



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

NELCI ALVES COELHO SILVESTRE

O JOGO DAS MÁSCARAS:
UMA ANÁLISE SOBRE A (PERDA DA) IDENTIDADE EM
DANÇANDO NO ESCURO, DE CARYL PHILLIPS

Londrina
2015

NELCI ALVES COELHO SILVESTRE

O JOGO DAS MÁSCARAS:
UMA ANÁLISE SOBRE A (PERDA DA) IDENTIDADE EM
DANÇANDO NO ESCURO, DE CARYL PHILLIPS

Tese apresentada ao Curso Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S587j Silvestre, Nelci Alves Coelho.

O jogo das máscaras : uma análise sobre a (perda da) identidade em
Dançando no escuro, de Caryl Phillips / Nelci Alves Coelho Silvestre.
– Londrina, 2015.
284 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Phillips, Caryl – Dançando no escuro – Teses. 2. Máscaras – Teses.
3. Identidade – Teses. 4. Ficção inglesa – História e crítica – Teses. I. Simon,
Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras
e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 820-31.09

NELCI ALVES COELHO SILVESTRE

O JOGO DAS MÁSCARAS:

UMA ANÁLISE SOBRE A (PERDA DA) IDENTIDADE EM
DANÇANDO NO ESCURO, DE CARYL PHILLIPS

Tese apresentada ao Curso Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Heloísa Helou Doca
Universidade Estadual de Marília – UNIMAR

Prof^a. Dr^a. Alba Krishna Topan Feldman
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof^a. Dr^a. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 25 de março de 2015.

À minha filha, razão do meu viver. Gabriela

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar presente em todos os momentos da minha vida.

Ao meu querido amigo professor Dr. Sérgio Paulo Adolfo (*in memoriam*), por ter me acolhido no programa, pelo exemplo de dedicação e de amor ao que fazia, pela lição de generosidade e de humanização. Agradeço principalmente pela amizade, pelo incentivo, pelo apoio e pela confiança, por me contagiar com sua simplicidade e paixão pela literatura afro-brasileira, africana de língua portuguesa, entre outras literaturas e temáticas, sejam de ordem política ou religiosa.

Ao meu orientador, professor Dr. Luiz Carlos Santos Simon, que me estendeu a mão no momento em que me senti desorientada e sem rumo e que me reconduziu ao caminho certo, fornecendo-me o suporte necessário para a conclusão deste trabalho.

Aos professores das disciplinas do curso de doutorado: Luiz Carlos S. Simon, Regina Célia dos S. Alves, Sonia Aparecida V. Pascolatti, André Luiz Joanilho, Angela Lamas Rodrigues, pelos ensinamentos e discussões em sala de aula. Também às professoras Regina Helena Machado Aquino Corrêa, Maria Carolina de Godoy e Luciana Brito pela arguição de meu trabalho durante o SEDA (Seminário de Dissertações e Teses em Andamento).

À professora Dr^a. Alba Krishna Topan Feldman, uma grande amiga que me forneceu grande parte do material bibliográfico utilizado, que fez preciosas sugestões de leitura, que cedeu seu precioso tempo para dialogar comigo sobre o romance e que, como membro da Banca de Exame de Qualificação, contribuiu com meu estudo, tecendo comentários que enriqueceram o texto.

À Prof^a. Dr^a. Maria Carolina de Godoy, que, também como membro da Banca de Exame de Qualificação, enriqueceu meu estudo com seus brilhantes apontamentos.

À Prof^a. Dr^a. Heloísa Helou Doca, pela sensibilidade e amizade.

À Prof^a. Dr^a. Luciana Brito, pelas sugestões e encaminhamentos no Exame de Defesa.

Aos professores Thomas Bonnici, Carmen Borghi e Maria Adelaide Freitas pelo estímulo, pela motivação e pelos diálogos de encorajamento.

À toda a equipe administrativa do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, em especial à Rosemeri Francisquini Silvano,

pela amizade e companheirismo. Sem sua preciosa colaboração eu não teria chegado até aqui.

Agradeço também aos meus amigos, Érica Caetano, Ricardo Gomes, Samuel Soares, Willian André, Eliane Batista, Cinthia Gatto, Cléia Milan, Maria Barros, Bárbara Shinkawa, Silvana Quintilhano, Silvinho Paradiso, Dejair Dionísio, Giovana Chiquim e Daniela Nazaré, pelo ombro amigo de sempre, pelos diálogos literários e pelas conversas amenas. Em especial à querida amiga Érica Caetano.

Aos companheiros de viagem, Willian André, Ricardo Gomes da Silva, Érica Caetano, Eliane Batista, Cleia Milan e Daniela Nazaré pelos momentos prazerosos que passamos juntos, pela troca do conhecimento e pela amizade sincera.

À minha filha, Gabriela, por ser a criança que é: maravilhosamente criança.

Ao meu esposo, Rosinei, por me apoiar, amparar, entender, escutar, por compartilhar comigo todos os momentos difíceis e, sobretudo por me incentivar a continuar meus estudos.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente participaram desta jornada, deixo aqui o meu muito obrigada!

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. *O jogo das máscaras: uma análise sobre (a perda da) identidade em Dançando no Escuro, de Caryl Phillips*. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Nossa pesquisa tem como proposta uma análise da obra *Dançando no Escuro* (*Dancing in the Dark*), oitavo romance de Caryl Phillips, publicado na Grã-Bretanha, no ano de 2005 e traduzido para o português por Francesca Angiolillo, em 2007. O romance apresenta Bert, um negro caribenho que vivencia a diáspora (deslocamento do Caribe para os Estados Unidos) e o racismo institucionalizado e apoiado pela lei nos EUA do início do século XX, mesmo assim tornando-se um artista de destaque na época em que viveu. Sua vida ficcional e histórica parece evidenciar um jogo de máscaras (*blackface* – o uso de pinturas negras sobre a face para representar negros estereotipados) e a perda da identidade, ocultada tanto pela máscara física quanto pela máscara social. Assim, o objetivo geral da investigação é analisar o sujeito fragmentado no romance, observando os movimentos narrativos, históricos e psicológicos que deflagraram essa fragmentação. Para tanto, analisamos a condição do negro caribenho na sociedade estadunidense, investigando sua representação e resistência ao racismo; buscamos verificar também as estratégias de resistência à marginalização e o revide discursivo contra o racismo. Mediante essas questões, defendemos a tese de que Caryl Phillips, ao contar ficcionalmente a trajetória de Bert Williams, faz uma recodificação do negro no início do século XX nos EUA, não só prestando uma homenagem ao Bert histórico como também tecendo uma crítica tanto à ideologia e ao modo de convivência na sociedade estadunidense quanto às relações raciais em geral, do ponto de vista do marginalizado, pois transforma a vida de um cômico em uma tragédia e representa uma época cheia de contradições. Outro ponto defendido em nossa análise é que, apesar de demonstrar a perda de identidade de um homem negro, o Bert ficcional, além de restabelecer um Bert Williams histórico desacreditado e que, na ideia dos intelectuais da época, reforçava os estereótipos, Phillips o coloca paradoxalmente como um agente iniciador dos movimentos artísticos negros atuais que se espalharam pelo mundo. Frente a esses apontamentos, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, discorremos sobre os aspectos políticos e históricos no contexto do romance, de grande importância para a compreensão dos aspectos abordados pela narrativa. No segundo capítulo, trabalhamos com máscaras e ocultação da identidade, a partir de uma retomada histórica e simbólica sobre o que é a máscara e como seus sentidos vão permeando o romance e o “mostrar-se e esconder-se” da personagem Bert. No terceiro capítulo, realizamos uma pesquisa sobre os reflexos da colonização, tais como a diáspora, o racismo, o binarismo e os aspectos que eles englobam, para contextualizar e esclarecer os aspectos identitários que constroem a personagem e sua angústia. A análise evidenciou que a tese proposta se comprova, pois, ao problematizar o binarismo, Caryl Phillips restabelece o papel e a importância não apenas do artista negro, Bert Williams, mas de todos os negros para a formação da sociedade estadunidense, tanto daquele período quanto atualmente por meio de heranças como o *jazz*, o *blues*, a poesia, entre outros aspectos de formação identitária.

Palavras-chave: *Dançando no Escuro*. Máscaras. Identidade.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. *The play of masks: an analysis on (and loss of) identity in Caryl Phillips's Dancing in the Dark*. 2015. 284 f. Doctoral Thesis in Literature – Universidade Estadual de Londrina, Londrina PR Brazil, 2015.

ABSTRACT

Current research comprises an analysis of the eighth novel by Caryl Phillips called *Dancing in the Dark*, published in the UK in 2005 and translated into Portuguese by Francesca Angiolillo in 2007. The novel introduces Bert, a Caribbean Negro who experiences diaspora (the displacement from the Caribbean to the US) and institutionalized racism foregrounded by law in that country in the early 20th century. In spite of great disadvantages, he becomes a renowned artist during his life. His fictional and true story seems to put into relevance a play of masks (blackface – the use of dark paints on the face to represent stereotyped Negroes) and the loss of identity underlying the physical and social masks. The general aim of current investigation is the analysis of the fragmented subject in the novel, with special reference to narrative, historical and psychological events that reveal the fragmentation. The conditions of the Caribbean Negro in US society are analyzed coupled to an investigation on their representation and resistance to racism. Resistance strategies against marginalization and the discursive counter-attack on racism are also underscored. We therefore hold that, when Caryl Phillips fictionally retells the life history of Bert Williams, he recodes the Negro in the US in the early 20th century. Coupled to a homage to the historical Bert Williams, the author forwards a critique against the ideology and the life-style in US society with regard to racism in general from the point of view of marginalized people. In fact, he transforms the life of a comedian into tragedy through the representation of an era full of contradictions. Another aspect in current analysis focuses on the loss of identity of the Negro: when the author places the fictional Bert on the stage of life, he does not merely establishes a slurred historical Bert Williams reinforcing stereotypes of the époque's elite society but paradoxically installs him as an agent who triggers current Negro artists' movement disseminated through the world. The thesis is divided into three chapters. The first chapter describes the political and historical aspects within the novel's context. Their relevance lies in the aspects taken up by the narrative. The second chapter includes masks and the occultation of identity given through a historical and symbolic review of the nature of masks and their meanings. They pervade the novel throughout and the hide-and-appearance of the fictional Bert. The third chapter researches items of colonization comprising diaspora, racism, binarism and other aspects that contextualize and elucidate the identity that constructs the character and his angst. Analyses show that the hypothesis is sustainable. When Phillips problematizes binarism, he establishes the role and the importance of the Negro artist Bert Williams but also of all Negroes within the formation of US society of that and of the contemporary period through the heritage of jazz, blues, poetry which make up identity formation.

Keywords: *Dancing in the Dark*. Masks. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bert Williams, the Gentleman	17
Figura 2 – Ator branco pintado de negro para divulgar os shows de menestréis	42
Figura 3 – Foto tirada durante a apresentação da peça <i>In Dahomey</i> . Ela retrata os artistas negros Hattie McIntosh, George Walker, Ada Overton Walker, Bert Williams e Lottie Williams	44
Figura 4 – Aída Overton Walker	45
Figura 5 – Lottie Williams	46
Figura 6 – Foto de Eva Tanguay	47
Figura 7 – Fotos de <i>Jim Crow</i> (A) e <i>Zip Coon</i> (B), personagens dos <i>minstrel shows</i>	50
Figura 8 – Bert Williams representando o <i>Jonah man</i>	54
Figura 9 – Bert e George	58
Figura 10 – Bert e George no palco	61
Figura 11 – Foto do <i>Cotton Club</i> no <i>Harlem</i>	96
Figura 12 – Ator branco em <i>blackface</i>	153
Figura 13 – Atores brancos caracterizados em <i>blackface</i>	154
Figura 14 – Rodrigo Santanna em <i>blackface</i>	156
Figura 15 – Foto de uma exposição de negros em jaulas na cidade de Paris	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A TRAJETÓRIA DE BERT WILLIAMS	17
1.1 BIOGRAFIA DE CARYL PHILLIPS	17
1.2 FÁBULA DE <i>DANÇANDO NO ESCURO</i>	22
1.3 A FIGURA HISTÓRICA DE BERT WILLIAMS: BIOGRAFIA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA	30
1.3.1 O Legado Histórico de Bert Williams	32
1.3.2 Caryl Phillips e Bert Williams: Algumas Afinidades	35
1.4 <i>MINSTREL SHOWS</i>	39
1.5 VAUDEVILE	62
1.6 O HOMEM NEGRO NO CENTRO DO PALCO	71
1.6.1 <i>Cakewalk</i>	74
1.6.2 <i>Blues</i>	76
1.6.3 <i>Ragtime</i>	83
1.6.4 <i>Jazz e Jazz Players</i>	86
1.6.5 <i>Cotton Club</i>	92
1.6.6 Charles Gilpin e Paul Robeson	97
1.7 MOVIMENTOS CULTURAIS, POLÍTICOS E HISTÓRICOS DOS NEGROS NO INÍCIO DO SÉCULO XX	101
1.7.1 <i>National Association for the Advancement of Colored People – NAACP</i> ...	103
1.8 O HARLEM COMO CENTRO CULTURAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A <i>HARLEM RENAISSANCE</i>	107
1.8.1 Bert Williams e George Walker no Contexto da <i>Harlem Renaissance</i> ...	113
2 MÁSCARA E OCULTAÇÃO DA IDENTIDADE	117
2.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MÁSCARA	118
2.2 HISTÓRICO DA MÁSCARA	120
2.3 MÁSCARA NA CULTURA INDÍGENA	121
2.3.1 Pintura Corporal	125
2.4 MÁSCARA NA CULTURA AFRICANA	132
2.4.1 Máscara na Cultura Egípcia	136
2.5 MÁSCARA – GRÉCIA E ROMA	140

2.6	MASCARA JAPONESA E O TEATRO NÔ	143
2.7	MÁSCARA NA IDADE MÉDIA	145
2.8	MÁSCARA RENASCENTISTA	146
2.9	PALHAÇO BRANCO E AUGUSTO	147
2.10	<i>BLACKFACE</i>	150
2.11	A MÁSCARA MODERNA	157
2.12	A MÁSCARA SOCIAL	158
3	COLONIZAÇÃO, DIÁSPORA E FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO	166
3.1	REFLEXOS DA COLONIZAÇÃO	166
3.1.1	Diáspora	168
3.1.2	Lar e Lugar	182
3.1.3	Espaço Simbólico	193
3.1.4	Racismo	202
3.2	BINARISMO	214
3.3	IDENTIDADE	220
3.3.1	A Formação e a Fragmentação do Sujeito Moderno	228
3.3.2	O Espelho e o Duplo	236
3.4	ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA	252
3.4.1	Estratégias Discursivas como Formas de Resistência – Mímica, Paródia e Cortesia Dissimulada	253
3.4.2	Resistência Literária – Ab-rogação e Apropriação, Releitura e Reescrita	270
	CONCLUSÃO	275
	REFERÊNCIAS	279

INTRODUÇÃO

Como assinalam alguns estudos sobre a modernidade, entre eles os de Hall (2006), na atualidade, não podemos esperar a existência de uma linha identitária fixa no sujeito. Analisando sob essa perspectiva, apontamos elementos como a diáspora, a globalização, o contato entre diferentes culturas, as relações de poder como elementos que colocarão em xeque tudo o que se pensou sobre o sujeito cartesiano, concebido como uno e indiviso pelo mero ato de pensar.

Nesse viés, a máscara e o espelho se apresentam como perspectivas de análise sobre os significados presentes em uma obra literária e seus efeitos simbólicos na literatura. A máscara porque tem o poder de dissimular a identidade; o espelho porque reflete e deforma o sujeito. Entendemos que, por trás da máscara, ou da maquiagem que impede o reconhecimento do rosto do sujeito, há um ser inquieto, perturbado pela nova aparência que adota. Assim, o simulacro facial não só permite o fingimento como também confere ao indivíduo um ar enganador, favorecendo a cisão da identidade.

Em consequência da dança das máscaras, do jogo de luz e sombra representado pelo espelho, surge um terceiro sujeito, ou seja, um sujeito que confunde o que ele era originalmente com o que ele se tornou. Um sujeito que se descobre e se afirma pela “escuridão que faz de todos nós humanos” (PHILLIPS, 2007, p. 233).

Pensamos, portanto, necessária a análise do modo como o sujeito será representado, de como será narrado. Para tanto, a arte e a literatura são instrumentos que não apenas portam, mas também representam realidades históricas, psicológicas e físicas que demonstram essas diferenças e as formas de se lidar com ela.

Tomando por base tal perspectiva, escritores como Caryl Phillips (1959), exploram, sob diferentes perspectivas, os problemas enfrentados por aqueles considerados excluídos como os negros. O sucesso do autor citado, no caso, deve-se ao fato de suas obras serem a representação de problemas humanos reais dos excluídos como a degradação do negro e a luta pela inclusão, temáticas frequentes em suas obras.

Considerando a relevância de uma melhor compreensão das situações representadas pelas temáticas citadas, justificamos o objetivo desta tese que

consiste em analisar o sujeito fragmentado no romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips (2005), (*Dancing in the Dark*, título original em inglês), observando os movimentos narrativos, históricos e psicológicos que deflagraram essa fragmentação. Para tanto, analisamos a condição do negro caribenho na sociedade estadunidense, investigando a representação do racismo e seu papel na construção da identidade; analisamos também a crise de identidade do sujeito, bem como suas estratégias para resistir à marginalização.

O romance foi traduzido para o português por Francesca Angiolillo e publicado pela Editora Record, em 2007. Ambientado nos Estados Unidos, em sua maior parte, no bairro Harlem, ele explora a maneira como a noção de identidade afeta o negro colonizado. A obra aborda também a diáspora que envolve os caribenhos que migraram para os Estados Unidos da América em busca de melhores condições de vida.

Como todos os romances de Caryl Phillips tratam de questões de raça e identidade, e especialmente do legado caribenho, defendemos a tese de que o autor, ao contar ficcionalmente a trajetória de Bert Williams, artista negro, faz uma recodificação do negro no início do século XX nos EUA, não só ao homenagear o Bert Williams, personagem histórico, por meio da paródia e da biografia ficcionalizada, como também ao tecer uma crítica tanto à ideologia e ao modo de convivência na sociedade estadunidense quanto às relações raciais em geral, do ponto de vista do marginalizado. Dessa forma, ao transformar a vida de um comediante em uma tragédia, representa também uma época cheia de contradições.

Outro ponto a ser defendido em nossa análise é que Caryl Phillips, apesar de demonstrar a perda de identidade de um homem negro, o Bert ficcional, restabelece um Bert Williams histórico desacreditado que, na ideia dos intelectuais da época, reforçava os estereótipos. Sendo assim, Phillips o coloca paradoxalmente como um agente iniciador dos movimentos artísticos negros atuais, que se espalharam pelo mundo.

Diante das questões apontadas, as quais serão discutidas no desenvolvimento deste estudo, reforçamos a justificativa da análise do romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips, conforme proposto, uma vez que o autor faz um alerta à contínua exclusão que os povos colonizados sofrem em relação à cultura do branco. Suas obras, assim como este estudo, figuram como uma contribuição para que haja mais pesquisas nesse âmbito.

Portanto, consideramos que a análise do romance nos permitirá levantar questões sobre a forma como os negros foram subjugados e oprimidos pelos estadunidenses e como se operou a resistência para não serem assimilados pela cultura do branco em detrimento de suas raízes culturais. Nesse caso, a narrativa de Phillips nos fornece um panorama riquíssimo para o entendimento do legado negativo da escravidão e do racismo que divide seres humanos, utilizando o fator dérmico como um dos principais elementos discriminatórios.

O estudo se organiza da seguinte maneira: no primeiro capítulo discorreremos sobre os aspectos políticos e históricos no contexto do romance, enfatizando os movimentos culturais, políticos e históricos dos negros no início do século XX como a *NAACP* e a *Harlem Renaissance*, cujo berço é o bairro *Harlem* em Nova Iorque. Como o romance é baseado em uma personagem histórica negra, discorreremos sobre os *Minstrel Shows* e o vaudeville, configurações da cultura negra, representadas tanto no teatro quanto na música e na dança de forma a reconstruirmos o percurso histórico que originou a personagem fictícia. Exploramos, então, artistas, estilos artísticos e musicais e fatos históricos que diziam respeito à vida do Bert Williams histórico e que acabam por ser abordados, de uma forma ou outra, no romance. Bert Williams e George Walker foram pioneiros na introdução do *ragtime*, estilo de música que inspirou muito a música moderna, especialmente o *jazz* e todos os seus desdobramentos. O *cakewalk*, dança afro-americana que se originou entre os escravos no Sul dos Estados Unidos da América, era a especialidade de Aída e de George. Já as canções *coon*, compostas por Bert foram referência para o *ragtime*, o *blues* e o *jazz*, aspectos culturais que tiveram sua origem ou divulgação passando pela *Harlem Renaissance*. O movimento *New Negro*, por sua vez, ganhou notoriedade por intermédio de jovens intelectuais da *Harlem Renaissance* e pode ser inferido no romance pelo comportamento de resistência de George que se tornou porta-voz da organização *Frogs*. Com a criação dessa organização, o artista tinha o propósito de reunir os negros, fossem artistas ou não e educá-los, conscientizando-os de que eram capazes de ascender socialmente se soubessem fazer uso de seu conhecimento, de sua cultura. Nesse sentido, é possível afirmar que os artistas negros, Bert e George, foram os precursores dos movimentos negros em todas as áreas.

No segundo capítulo, discorreremos sobre o que é a máscara em uma retomada histórica, a simbologia que carrega e como seus sentidos vão permeando

os do romance analisado que revelam o “mostrar-se e esconder-se” da personagem Bert. Nesse percurso, observaremos outros tipos de mascaramento, como trejeitos e indumentária de outras personagens, como George Walker. Discutiremos o uso da máscara nas sociedades indígena, africana, grega e romana, japonesa e medieval, seguindo um caminho para entender as representações da máscara na atualidade e no romance apresentado. Estudaremos também a pintura corporal, tanto a representação indígena quanto a *blackface*, o tipo de pintura utilizado por Bert Williams em seus aspectos mais metafóricos e psicológicos. E, finalmente, discutiremos o refinamento da máscara em sua metaforização mais sutil, quando ela não existe fisicamente, ou seja, a máscara social.

No capítulo 3, discutiremos a crise de identidade da personagem Bert que migra com sua família para os Estados Unidos da América em busca de melhoria de vida. O choque identitário e a fragmentação do protagonista decorrem de seu deslocamento, ainda menino, de sua terra natal e também dos conflitos raciais dos Estados Unidos da América e da própria situação de Bert no contexto artístico de sua época. O caráter diaspórico e fragmentado da identidade de Bert propicia caminhos para a construção da identidade de um novo negro cuja resistência contra a dominação exercida pelos colonizadores é a via para a recuperação da subjetividade e da identidade. Assim, nesse capítulo, faremos uma pesquisa sobre os reflexos da colonização tais como a diáspora, o racismo e o binarismo, e os aspectos que eles englobam para contextualizar e compreender os aspectos identitários que constroem a personagem e sua angústia. Quanto à questão da identidade traçaremos um percurso desde a formação até a fragmentação do sujeito pós-moderno passando pelo espelho e pelo duplo, que representam externa e internamente os símbolos dos danos psicológicos e identitários gerados por essa identidade cindida. Finalizaremos o capítulo com o estudo da resistência discursiva, no qual apresentamos os conceitos de mímica e paródia, cortesia dissimulada, releitura e reescrita. Ressaltamos que a importância do caribenho Bert Williams para a construção identitária dos negros é retomada ficcionalmente por Caryl Phillips. Ao entrar na mente de Williams, o autor não apenas discute sua própria herança – como ativista e negro diaspórico que questiona o racismo hoje mas também a crise identitária, vivida pelo negro, ao ousar sair de sua zona de conforto, em que foi colocado pelos dominantes.

Por todos os aspectos de que trata Caryl Phillips nesse romance, convidamos o leitor da presente tese a mergulhar na fascinante história do artista negro mais famoso de sua época e um dos artistas de maior relevância para as artes nos EUA e no mundo: Bert Williams, o negrinho *coon* que conquistou a Broadway. O período em que ele viveu é retratado por Phillips com detalhes, em uma riqueza de nuances que fascinam o leitor, enquanto evidenciam o longo caminho que os negros diaspóricos percorreram para conquistar seu lugar ao sol no centro do palco, na política e nas artes em geral.

Devido ao fato de o romance *Dançando no Escuro* ter sido traduzido para a língua portuguesa, todas as citações de excertos da obra são da responsabilidade da tradutora Francesca Angiolillo. Já a tradução das demais fontes teóricas escritas em língua inglesa é de responsabilidade da autora desse trabalho.

1 A TRAJETÓRIA DE BERT WILLIAMS

A narrativa desenvolverá, de forma mais detalhada, o mundo interno e as angústias da personagem principal, Bert, que também é uma personagem histórica. Porém, ao desvelar esse mundo interno, há um jogo dialético entre as vidas pública, privada e histórica de Bert Williams, o famoso artista, e Bert - a personagem de *Dançando no Escuro*. Esse jogo coloca em relevo os aspectos históricos e ficcionais - tema deste capítulo.

Para entendermos a ligação entre o autor, a obra, a personagem e o período histórico, é necessário que conheçamos quem é Caryl Phillips e qual sua ligação com o caribenho Bert Williams.

Figura 1 – Bert Williams, *the Gentleman*.



Fonte: Foto impressa no livro da biógrafa Camille Forbes (2008, p. 300).

1.1 BIOGRAFIA DE CARYL PHILLIPS

Caryl Phillips nasceu em uma ilha caribenha, denominada St. Kitts (São Cristóvão em português), no ano de 1958, e cresceu em Leeds, na Inglaterra.

Formou-se em literatura inglesa pelo *Queen's College*, em Oxford. Seu primeiro romance, *The Final Passage* (1985), venceu o prêmio de ficção Malcolm X. O jornal inglês "Sunday Times" concedeu a Phillips o título de escritor do ano em 1992. No ano seguinte, o nome do autor já figurava na lista Granta, ou seja, ele estava entre os melhores escritores jovens britânicos.

Phillips lecionou em diversas universidades, entre elas, as de Gana, Suécia, Singapura, Barbados e Índia. Atualmente, é professor de inglês na Universidade de Yale, em Nova Iorque. Também atua como colunista dos jornais "The Guardian" e "The New Republic".

Após o sucesso de sua primeira obra *The Final Passage* (1985), o autor escreveu *A State of Independence* (1986), *Higher Ground* (1989), *Cambridge* (1991), *Crossing the River* (1993), indicado para o prêmio Booker em 1993, *The Nature of Blood* (1997), *A Distant Shore* (2003), *Dancing in the Dark* (2005), nosso objeto de pesquisa e, *Foreigners* (2007).

Em suas obras, um de seus temas predominantes é a condição das pessoas deslocadas e dos negros. Isso é mostrado de maneira relevante em seu primeiro romance, *The Final Passage*, que narra o deslocamento dos negros com destino à Inglaterra em busca de novas oportunidades. No entanto, em sua chegada, fazem a descoberta de que não há lugar para eles, pois as portas das pensões do país anunciavam em suas placas que não havia vagas para negros.

De forma mais sutil *Foreigners* mantém a mesma linha temática, pois revela um contexto de total rejeição ao outro. Três homens negros – Francis Barber, Randolph Turpin e David Oluwale –, considerados estrangeiros na sociedade inglesa, são vítimas de exclusão e de objetificação.

Evidentemente, o fato de Phillips ser caribenho (como a personagem protagonista de *Dançando no Escuro*) nos remete a traços autobiográficos em seu trabalho, mas não podemos afirmar que há um paralelo entre sua vida e a vida das personagens que cria. É claro que ele usa as dicotomias de sua própria perspectiva para escrever. Por outro lado, ele também menciona outros grupos marginalizados, tais como os judeus representados pela judia polonesa ou pela jovem judia alemã nos romances *The Higher Ground* e *The Nature of Blood* e os africanos representados por Solomon e Cambridge nos romances *A Distant Shore* e *Cambridge*, só para citar alguns exemplos.

Para compor suas personagens, Phillips descreve diversos tipos de diáspora que serão abordados no decorrer da presente pesquisa. Apesar de se referir a personagens específicas, como no caso do africano Solomon que migra de sua terra natal para a Inglaterra, por causa da guerra civil, os romances phillipsianos debatem temas universais da diáspora, como o trauma causado pela escravidão no caso de *Cambridge*, negro forçado a trabalhar na fazenda Cartwright e o trabalho sob contrato (nova face de uma escravidão 'oficial'), no caso de Fred Williams. Caryl Phillips discute a diáspora em geral e todos os problemas que essas pessoas podem vir a enfrentar, inclusive os resultados, tais como alienação e/ou destruição dessas sociedades.

Além da diáspora, outros temas recorrentes em suas obras são o racismo, o preconceito e a crise identitária. *Cambridge*, por exemplo, é uma narrativa centrada nas personagens Emily Cartwright e Cambridge. Emily se desloca para o Caribe a fim de supervisionar as fazendas de seu pai, e Cambridge é um escravo africano cristianizado que trabalha nas fazendas dos Cartwright. As duas personagens representam dois mundos diferentes, mas que estão ligadas pelo mote da escravidão, o que evidencia o tema racismo na obra de Phillips. *The Nature of Blood* também é uma história que gira em torno de várias personagens cujas vidas foram afetadas pela segregação racial, pelas experiências de racismo. *A Distant Shore* segue a mesma linha temática. Dorothy é uma inglesa que, após a separação, deseja reconstruir sua vida e Solomon é um africano que lava carros. O que une as duas personagens é o isolamento a que a sociedade os relega, fato que demonstra também aspectos de crise identitária. A amizade entre Solomon e Dorothy é uma espécie de lenitivo, um alento para os sentimentos de exclusão, de não pertencimento que os invadem. Entretanto, a perseguição a que Solomon é submetido, sob a acusação de assédio sexual, e suas constantes fugas afastam-no de Dorothy. Mas a tragédia se aprofunda ainda mais para destruir essa relação: Solomon é assassinado, alvo do ódio racista de jovens delinquentes.

Considerando os fatos mencionados, observamos que a crise identitária perpassa a obra de Phillips, pois o autor trata da identidade do imigrante negro e do seu esforço para se adaptar em um ambiente estranho, que agora é seu novo lar, ou ainda para se readaptar ao seu país de origem como é o caso do romance *A State of Independence*.

A State of Independence narra a história de Bertram Francis que retorna à terra natal depois de longos 20 anos. Embora esteja em seu país de origem, o local não é mais o mesmo, ele próprio não é mais o mesmo. Tudo mudou. A ilha caribenha, tantas vezes idealizada, encontra-se em péssimas condições, seus colegas de escola se transformaram em pessoas corruptas, portanto, irreconhecíveis para ele, seus velhos amigos ignoram sua presença. Dessa forma, a personagem se sente uma estrangeira em sua terra natal, sofrendo o isolamento e o não pertencimento.

Higher Ground, por seu turno, apresenta o tríptico, ou seja, a estrutura do romance está dividida em três partes. Cada parte refere-se a um continente. Assim, temos os continentes África, América e Europa que representam o conflito identitário do protagonista em pertencer a todos os lugares e ao mesmo tempo não pertencer a nenhum. A divisão em tríptico, com três narrativas paralelas ou dissonantes que se entrelaçam de alguma maneira, é uma característica recorrente nas obras do autor.

A vasta produção de Phillips inclui peças teatrais, tais como *Strange Fruit* (1981), *Where There is Darkness* (1982), *The Shelter* (1984) e *Rough Crossings* (2007), duas antologias: *Extravagant Strangers* (1997) e *The Right Set* (1999), três livros de não ficção: *The European Tribe* (1987), *The Atlantic Sound* (2000) e *A New World Order* (2001), entre outros escritos.

Os estudiosos das obras de Caryl Phillips, Bénédicte Ledent, Itala Vivan, Tsunehiko Kato, entre outros, afirmam que na construção de seus romances é frequente a tessitura de histórias fragmentadas, como é o caso da narrativa *Dançando no Escuro*, a qual será aqui tomada como objeto de análise. Schatteman (2012, p. 50) registra que: “O que distingue a forma de Phillips, na maioria de suas obras é, obviamente, seu estilo fragmentado e as rupturas que ele faz através de suas várias narrativas”¹.

Unigwe (2012), por seu turno, acrescenta que as personagens phillipsianas são igualmente fragmentadas, de modo que seu deslocamento e seu não pertencimento são colocados em evidência:

As personagens de Phillips estão constantemente tentando se adaptar, formando ‘lares’ mesmo quando não possuem casa, e são permanentemente atormentados pela marginalização das

¹ What distinguishes Phillips’s form in the majority of his works is, of course, his fragmented style and the resulting leaps he makes across his various narratives.

comunidades onde vivem. Eles estão também constantemente negociando identidade e sua posição como estrangeiro-pertencente em sua sociedade² (UNIGWE, 2012, p. 236).

Outrossim, a própria narrativa apresenta vozes narrativas alternadas, o que a configura como uma narrativa não linear, fragmentada. Sobre isso, Schatteman (2012, p. 51) pondera que Phillips “fragmenta suas narrativas tão dramaticamente [...] porque as vidas de suas personagens foram profundamente perturbadas pelas forças da história, forças como a escravidão e a migração”³.

Esses segmentos narrativos compõem a unidade da obra, pois não apenas reforçam os sentidos dos fragmentos como também ampliam os significados, produzindo uma noção de complementaridade, conforme pode ser visto em seus romances *Higher Ground*, *Crossing the River* e *Dancing in the Dark*, só para citar alguns exemplos. Eles são divididos em três partes, mas as partes se comunicam de alguma forma.

Além das características apontadas, as disjunções espaço-temporais somadas às discontinuidades de suas narrativas e às múltiplas vozes dos romances, marcam o estilo de Caryl Phillips de modo que podemos observar que os deslocamentos de planos narrativos, a quebra da ordem cronológica, a alternância de perspectivas colocam em evidência personagens que sinalizam, de alguma forma, situações de exclusão, de não pertencimento à nação, mas, ainda assim, personagens que resistem e que se constituem sujeitos.

Esse é o caso do romance *Crossing the River*, que descreve períodos diferentes de história, mas que mantém a diáspora africana como linha temática subjacente. Um pai vende seus três filhos, Nash, Martha e Travis, para serem escravizados. Os três irmãos embarcam em um navio negreiro e são deslocados para os Estados Unidos, onde são separados. Pelo recurso do tríptico, temos um mosaico de lugares e de épocas e é assim que a história das personagens vai se revelando.

Nash se liberta da condição de escravizado em 1830 e decide retornar a sua terra natal, porém não reconhece a terra que deixou e luta para se adaptar. Dos

² His characters are constantly grappling with fitting in, with creating ‘homes’ even in their homelessness, and they are perennially plagued by marginalization in the communities they find themselves in. They are also constantly negotiating identity and their position as outsiders–insiders in their society.

³ He fragments his narratives so dramatically, he explains to many interviewers, because his characters’ lives have been deeply disrupted by the forces of history, forces such as slavery and migration.

contos abordados em *Crossing the River*, a história de Nash parece ser a única que ocorre na mesma época retratada na introdução do romance (o pai que vende seus filhos para serem escravizados).

A história de Martha se desloca, pelo menos, 100 anos no tempo, na época da 'conquista do oeste americano', que coincide com o fim da escravidão. Ela é separada, à força, do filho e do marido e, quando deixa de ser escrava, começa a refletir sobre sua nova condição naquela sociedade.

Mais deslocada no tempo ainda é a narrativa que descreve a história de Travis. Ele é um combatente norte-americano que durante a Segunda Guerra Mundial é enviado à Inglaterra. Lá ele conhece uma jovem inglesa branca com quem planeja se casar e ter um filho, mas o relacionamento dos dois é mal visto pela sociedade tanto pela traição de Joyce para com o marido Len que estava na prisão quanto pelo fato de Travis ser negro. Travis morre em combate, na Itália. O filho de Travis e Joyce é dado em adoção.

O resumo da obra mostra que Nash, Martha e Travis são representantes de todo o povo negro. Desse modo, é possível afirmar que, ao mesmo tempo em que o tríptico une várias gerações pela similaridade dos nomes, revela destinos comuns a várias pessoas negras comuns.

Diante do exposto, consideramos que o trabalho de Caryl Phillips reflete preocupações históricas fundamentais do tempo em que vivemos, pois propõe discussões de temas complexos pelos quais repensamos a História, revivemos épocas, conflitos e situações humanas que nos interpelam de alguma forma. Tal preocupação temática será representada narrativamente na pluralidade de vozes e fragmentação das personagens.

1.2 FÁBULA DE *DANÇANDO NO ESCURO*

O romance *Dançando no Escuro* foi publicado no ano de 2005, nos Estados Unidos, com o título de *Dancing in the Dark*. Em 2007, foi traduzido para o português por Francesca Angiolillo, pela Editora Record. Vencedor do prêmio *PEN/Beyond the Margins Award*, oferecido pelo *Open Book Program*, um programa da *PEN American Center's Open Book* que encoraja a diversidade étnica e racial dentro das comunidades literárias, o romance traz o recurso do tríptico já citado anteriormente. O texto é dividido em três partes que remetem a uma peça teatral, com prólogo,

primeiro ato (1873-1903), segundo ato (1903-1911), terceiro ato (1911-1922), cobrindo todo o período da vida de Bert Williams. Trata-se de uma obra fragmentada, uma vez que o prólogo descreve o local, o bairro Harlem, a partir do tempo presente e não do período em que Williams viveu. Os períodos da vida do protagonista são descritos nos atos ao longo do romance, enquanto o epílogo descreve seu funeral.

No prólogo, o narrador é heterodiegético, pois a narrativa é feita na terceira pessoa do singular por um narrador que parece fazer um relato objetivo dos fatos, mas que adere à perspectiva da personagem, abrindo espaço para que o leitor possa fazer sua interpretação dos fatos. Vejamos um excerto do prólogo:

Naquela época, ele se vestia bem, caminhava com orgulho, e o brilho intenso dos seus sapatos era capaz de saltar aos olhos de qualquer homem que atravessasse à sua frente. As mulheres o olhavam passar, em seu porte rígido e ereto, e sussurravam frases incompletas sobre ele, por trás de lenços perfumados que mantinham junto aos lábios carnudos. Mas nunca o encaravam, pois esse homem passava longe de seus quadris, e não parecia fazer sentido demonstrar demasiado interesse nesse tipo de homem. Os homens também o olhavam, em seus colarinhos altos, aspirando seus cigarros pesados de cinza, seus grandes pés inevitavelmente ancorados no chão, mas esse era um homem que não olhava nem para um lado nem para o outro quando passeava pelas ruas (PHILLIPS, 2007, p. 11).

Conforme observado, o narrador em terceira pessoa, focado na trajetória de Bert Williams, esmera-se em descrever como era Bert Williams, como se trajava e como era visto por homens e mulheres. Esse narrador orienta nossa leitura em direção à empatia, ao reconhecimento do artista negro para a história estadunidense.

No primeiro ato, o narrador se coloca na primeira pessoa do plural, situando-se com as personagens no ano de 1903: “Estamos em fevereiro de 1903” (PHILLIPS, 2007, p. 19); depois assume a terceira pessoa do singular para contar como era o jovem Bert, quando Lottie o conheceu. “Cinco anos antes, quando ela o conheceu, o jovem Sr. Williams era um homem determinado. Elegante, bem vestido e, ainda com vinte e poucos anos, tinha modos de outra época” (PHILLIPS, 2007, p. 25). A partir desse ato, a narrativa homodiegética, feita em primeira pessoa do singular apresenta a voz de Bert que começa a contar sobre sua parceria com George, assumindo a primeira pessoa do plural quando se referia à dupla: “Nós nos

apresentávamos nessa atmosfera” (PHILLIPS, 2007, p. 43). As formas narrativas se alternam em heterodiegético, como no excerto em que o narrador relata as dificuldades da dupla no início da carreira: “Os dois rapazes dividem um quarto perto do mar e se revezam para dormir na cama estreita” (PHILLIPS, 2007, p. 45); e homodiegético, quando Bert assume a primeira pessoa para contar sobre a decisão de usar a *blackface*: “Em Detroit nós tomamos a decisão, no Moore’s Wonderland Theatre” (PHILLIPS, 2007, p. 48).

O narrador homodiegético permite que o leitor se aprofunde na visão de Bert enquanto o heterodiegético abre espaço para o leitor preencher os hiatos, entender os silêncios, as omissões, entre outros vazios textuais.

O segundo ato inicia-se com o narrador heterodiegético contando sobre a viagem à Inglaterra com a companhia Williams e Walker. “Ele e os cinquenta integrantes da chamada elite dos artistas coon partiram em uma viagem inédita à Inglaterra, onde Williams & Walker apresentará *In Dahomey* no West East Londrino e, depois, todos viajarão com a produção pelo país” (PHILLIPS, 2007, p. 106, grifo da tradutora). Em seguida, George assume a voz para expor a visão de que os negros devem fazer trabalhos mais respeitáveis em vez de representar criaturas estereotipadas: “Temos de seguir nosso ritmo e fazer o que fazemos com estilo” (PHILLIPS, 2007, p. 111).

No segmento seguinte, o narrador heterodiegético retorna para falar sobre a travessia do Atlântico: “Na longa travessia do Atlântico, a cabine de Bert é seu camarim” (PHILLIPS, 2007, p. 112). A viagem é longa e o protagonista relembra sua atuação no palco. Nesse momento, a narração é em primeira pessoa, pois é a voz do próprio Bert contando sobre sua entrada no palco: “Faço minha entrada só com uma pequena luz que penetra a escuridão” (PHILLIPS, 2007, p. 112).

Logo após, o narrador de terceira pessoa descreve a primeira visão que a companhia tem da Inglaterra: “Os penhascos brancos de Dover são brancos. É de manhã e toda a companhia está no convés, os pescoços envoltos em cachecóis, as mãos segurando os colarinhos, vendo a Inglaterra erguer-se por entre o nevoeiro” (PHILLIPS, 2007, p. 113).

Mais adiante, Bert retoma a voz para falar do camarim: “O camarim é onde eu me visto, mas também é um lugar onde posso colocar meu eu real de lado e vestir as roupas e a mente de um outro homem” (PHILLIPS, 2007, p. 143); Lottie assume a narrativa e conta sobre o momento em que ela está no banho e como se sente

naquele momento: “Sob a água gorgolejante eu não vejo nada, eu não ouço nada e eu não sinto nada” (PHILLIPS, 2007, p. 148).

Aída também se responsabiliza pela narrativa, revelando suas inquietações com relação ao comportamento exibido de George: “Por que tão exibido? Por que não se esgueira como a maioria deles faz? Por que ele tem de me fazer isso, Lottie?” (PHILLIPS, 2007, p. 151).

Até mesmo o aprendiz de barbeiro, Billy, assume a primeira pessoa para relatar o fato de Fred ter agredido um freguês: “Pois bem, naquela manhã eu sabia que algo estava errado com Fred, pois dava para sentir o uísque no hálito dele, mas Fred não era nenhum beberrão” (PHILLIPS, 2007, p. 160).

Nessa alternância de vozes, George descreve como era seu relacionamento com a Eva Tanguay “Nessa noite, partimos um para cima do outro como se fôssemos animais se despedaçando mutuamente” (PHILLIPS, 2007, p. 167); enquanto Bert relata seu momento com o espelho, a retirada da maquiagem: “Olho, apreensivo, para o espelho e me certifico de ter removido até o último rastro de maquiagem, e só agora lavo com cuidado as mãos e o rosto” (PHILLIPS, 2007, p. 143)

Aída, ciente da doença de George, conta seus cuidados para com o marido: “De manhã, eu tiro as roupas dele e o banho suavemente, e depois o seco com a toalha, enxugando com delicadeza as gotas de água na sua pele” (PHILLIPS, 2007, p. 180).

O pai de Bert também assume a voz para falar da ausência de comunicação entre ele e o filho: “Se eu não consigo falar com meu Bert, e se meu próprio filho, não consegue falar comigo, talvez seja hora de ir para casa” (PHILLIPS, 2007, p. 182). As vozes de Aída, George doente, Bert e Lottie se alternam à voz do narrador. Essa alternância de perspectivas fecha o segundo ato.

O terceiro ato inicia-se com o narrador heterodiegético que situa Bert trabalhando sozinho nas Follies, já que seu parceiro de palco, George, havia morrido. O narrador relata também a saída de Bert das *Follies*: “As Follies de 1920 serão um espetáculo em tudo diferente, e ele se sente aliviado, pois é tempo de se recolher para longe desse seu reflexo e salvar-se” (PHILLIPS, 2007, p. 194).

Quando seis negros ilustres visitam Bert em sua casa, a narrativa se alterna para primeira pessoa, é a voz de Bert se justificando: “O negro que eu retrato não é

nenhum dos homens nesta sala, portanto não é necessário que nenhum de vocês fique na defensiva” (PHILLIPS, 2007, p. 202).

A voz de Bert ecoa também quando somos informados da morte de Aída. O protagonista relembra a última vez em que a viu e como ela reagiu diante de sua presença. “Eu bati à porta do camarim de Aída, apesar de não saber o que poderia lhe dizer sobre aquela pulação frívola que eu acabara de presenciar” (PHILLIPS, 2007, p. 209).

O narrador heterodiegético relata a morte de Fred: “ela (Lottie) decide deixar sua abalada sogra sozinha com o finado marido” (PHILLIPS, 2007, p. 213); enquanto Bert revela a experiência de assistir ao filme no qual ele era a personagem principal: “Ele se observa e, na escuridão, sente-se calmamente comovido” (PHILLIPS, 2007, p. 214).

O narrador de terceira pessoa retoma a perspectiva para contar sobre Bert aposentado: “Aposentado, ele logo descobre que um dia desestruturado sucede, sem propósito, ao seguinte, e ele rapidamente cai no estupor da enfermidade” (PHILLIPS, 2007, p. 45); e também sobre a entrevista concedida ao jovem repórter: “O jovem segura uma pequena caderneta na palma da mão estendida e, na outra mão, uma caneta flutua, enquanto ele olha atentamente na direção do visivelmente afligido Bert Williams sobre a doença de Bert” (PHILLIPS, 2007, p. 221).

Lottie assume a voz para descrever os cuidados com o marido: “Meu marido pede sem ter de pronunciar palavra alguma” (PHILLIPS, 2007, p. 232); e Bert assume a voz para contar de sua passagem para a morte: “Minha mulher adormecida jaz ao meu lado. Quando ela abrir os olhos, vai descobrir que já parti e adentrei a escuridão através da qual procuro meu pai” (PHILLIPS, 2007, p. 233).

No epílogo, o narrador heterodiegético relata o funeral de Bert, conforme podemos observar no excerto abaixo:

Nesse dia gelado, o vento frio se precipita pelas largas avenidas do Harlem, mas isso não impede que 15 mil pessoas enlutadas se postem em tributo silencioso do lado de fora da igreja de St. Phillip, em reconhecimento a um homem de 47 anos que tinha sido, em seu tempo, o mais famoso negro dos Estados Unidos (PHILLIPS, 2007, p. 237).

O possível reencontro de Bert com o pai, com George e com as lembranças do passado, do tempo em que era um menino nas Bahamas, como que para atar o

epílogo ao prólogo do romance, também é feito pelo narrador heterodiegético: “Em algum lugar da escuridão, ele encontrará o pai, e então encontrará George, que uma vez mais estará ao seu lado” (PHILLIPS, 2007, p. 238).

Essa intrincada concatenação das vozes narrativas sustenta os segmentos que estão interligados pelos discursos em primeira pessoa, criados para as personagens Bert, Lottie, Fred, George, Aída e o aprendiz de barbeiro de Fred, o Billy. Essas vozes metaforizam as várias vozes do ‘outro’ e são responsáveis por costurar os fatos, em diferentes tempos e espaços e sob diferentes percepções.

O discurso do narrador, em terceira pessoa, está intercalado aos discursos em primeira pessoa, aos fluxos de consciência em forma de *flashback*. Essa estrutura narrativa demonstra não só a fragmentação da diegese como também todo o processo de fragmentação da personagem Bert Williams, um sujeito cindido, revelado por recursos temporais como as analepses e as prolepses presentes na tessitura narrativa.

De acordo com Genette (1995), o recuo no tempo por meio de *flashback* é denominado de analepse, já a antecipação do que está por vir é denominada de prolepse. Essas categorias temporais (anacronias) intensificam o sentimento de deslocamento e de descentramento da personagem Bert, mas ao mesmo tempo preenchem as elipses narrativas, os silêncios e as lacunas, contrastando e reunindo fragmentos da história da vida de Bert.

Exemplos de analepse são as recordações da infância e de sua terra natal. Quando o narrador onisciente, a voz de Phillips, descreve o mundo de Bert a partir de um tempo no qual ele já está morto, descrevendo e comparando, por exemplo, o Harlem do início do século XX e o Harlem de um tempo presente, mas indefinido, ele pratica a prolepse. Assim, nos vaivéns da narrativa, a fábula do romance vai se revelando. A seguir, para facilitar a compreensão, a fábula será reconstituída, não como é construída no romance, cheia de analepses e prolepses e por meio de diversos pontos de vista das diferentes vozes narrativas, mas será apresentada da forma mais linear e cronológica possível.

Bert, filho de pai negro e mãe branca, nasceu e viveu no Caribe até os 11 anos de idade. Seu pai é descrito como alto e imponente, já a mãe tem a pele clara e os olhos verdes. Eles não têm condições financeiras para educar o filho, apesar de apresentarem certo refinamento. Diante das dificuldades, a família decide migrar para os Estados Unidos. A primeira parada é na Flórida, onde a mãe do garoto trabalha como lavadeira enquanto o pai exerce a função de citricultor. Pouco tempo

depois, os pais de Bert decidem continuar a viagem até a Califórnia. Bert permanece com os pais até os 16 anos de idade. Depois, mesmo sendo um aluno promissor, paradoxalmente, deixa a escola para juntar-se a um espetáculo itinerante, tornando-se artista popular, para quem o conhecimento acadêmico seria o último requisito.

Suas apresentações não lhe rendem muito capital, por isso resolve dedicar-se ao trabalho de carregador no hotel mais chique da cidade. Porém, em função dos insultos verbais, chute no traseiro, brusco puxão no paletó e até cuspada, abandona o emprego e volta a investir em sua carreira de artista; junta-se, então, a três garotos brancos e novamente é vítima de preconceito. Os garotos não recebiam alimento, nem abrigo se estivessem acompanhados de Bert, um negro alto. Bert desiste de apresentar-se com os garotos brancos e começa a trabalhar sozinho. Então conhece George Walker, um homem negro como ele, mas de baixa estatura que estava à procura de um parceiro com quem trabalhar. Os dois formam uma dupla de artistas e fundam a companhia Williams e Walker, a primeira companhia de teatro, dança e música totalmente negra nos EUA, e provavelmente no mundo e passam a se apresentar juntos nos *minstrel shows*, vaudeville e tantos outros espetáculos. Bert adota a maquiagem retinta em seu rosto para representar o papel de negro. O fato de ser negro e personificar um negro *coon* causa sua crise identitária.

Bert e George conhecem Lottie e Aída em uma sessão de fotos. Bert casa-se com Lottie, viúva de um empresário. George casa-se com Aída, cantora e dançarina. Lottie não aceita o cabelo crespo, por isso não dispensa o chapéu. Na infância, a avó tinha tentado alisar seus cabelos com ferro quente e banha, mas o cabelo continuava encarapinhado, cheio de nós e curtos. Já a irmã de Lottie, Florence, é descrita com um cabelo que aceita com facilidade o processo de alisamento. No entanto, o fato de seus cabelos serem facilmente dominados figura em tragédia. A jovem bonita de cabelos alisados se junta a um marginal e tem três filhos, ele a abandona e ela se prostitui para alimentar seus filhos e se alimentar. É encontrada morta em um matagal.

Já Bert Williams é um artista negro bem sucedido na profissão, mas marcado pelo preconceito de cor. Quando o artista mostra sua face sem o uso da *blackface* (máscara negra) não é aceito pelo público branco estadunidense. As questões raciais que o uso da máscara negra implica se refletem em seu comportamento, pois o artista não consegue dialogar com a própria família, buscando a solidão e o isolamento no bar Metheney's.

A narrativa apresenta também o relacionamento de George e Aída. George é um dândi mulherengo que se torna famoso ao lado de Bert Williams. George é um exímio dançarino, colocando a dança *cakewalk* em evidência na companhia Williams & Walker. Aída, por sua vez, é uma estrela negra, capaz de cantar e dançar com maestria. No auge do sucesso, George sofre um colapso no palco enquanto cantava e interpretava a canção *Bon Bon Buddy*. Aída não só cuida do marido, como assume seu lugar no palco, mas não por muito tempo. George morre em decorrência da doença e Aída, incomodada pelo sucesso de Bert, afasta-se da companhia e opta por se apresentar sozinha.

Pouco tempo depois, Aída se aposenta do palco. Bert é informado da morte da cantora em uma nota de jornal, mas é proibido de comparecer ao velório. Bert continua atuando sem o parceiro de palco, mas, diante de sua inabilidade de administração, junta-se às *Follies*, companhia de artistas brancos, na qual ele era o único integrante negro. Depois que se retira das *Follies*, forma uma nova companhia e sai em turnê, mas começa a se sentir doente. Ao ser atendido, o médico solicita que retorne a Nova Iorque. Lá em companhia de sua esposa, tenta se restabelecer, mas já não consegue fazer nada sem o auxílio dela. Despede-se da vida em um dia frio e chuvoso. Apesar do clima, 15 mil pessoas acompanham o funeral do negro então mais famoso dos Estados Unidos.

Conforme já indicado, a obra de Caryl Phillips explora noções de raça, de identidade e de luta pela inclusão do negro contemporâneo na vida social americana, da qual ele era segregado tanto pelo racismo puro e simples quanto pelas políticas abertamente segregacionistas. Tais características estão presentes no romance em análise. Bert é um estrangeiro, num país estrangeiro, distanciado de seus próprios conterrâneos em decorrência do racismo que sofre no meio em que vive e pelo ambiente de exclusão, sofrido pela população negra e pelos não brancos em geral. Esses fatores o afetam tanto em sua vida cotidiana quanto em sua subjetividade, lesando sua capacidade de se comunicar, e são responsáveis pelo seu comportamento sombrio, pelo seu isolamento. Para compreendermos melhor as imbricações do romance em termos de racismo, identidade e fragmentação do sujeito, precisamos conhecer a vida do artista negro, Bert Williams, que serviu de matéria-prima para a ficção de Phillips.

1.3 A FIGURA HISTÓRICA DE BERT WILLIAMS: BIOGRAFIA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA⁴

Egbert Austin Williams nasceu no dia 12 de novembro de 1875 em Antígua, nas Antilhas. Os pais, Frederick e Julia Moncuer Williams, mudaram-se para Riverside, Califórnia, em 1885. Lá, ele frequentou as escolas públicas com o objetivo de cursar engenharia civil na Universidade Stanford. Sua carreira de menestrel começou, quando ele precisou de dinheiro para pagar as mensalidades, mas, diante da insignificante quantia arrecadada, abandonou os estudos e seguiu apenas com a carreira nos shows de menestrel.

Trabalhou no musical “Lew Johnson’s Minstrels” (1893). As críticas referentes à sua *performance* foram tão positivas que o artista criou um estilo único, tanto no dialeto quanto no movimento. Quanto ao seu talento para dança, em seus dados biográficos consta que ele não era bom, mas que usava sua falta de aptidão a seu favor, tropeçando desajeitadamente em seus próprios pés e curvando-se.

Ele usava uma peruca com cabelos encaracolados, máscara negra e luvas pretas, acessórios que o ajudavam a camuflar sua descendência dinamarquesa. Seu estilo de cantar era meio que recitado e possuía um excelente *timing* cômico, fatores que contribuíram para seu sucesso como artista de vaudeville.

No verão de 1893, Williams começou a se apresentar no museu de São Francisco. No outono do mesmo ano, ele se juntou ao “Selig’s Mastodon Minstrels of San Francisco”, onde trabalhou com George Walker. No ano seguinte, insatisfeito com a companhia, Williams e Walker formaram sua própria equipe e organizaram seus próprios shows.

No primeiro semestre de 1896, Williams e Walker apresentaram o espetáculo “Two Real Coons”, no qual zombavam dos menestréis brancos que faziam uso da *blackface*. No segundo semestre, eles se apresentaram em Nova Iorque na farsa musical “The Gold Bug”, de Glen McDonough e Victor Herbert. Fizeram apresentações também no *Keith Circuit* (1897, 1914, 1919); *Hyde’s Comedians* (1897) e *Koster and Bial’s* (1898).

⁴ Os dados históricos dos tópicos 1.3 a 1.8.1 foram baseados na obra de FORBES, Camille F. *Introducing Bert Williams*. New York: Basic Civitas Books, 2008; CHUDE-SOKEI, Louis. *The Last “Darky”*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2006; HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2007 e na obra de WINTZ, Cary D.; FINKELMAN, Paul. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Great Britain: Routledge, 2004.

Em 1898, a dupla apresentou o número do *cakewalk* com maestria, realizando apresentações em Londres, Boston e São Francisco. Em julho daquele mesmo ano, os dois estrearam a opereta “Clorindy, or The Origin of the Cakewalk”, de Will Marion Cook e Paul Laurence Dunbar. No ano seguinte, apresentaram os espetáculos “A Lucky Coon” (1899) e “The Policy Players” (1899).

Nesse percurso, aconteceu o casamento de Williams e Lottie anunciado na estreia da turnê “Sons of Ham” (1900). Em 1900, Williams escreveu “I’m a Jonah Man” em parceria com Alex Rogers, narrando os momentos difíceis de um homem sem sorte. Em 1901, a carreira de cantor de Williams deslanchou. Ele realizou uma temporada de cinco anos com a *Victor Records*, e de 1906 a 1911, ele produziu 17 títulos com a gravadora Columbia.

Em 1903, o jovem príncipe de Gales celebrou o aniversário dele com Williams e a companhia de “In Dahomey”, um musical composto por artistas negros, que brilhou na Broadway. O *Theatre Magazine* reconheceu Bert Williams como um comediante superior, mais talentoso que a maioria dos comediantes brancos contemporâneos.

Suas canções (algumas com Alex Roger ou George Walker) incluem “I Don’t Like No Cheap Man!” (1897); “The Medicine Man” (1899); “The Fortune Telling Man” (1901); “When It’s All Goin’ Out”, e “Nothin’ Comin’ In” (1902); “I’m a Jonah Man” (1903); “Nobody” (1905); e “I’d Rather Have Nothin’ All of the Time, Than Somethin’ for a Little While” (1908). Em 1905, as composições de Williams estavam no auge do sucesso, elevando a canção “Nobody” à posição de marca registrada do artista. Em 1908, ele estreou o espetáculo “Abyssinia” no teatro Majestic.

Após 16 anos trabalhando em parceria com Walker, Williams foi forçado a seguir carreira solo pela doença de George. O espetáculo “Bandanna Land” (1909) continuou sendo apresentado, mas a personagem de George foi representada por Ada/Aída. A ausência de George foi um grande problema para Bert. Depois de um ano de trabalho com o espetáculo “Mr Lord of Koal” (1909) - com letra e libreto de Alex Roger e Jesse Shipp e música de John Rosamond Johnson -, Williams desistiu da companhia e entrou para o *Ziegfeld Follies* (1909, 1910-1912, 1914-1917, 1919).

Bert também atuou em filmes conforme mencionado no tópico anterior. Entretanto, a atividade fílmica não atingiu o sucesso esperado porque o astro era negro, e a política do sul não permitia a exibição do filme em seus cinemas. Já os filmes curtos, conhecidos como filmes de um carretel, como aquele em que Williams

atuou no ano de 1914, em parceria com a *Biograph Film Studios*, foram apresentados como especiais da TV em 1961 e 1963.

Williams atuou nas *Follies* de Ziegfeld até 1918, com Gene Buck, Will Rogers, Eddie Cantor e W. C. Fields. Em 1919, ele atuou em “Broadway Brevities” no teatro *Winter Garden*. Em agosto daquele mesmo ano, W. C. Fields solicitou à associação de Igualdade dos Atores, que permitisse a adesão de Bert. Em 1922, a comédia musical “Under the Bamboo Tree” (anteriormente conhecida como “The Pink Slip”, 1922) estava em cartaz quando o grande artista negro saiu de cena.

Conforme indicado algumas vezes, a trajetória histórica de Bert Williams supracitada foi recontada de forma ficcional por Caryl Phillips. Alguns fatos históricos são recontados na narrativa ficcional enquanto outros são recriados como o encontro entre George e Bert, o casamento de Bert e Lottie, a morte de Florence, irmã de Lottie, a adoção das três filhas de Florence pelo casal, entre tantos outros que foram ou serão discutidos no decorrer desta análise.

Diante do exposto, passamos ao legado histórico de Bert Williams, com o intuito de promovermos um breve panorama do que ele representou e ainda representa para os negros.

1.3.1 O Legado Histórico de Bert Williams

Bert Williams, George Walker e Aída Overton criaram novas oportunidades para os negros no teatro musical. Aída defendeu a profissão teatral como uma busca respeitável para mulheres negras decentes. Ao insistir na importância da maturidade e compromisso com a profissão, ela afirmou que as mulheres podiam prestar serviço ao seu povo ao serem bem sucedidas em suas carreiras artísticas. O posicionamento de Aída, na busca pelos direitos das mulheres, é importante pelo contexto de discriminação que cerceava a mulher, especialmente as mulheres negras na época descrita no romance. Conforme afirmamos anteriormente, as mulheres negras que trabalhavam no *show business* tinham má fama.

George Walker, por intermédio de sua personagem, o dândi negro, não chamou a atenção apenas por suas roupas elegantes, coloridas e brilhantes, mas também pelo talento com que atuava e dançava e pela sua consciência crítica. Fundador da organização denominada “Frogs”, o artista desejava educar os negros, conscientizá-los de que eram capazes de ascender socialmente se soubessem fazer

uso de seu conhecimento, de sua cultura. No romance, o artista reflete sobre o legado de sua companhia para as próximas gerações:

Então pense no talento, o talento variado que estamos empregando e encorajando. Adicione a isso o fato de que contribuimos para o orgulho da raça em face da maioria mais clara. Agora, você nos vê sob a luz de uma instituição racial? Isso é o que aspiramos ser, e se chegarmos a cumprir nossa ambição, eu sinceramente espero e honestamente acredito que nossos filhos ainda por vir, em seu momento, se lembrarão com gratidão de Bert e de mim e deles (PHILLIPS, 2007, p. 172-173).

Já a grande contribuição teatral de Bert Williams está relacionada com a manutenção da *blackface* até o fim de sua carreira, com as apresentações nos *minstrel shows*, no vaudeville, espetáculos musicais que o elevaram à posição de melhor comediante de todos os tempos; uma espécie de herói negro que preparou o caminho para outros artistas negros.

A carreira artística de Bert Williams viabilizou a apresentação da comédia musical “Shuffle Along” na Broadway, o convite para que o ator negro Charles Gilpin representasse um drama, a encenação de Paul Robeson como Otelo. Nesse viés, entendemos que o teatro musical afro-americano deve muito a Bert Williams. Espetáculos como *Blackbirds*, de Lew Leslie, *Porgie and Bess*, de George Gershwin, os ritmos *ragtime*, *blues* e *jazz*, a dança *cakewalk* fazem parte do legado de Bert Williams não só como ator e *performer*, mas como compositor e cantor também.

Williams foi, portanto, figura-chave no desenvolvimento da música afro-americana. Numa época em que a desigualdade racial e estereótipos eram aceitos como parte da vida, ele se tornou o primeiro estadunidense negro a assumir um papel de liderança nos palcos da Broadway, enfrentando barreiras raciais e trabalhando arduamente para superá-las.

Sua atuação como “negrinho da *plantation*” deu origem a discussões e reflexões a respeito do “Novo Negro”. Na narrativa ficcional, a visita de seis negros bem vestidos perturba Bert. Em primeira instância, o grupo fala da importância de Bert para a comunidade negra, mas depois questiona sua representação de um “tolo desajeitado e patético”.

Sr. Williams, disse o Sr. Nail, sua voz se elevando acima das demais, eu sugeriria, em primeiro lugar, que se apresentasse em teatros que nem barram os negros nem os segregam e, em segundo, eu

sugeriria que o senhor o fizesse na pele de alguém cuja *persona* e cujo comportamento sejam mais próximos aos do novo negro, do século XX, em oposição ao tipo vulgar que falsifica deliberadamente nossa raça (PHILLIPS, 2007, p. 202).

Como depreendemos da citação, os negros argumentam que precisam de personagens dramáticos negros que elevem a profissão à dignidade, sugerindo que Bert abandone sua personificação de negrinho *coon*. Bert, por outro lado, tenta convencê-los de que sua personagem não era um representante deles ou de seus mundos, tratava-se de uma criatura sem sorte por quem o público tinha empatia.

O pai de Bert também não entendia o fato de o filho representar um negro que só existia na imaginação dos brancos, mas estava ciente de sua contribuição para outros artistas negros, para seu povo:

Droga, é o filho dele, e as pessoas deveriam respeitar isso, e apreciar o fato de que Williams & Walker é uma companhia exclusivamente negra, que emprega pessoas de cor e lhes dá uma oportunidade de ter sucesso, e que com frequência lhes dá oportunidade de começar uma carreira na indústria do entretenimento (PHILLIPS, 2007, p. 159).

Diante do exposto, alinhamo-nos com a posição de Bert e a de seu pai, pois, mesmo atuando em *blackface*, a contribuição de Bert com os artistas negros, com as mulheres, com seu povo, em termos de visibilidade e de ascensão social, constitui seu maior legado. Compreendemos que a tradição e a excelência do teatro afro-americano, da música, da comédia e da *performance* não seriam as mesmas sem a *performance* do negrinho *coon* de Bert Williams.

Frente a esses apontamentos, entendemos que Bert Williams tirou o negro da obscuridade. E não foi apenas o fato de levar tanto os negros intelectuais da época quanto os brancos da audiência ao questionamento dos estereótipos, mas, com sua fingida condescendência aos estereótipos, ele estava 'no camarim número um', ele era o artista principal e participou de todos os tipos de arte – teatro, filme, música, dança... Sua inteligência e habilidade artística desafiavam o negro parvo que ele representava.

Além do mais, as pessoas negras daquela época, inclusive Bert, foram os iniciadores dos movimentos negros em todas as áreas. Ao escrever seu romance, Phillips (2005), portanto, fala de uma época e não apenas de uma personagem. Na verdade, a *Harlem Renaissance* tem seus efeitos até hoje – o *jazz* e o *blues*

continuam a ser disseminados mundialmente, tocados e modificados a cada dia. Os musicais e a participação dos negros na Broadway deixaram de ser exclusividade de um ou outro artista. Casas noturnas como o *Cotton Club* que fizeram sucesso na época são lembradas e reverenciadas até os dias atuais. A NAACP ainda se mantém atualmente, reivindicando os direitos dos negros nos EUA.

Além do legado da época, cujo brilho deve muito à figura de Williams, a própria existência de um romance, como o de Caryl Phillips, que resgata essa figura vista no mínimo como polêmica, já demonstra a importância da personagem para uma época e para a atualidade. A seguir, discutiremos a relação ou possíveis similaridades entre autor e personagem histórica que podem auxiliar no dimensionamento da importância de Williams não só para Phillips, mas para o leitor também.

1.3.2 Caryl Phillips e Bert Williams: Algumas Afinidades

O fato de Phillips ser caribenho o conecta ao Bert Williams histórico, pois alguns de seus traços biográficos coincidem com os de Williams. Tanto Phillips quanto Williams são negros e ambos são diaspóricos. Phillips e Bert emigraram de sua terra natal, Phillips, para a Inglaterra e mais tarde para os Estados Unidos, Bert, para os Estados Unidos. Ambos eram meninos e vieram acompanhados de seus pais. Como seres diaspóricos do Caribe na Inglaterra e nos Estados Unidos, tanto Williams quanto Phillips experimentaram o preconceito contra o negro e a experiência do despertamento.

Sobre Phillips, a estudiosa Schatteman (2012) afirma que o escritor tem uma história que o coloca em uma posição singular para discutir esses temas:

Tendo experimentado o 'não-pertencimento' que foi imposto aos imigrantes caribenhos na Inglaterra em seus primeiros anos e tendo dedicado seus últimos anos para as explorações de deslocamento e falta de moradia, Phillips usa tanto sua ficção quanto sua não ficção para imaginar a vida das pessoas menos representadas na história, mesmo que elas sejam frequentemente as mais prejudicadas por circunstâncias históricas⁵ (SCHATTEMAN, 2012, p. 45).

⁵ Having experienced the 'unbelonging' that was imposed on Caribbean immigrants in England in his early years and having devoted his later years to the explorations of dislocation and homelessness, Phillips uses both his fiction and his non-fiction to imagine the lives of people least represented in history, even though they are often the most adversely affected by historical circumstances.

Talvez seja essa pouca representação das vozes de minoria que tenha levado Phillips a recriar a vida do artista negro Bert Williams, ou ainda sua própria experiência como o menino pertencente à única família negra em uma comunidade branca como Leeds. O fato é que o autor, em sua escrita, dá voz aos que não têm voz para que eles possam contar e se inscrever na história.

Dessa maneira, entendemos que Phillips tem trabalhado para a construção da identidade afro-americana, assim como Bert Williams fez no passado. Ambos sofreram o deslocamento, a solidão, o não pertencimento, a identidade fragmentada e reconstituíram a história do negro em suas obras. Bert era compositor e em suas canções expressava críticas ao homem branco que criava farsas para manter os negros na subalternidade. A canção *The Phrenologist Coon*, que será analisada no capítulo 3, é um exemplo. O próprio fato de Bert representar um negro criado na imaginação do homem branco, colocando seu próprio talento, para paradoxalmente trazer a presença do negro ao centro do palco, retirando-o da obscuridade em que se encontrava, também ilustra sua tentativa de recomposição da história do negro.

Phillips, do mesmo modo, reconstitui a história do negro em suas obras. Como podemos constatar, em seu romance *Dançando no Escuro*, assim como em suas obras não ficcionais e em sua autobiografia, o autor retrata a ansiedade do pertencimento ou do não pertencimento. A recomposição da personagem Bert Williams, por exemplo, faz parte de uma longa linha de personagens phillipsianos deslocados e angustiados.

Essa visão que Phillips esboça de Williams, como um imigrante perdido, atormentado por um tipo especial de dor, é bastante emblemática em suas obras e soa como se fosse uma autobiografia, pois parece que ele se representa ao escrever sobre o artista negro. Na narrativa em pauta, há um excerto que ilustra esse sentimento complicado de identidade racial, esse sofrimento do artista diante do processo de reconhecimento do público, pois se trata de um falso reconhecimento, já que ele não é quem ele representa, aspectos muito importantes não apenas para o escritor (Phillips) como também para o artista (Williams):

Antes que eles me vejam, veem minhas mãos enluvadas se remexendo e se contorcendo, e é então que discernem o resto de mim, à medida que vou trilhando cuidadosamente meu caminho entre as pesadas cortinas de veludo e, de pé, parado, lentamente olho ao meu redor. Eles não sabem o que fazer. Só quando me mexo é que os problemas começam. Eu me arrasto e eles riem. Fico

parado e eles não sabem o que fazer. Até que eu me mova posso ser objeto de pena. Só quando me movimento é que me reconhecem (PHILLIPS, 2007, p. 113).

O fato de o público reconhecer Bert, quando ele se move, revela uma distorção dele mesmo como objeto racial, pois sem a *blackface*, sem o figurino pequeno demais para seu corpanzil e os sapatos grandes demais para seus pés, sem o humor característico de sua personagem, Bert Williams não era reconhecido. Assim, sua capacidade ou incapacidade de oferecer uma personagem estereotipada para o público e de manipular o momento do reconhecimento é o elemento chave explorado no romance.

Ao se sacrificar para atender às expectativas racistas do público pagante, o artista deve encontrar formas de controlar o seu apagamento e de torná-lo temporário para que, ao fim do show, ele possa trazer de volta a pessoa de Bert Williams e não a personagem que este representa. Porém, a história, contada sempre na perspectiva do ‘vencedor’ acaba por engolir esses aspectos identitários de Williams, trazendo apenas o *clown*, apagando sua história e suas contribuições como ser diaspórico, artista, negro e compositor tanto para o cenário artístico mundial quanto para a problematização do sujeito negro num mundo racista.

Nesse aspecto, Phillips ao escrever a vida ficcional de Bert recupera a humanidade do palhaço, dando a oportunidade para que os leitores de sua obra simpatizem com o fardo que a personagem carrega diante de seu último desejo de ser simplesmente um artista. Compartilhamos tais sentimentos e também o preço que Bert pagou pelo seu sucesso, pela sua aventura americana, no caso do romance: a tristeza, a melancolia, a solidão e o isolamento.

Parece que o fardo de Bert pertence também a Caryl Phillips, pois, assim como Bert, o autor tem identidade caribenha e, por essa razão, vivenciou experiências de exclusão em Leeds, Inglaterra, local para onde migrou com sua família.

Embora haja semelhanças entre autor e personagem, a leitura do romance reforça a ideia de que essa obra ficcional não é a história real do Bert Williams histórico: trata-se de uma releitura e de uma reescrita da vida do artista, estratégias de resistência adotadas por Caryl Phillips para recontar a história do negro mais famoso de sua época. Outrossim, que o “negrinho parvo e desajeitado” não é Bert Williams, mas uma personagem criada por este para representar o estereótipo do negro no palco e que Caryl Phillips também não é Bert Williams, apesar das

similitudes entre os dois. Nesse âmbito, entendemos que as comparações realizadas dão visibilidade ao Bert Williams histórico ao mesmo tempo em que visibilizam o próprio Caryl Phillips.

Diante do exposto, é possível inferir que o Bert Williams ficcional era triste e melancólico, pois possuía aspirações que não se concretizaram como o fato de querer representar um papel dramático, por exemplo. Esse desejo também é expresso na versão histórica conforme destacamos anteriormente. Bert não era livre para representar o que queria. Durante toda a sua carreira, representou em *blackface* porque o público assim o desejava, o que não ocorre com Caryl Phillips diante de seu público. Então, podemos dizer que, de formas diferentes, os dois artistas negros lutaram para conquistar seu espaço na sociedade racista e excludente.

A identificação do romancista com Bert Williams explica o tom da narrativa. A descrição da batalha interna de Williams, agravada pelas críticas de seu parceiro de palco, a decepção do pai de Bert ao vê-lo no palco, as palestras do povo negro repudiando o negro que Bert representava, o casamento peculiar de Bert e Lottie, o racismo branco com que a história americana é pintada são fatores que levam Phillips a revisitar sua própria trajetória.

Ao transformar a versão histórica de Williams em uma versão ficcional, Phillips valida a posição de que um relato histórico por si só e pela sua natureza considerada neutra não poderia ser capaz de explorar as nuances conflitantes de vergonha e de orgulho que devem ter atormentado o comediante negro mais famoso da América. Uma construção ficcional sobre a biografia, portanto, acaba por preencher as lacunas e o universo atormentado de Williams. Ao entrar na mente de Williams, o autor não apenas discute sua própria herança – como ativista e negro que questiona o racismo hoje - mas também a crise identitária vivida pelo negro ao ousar sair de sua zona de conforto imposta pelos dominantes. Como todos os seus romances tratam de questões de raça e de identidade, e especialmente do legado caribenho, Phillips parece totalmente qualificado para recontar essa história.

Agora que a personagem histórica, a personagem ficcional e o autor foram apresentados, é essencial que esclareçamos alguns aspectos históricos determinantes na compreensão do romance como representação identitária. A partir de agora, descreveremos alguns estilos artísticos de origem negra nos EUA que não apenas influenciaram a formação artística, cultural e identitária de Bert William, mas foram influenciados por ele.

1.4 *MINSTREL SHOWS*

O *Minstrel Show*, traduzido para o português como show de menestrel, é um exemplo da cultura negra americana. A origem do termo advém dos menestréis da Idade Média, servos que se apresentavam para a elite, para os detentores da cultura e do poder, indo de castelo em castelo, ou tendo um patrono ao qual serviam e que os financiava. Diferentemente, os *Minstrel Shows* do século XIX eram dirigidos à classe não intelectualizada.

Muitos artistas do show de menestrel do século XIX começaram suas carreiras no circo, onde a prática da maquiagem, antes de representar, era bastante comum. Acrescentamos ainda que elementos da comédia, da pantomima, da música, das atuações espetaculares foram responsáveis por manter a proximidade entre o teatro e o circo por muito tempo.

A maioria das apresentações do show de menestrel incluía garotas seminuas, humor grosseiro, sátiras de convenções sociais e idiosincrasias linguísticas, fato que impedia o acesso de mulheres e crianças. Na narrativa em análise, a descrição de Bert sobre o local onde se apresenta com o parceiro George confirma o que foi exposto acima:

Midway Plaisance: tinham me dito que esse lugar, que ficava na Market, entre as ruas Três e Quatro, era antes conhecido como Jack Cremonese's. Foi o primeiro *melodeon* ou *variety hall* em San Francisco a apresentar dançarinas de *hootchy-kootchy* (também conhecidas como balançadoras de busto ou chacolhadoras de quadril), mulheres que gostavam de sacolejar e que – o estabelecimento observava orgulhosamente – não viam na virtude seu maior atributo. Por dez centavos, um homem branco podia ter o prazer de assistir ao entretenimento feminino e por um pouco mais podia entrar em uma das cabines do mezanino, que eram protegidas por uma pesada cortina atrás da qual, entenda-se, se conseguia entretenimento feminino *privativo*, cuja natureza era problema de cada um, desde que o álcool continuasse fluindo (PHILLIPS, 2007, p. 43).

Em nota de rodapé, a tradutora do romance explica que a expressão em itálico *hootchy-kootchy* (dança erótica) deriva de uma canção popular. Com relação ao local de apresentação dos artistas – “Midway Plaisance” -, este serviu como centro de diversão durante a exposição mundial (uma espécie de feira), em 1893. Se analisarmos os termos separadamente, observamos que o vocábulo “midway” significa “no meio”, “a meio caminho”; já a expressão “plaisance”, oriunda do francês, traduz-se para “de lazer”, “de recreio”, isto é, a meio caminho do lazer, da diversão. No fragmento supracitado, notamos que a descrição do estabelecimento onde os artistas se apresentam aproxima-se da acepção dos termos.

Diante do exposto, o público que então frequentava os shows de menestrel era predominantemente masculino, pertencente à classe baixa e trabalhadora. O afro-americano pertencia a esse estrato social e para se distrair passou a frequentar os locais de entretenimento que ofereciam essa forma de diversão. Porém, o público não se restringia à população negra com pouco dinheiro, mas também aos brancos subempregados ou desempregados e deseducados naquele período em que o sonho americano começava a despontar para uns, mas o restante da população padecia dos resultados do crescimento desordenado das cidades do nordeste americano e da exploração do trabalho das classes mais baixas.

Cabe ressaltar que as posições que os afro-americanos ocupavam no mercado de trabalho eram de motorista, garçom, cozinheira, empregada doméstica, funcionário em loja, hotel, restaurante, ajudante, faxineira, cabineiros, entre outras. Os salários eram baixos, reduzindo os negros à mão de obra barata.

Esse contexto é retratado na narrativa em pauta. Bert relata:

Nós nos apresentávamos nessa atmosfera, sendo que eu era o escada, e George, o tocador de banjo, cada um vigiando a retaguarda do outro, pronto para se esquivar rapidamente de cadeiras voadoras e outros mísseis, determinados a ganhar o suficiente para comer, aprendendo que na melhor das hipóteses seríamos tolerados ou ignorados, até que não nos fosse possível ignorar os uivos do público embriagado, que terminaria exigindo aos gritos que as mulheres voltassem, o que era nossa deixa para buscar refúgio temporário nas coxias (PHILLIPS, 2007, p. 43-44).

Foi assim que o número do menestrel se estabeleceu e popularizou o estereótipo do negro. De estrutura versátil, esse gênero reunia em uma única apresentação uma variedade de números artísticos tais como pantomima, música, dança e poesia. Para Eric Lott (1995), autor da obra *Love and Theft*, o *Minstrel Show* americano – o espetáculo de menestrel –

[...] era uma forma de entretenimento [que misturava uma variedade de elementos: folclore, dança, piadas, canções, tons instrumentais, esquetes, falsa oratória, sátira, homens travestidos de mulheres, brancos travestidos de negros ou representação⁶ (LOTT, 1995, p. 9).

⁶ The minstrel shows was an entertainment form that called in turn on a variety of elements: folklore, dance, jokes, songs, instrumental tunes, skits, mock oratory, satire, and racial and gender cross-dressing or impersonation.

Ou seja, o espetáculo de menestrel era um tipo de teatro popular que teve início em 1820 e se desenvolveu em resposta às necessidades dos imigrantes rurais que buscavam na cidade grande sua fatia do sonho americano e que procuravam por diversão depois de um árduo dia de trabalho. Nesse sentido, esses shows foram uma saída satisfatória, pois não só forneceram um lugar de alívio onde os imigrantes eram bem vindos como também abriram espaço teatral para diversão, lazer. Nos teatros em que os shows de menestréis eram apresentados, as pessoas pertencentes à classe média compravam entradas para a área localizada atrás da orquestra. As classes menos favorecidas, os pobres, que não tinham condições para pagar nem pela área atrás da orquestra, acomodavam-se nas galerias.

Essa forma de entretenimento começou com o uso de vários tipos de personagens brancas regionais, tais como Yankee Peddler e Davy Crockett, que ficaram conhecidos como heróis populares americanos. Tais personagens contracenavam com negros e índios e, como naquela época não havia artistas dessas etnias (negros viviam em escravidão e indígenas, em reservas ou fugindo de conflitos com o exército americano), era necessário que artistas brancos fossem caracterizados de negros e indígenas até mesmo para estabelecerem um contraponto e contarem as histórias dos protagonistas brancos.

Na década de 1830, os artistas brancos já costumavam pintar seus rostos de preto, fazendo uso de uma pasta de carvão ou de cortiça queimada, a fim de imitar os negros nos números de canções e danças. A boca recebia o contorno de uma larga faixa vermelha ou branca, que tinha o objetivo de realçar os lábios grossos. Essa maquiagem que os atores brancos utilizavam para representar os negros nos *Minstrel Shows* foi denominada de *blackface*. De acordo com Lott, a “arte do *blackface* foi uma prática teatral estabelecida no século XIX, principalmente no norte urbano, em que os homens eram caricaturados de negros por diversão e lucro”⁷ (LOTT, 1995, p. 3). O ato de pintar a face de uma pessoa branca com a cor preta transforma o artista em uma caricatura, uma vez que, além da cor da pele, traços como o volume dos lábios e o formato do nariz também são acentuados.

Depois de caracterizados de negros, os artistas brancos reproduziam as canções dos escravos nas *plantations*, as grandes fazendas de algodão, principalmente, no sul dos EUA, isto é, números de canções e danças apresentados

⁷ Blackface minstrelsy was an established nineteenth-century theatrical practice, principally of the urban North, in which white men caricatured blacks for sport and profit.

por negros apenas para negros e para diversão de seu trabalho exaustivo. A partir de então, a atuação em *blackface* tornou-se bastante popular.

Os historiadores apontam Thomas Dartmouth Rice (1808-1860) como o responsável por disseminar a fama dos shows de menestréis em *blackface*. Em 1828, ele se apropriou da dança e da canção dos negros, cobrindo sua face com rocha queimada e outro material viscoso, imitando-os no palco. A personagem de Rice ficou conhecida como *Jim Crow*. George Washington Dixon, por sua vez, criou em 1834, o *Zip Coon* ou *Jim Dandy*. Tanto *Jim Crow* quanto *Jim Dandy* são personagens estereótipos dos negros. O primeiro representa o negro com a face escurecida, lábios exagerados e movimentos lentos. O segundo, o negro urbano, bem vestido, uma figura arrogante e ostensiva. Ambas as representações ridicularizam os afro-americanos. Por isso, os artistas brancos que faziam uso da *blackface* e de um figurino específico para representar entregavam panfletos com suas fotos e as fotos de suas personagens na tentativa de afirmar que eles não eram negros.

Exemplo disso é a Figura 2 que apresenta o artista branco Billy B. Van, neto de holandeses, no espetáculo *Minstrel Show*, que mostra sua transformação de branco para negro.

Figura 2 – Ator branco pintado de negro para divulgar os shows de menestréis.



Fonte: Disponível em: <<http://ecossocialismooubarbarie.wordpress.com/2013/01/16/os-negros-no-cinema/>>.

O número de Rice, conhecido como “Ethiopian Delineators”, propagou-se e, no ano de 1842, um grupo de atores estadunidenses criou um espetáculo noturno completo. Experientes na sequência de coreografias e de cenas, os artistas satirizaram os menestréis tirolezes da Suíça e se autodenominaram “The Virginia Minstrels”. A *performance* do grupo “Virginia Minstrels” estabeleceu o formato do show. A estrutura básica consistia de três atos. No primeiro, a trupe inteira cantava e dançava músicas populares no palco. O interlocutor era o responsável por instruir o grupo a sentar-se em semicírculo, na mesma posição, enquanto ele se posicionava no centro, sendo acompanhado pelos artistas, Tambo, que era magro, e Bones, que era gordo. O ato era finalizado com “walkarounds”, que incluíam danças no estilo *cakewalk*. Na segunda parte, denominada de “Olio”, as personagens cantavam, dançavam e faziam acrobacias. Mas era o discurso de Tambo e o de Bones que provocavam risadas. No último ato, havia números de canto e dança que enfatizavam a vida idealizada dos tempos da escravidão.

O sucesso de suas canções e danças oriundas das *plantations* favoreceu o surgimento de inúmeros artistas que passaram a ter papel de destaque nos *minstrel shows*. A *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* atesta: “O show de menestrel tornou-se local de treinamento para muitos artistas; além de fornecer base para outros entretenimentos teatrais populares”⁸ (WINTZ; FINKELMAN, 2004, p. 800).

Em 1849, surgiram comediantes negros fazendo *blackface*, e em 1860 foi constatada a existência de vários grupos que se apresentavam somente com comediantes negros. Os primeiros comediantes negros a se apresentar nos shows de menestrel foram William Henry Lane (1825-1852/3) e Thomas Dilward (1840-1902). Sam Lucas (1848-1916), James Bland (1854-1911), e Gussie Davis (1863-1899) também compõem o time de artistas negros que se destacaram nos shows de menestrel. As companhias às quais pertenciam percorreram a América do Norte, Europa, Ásia do leste e Austrália no final do século XIX. Todavia, na virada do século XX, o show de menestrel que continuava se apresentando regularmente era o de Billy Kersands (1842-1915).

A companhia Williams e Walker foi formada na década de 1890. Grupos como o da dupla alcançaram fama e fizeram a inclusão de dança e música da cultura afro-americana nos shows. Outra novidade foi a inserção da mulher nos palcos. De

⁸ The minstrel show became the training ground for many performers; it also provided a foundation for other popular theatrical entertainments.

acordo com Forbes (2008), “ela (a companhia) exibiria os talentos de vários outros artistas: a esposa de Cook, cantora e atriz Abbie Mitchell; a distinta esposa de George, dançarina incomparável Aída Overton Walker; e até mesmo Lottie, a esposa de Bert”⁹ (FORBES, 2008, p. 99).

A Figura 3 ilustra o que foi dito por Forbes (2008), pois ela retrata os artistas supracitados durante a apresentação da peça “In Dahomey”. Trata-se de dois homens negros, Bert e George, acompanhados de três mulheres negras, Aída, Lottie e Abbie, ou seja, uma companhia totalmente negra, algo inovador para a época.

Figura 3 – Foto tirada durante a apresentação da peça *In Dahomey*. Ela retrata os artistas negros Hattie McIntosh, George Walker, Ada Overton Walker, Bert Williams e Lottie Williams.



Fonte: Disponível em: <<http://jasobrecht.com/bert-williams-george-walker-african-american-superstars/>>.

O aspecto histórico, relatado pela biógrafa Forbes (2008), também é retratado no âmbito ficcional. As personagens Bert, George, Lottie e Aída são descritas como estrelas negras que atuaram na Broadway.

Eles estiveram nos letreiros da Broadway e no East End Londrino, e é à Broadway que eles deveriam retornar com seu novo show, *Abyssinia*, o qual com o sucesso anterior deles vai se abster de navalhas, galinhas, mulheres fáceis e da linguagem vulgar dos espetáculo *coon* comuns (PHILLIPS, 2007, p. 129-130).

⁹ it would exhibit the talents of a host of others: Cook’s able wife, singer-actress Abbie Mitchell; George’s rapidly self-distinguishing spouse, incomparable dancer Aida; and even Bert’s own Lottie.

Bert e George são artistas negros que insistem em criar um grupo completamente novo, composto por homens e mulheres negras. Dentre as mulheres negras, está Aída, esposa de George Walker, estrela que compõe o grupo. Cantora, dançarina, coreógrafa, atriz, ela apresentou canções como “I’d like to be a real lady”, na peça “In Dahomey”, “I’ll keep a warm spot in my heart for you” na peça “Abyssinia”; “Kinky”, entre outras. Dançou “Salomé” em “Bandanna Land” (PHILLIPS, 2007, p. 171) e substituiu George no palco quando ele sofreu um derrame (PHILLIPS, 2007, p. 181). Historicamente, Aída é descrita como uma “dançarina incomparável” que “ganhou visibilidade tanto por seu canto quanto por sua dança, tornando-se peça central nos shows de Williams e Walker”¹⁰ (FORBES, 2008, p. 89 e 99).

Figura 4 – Aída Overton Walker.



Fonte: Foto impressa no livro da biógrafa Camille Forbes (2008, p. 63).

Lottie Williams, esposa de Bert Williams, também é dançarina e comediante da companhia Williams & Walker (PHILLIPS, 2007, p. 51). No romance, o narrador nos informa que ela se aposenta dos palcos atendendo ao pedido do marido, conforme atesta a seguinte citação: “O retorno triunfante de Bert Williams aos Estados Unidos e as pressões crescentes da fama por fim convenceram a mulher de

¹⁰ She gained further visibility for both her singing and dancing, as she became a central feature in Williams and Walker shows.

que agora podia se aposentar e se dedicar ao lar e ao marido” (PHILLIPS, 2007, p. 128). Já na versão histórica de Camille Forbes, a aposentadoria da artista se deve a outro fato:

Pouco antes do natal de 1908, Lottie, que estava descansando de sua temporada de shows, decidiu se aposentar dos palcos devido à contínua falta de saúde. Embora sua decisão fosse temporária, seria o fim de sua atuação com a dupla Williams e Walker. Ela não retornaria ao palco¹¹ (FORBES, 2008, p. 162).

Figura 5 – Lottie Williams.



Fonte: Foto impressa no livro da biógrafa Camille Forbes (2008, p. 81).

Eva Tanguay, com quem George tem um caso amoroso, também é artista, mas, diferentemente de Aída e Lottie, não é componente da companhia Williams & Walker. O narrador a caracteriza como uma “solteirona branca de cabelos flamejantes e cadeiras sacolejantes”, e a versão histórica salienta que a artista branca se torna famosa, imitando os passos das artistas negras. As canções “That’s why they call me tabasco”, “It’s all been done before but not the way I do it”, “I want someone to go wild with me” e “I don’t care” fazem parte de seu repertório musical (PHILLIPS, 2007, p. 122 e 125).

¹¹ Just before Christmas of 1908, Lottie, who had taken time off from performing the prior season, decided to retire from the stage due to continuing ill health. Although at the time her decision was temporary, it would bring an end to performances with the dual partners of the Williams and the Walkers. She would not return to the stage.

Figura 6 – Foto de Eva Tanguay.



Fonte: Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Eva_Tanguay>.

Diante do exposto, a presença de negros e de mulheres no palco pode ser entendida como forma de resistência à submissão, à inferioridade imposta. Na narrativa analisada, a companhia Williams & Walker é descrita como “uma companhia exclusivamente negra, que emprega pessoas de cor e lhes dá uma oportunidade de ter sucesso, e que com frequência lhes dá oportunidade de começar uma carreira na indústria do entretenimento” (PHILLIPS, 2007, p. 159). Realmente, os artistas negros ascenderam socialmente, fizeram fama e fortuna. O sucesso do empreendimento propiciou oportunidades para outros artistas negros.

Historicamente, Williams e Walker exerceram papéis essenciais nesse reconhecimento e ascensão dos artistas negros aos grandes palcos. Se, por um lado, serviram como resistência ao racismo e se tornaram iniciadores dos movimentos negros, por outro lado, a *performance* de Bert, de George, de Aída, de Lottie e de outros artistas negros tais como Bob Cole, Ernest Hogan, Will Cook e Paul Lawrence Dunbar desempenhou papel importante na consolidação e proliferação das imagens, atitudes e percepções racistas.

Nesse contexto, Anderson (2009), em seu artigo “Ten Little Niggers: The Making of a Black Man’s Consciousness”, relata que a canção folclórica “Ten Little Niggerboys” passou a fazer parte do repertório dos artistas nos shows de menestrel. Desde sua primeira apresentação, a canção tornou-se bastante popular nos Estados Unidos, sendo, inclusive, escolhida como título do livro de Agatha Christie. A letra da canção gira em torno da comicidade que estereotipa o negro como violento e ignorante. Vejamos:

Dez garotinhos negros saíram para jantar;
 Um sufocou seu pequeno eu e então havia Nove.
 Nove garotinhos negros deitaram-se muito tarde;
 Um dormiu demais e então havia Oito.
 Oito garotinhos negros quando viajavam em Devon;
 Um disse que permaneceria lá e então havia Sete.
 Sete garotinhos negros cortando os gravetos;
 Um se cortou pela metade e então havia Seis.
 Seis garotinhos brincando com uma colmeia;
 Uma abelha picou um e então havia Cinco.
 Cinco garotinhos negros estudando Direito;
 Um foi ao Tribunal e então havia Quatro.
 Quatro garotinhos negros indo para o mar;
 Um arenque vermelho engoliu um e então havia Três.
 Três garotinhos negros passeando no zoológico;
 Um grande urso abraçou um e então havia Dois.
 Dois garotinhos negros sentados ao sol;
 Um foi frisado e então havia Um,
 Um garotinho negro abandonado¹².

A imagem do urso representa a ideia de selvageria, mas também mostra a incoerência e a infantilidade dos garotinhos negros, pois o fato de ficarem à frente de um urso e de brincarem com uma abelha são as razões pelas quais se prejudicam, ou seja, sua infantilidade os coloca em perigo. Eles estão desenvolvendo atividades que não deveriam fazer e isso mostra também sua irresponsabilidade se não houver supervisão (no caso, de brancos). Nesse aspecto, os negros representados são equiparados a tolos – uma característica não apenas dessa canção, mas de outras manifestações culturais referentes aos negros -, como será visto no decorrer desta tese. A imagem estereotipada do negro é construída a partir da enunciação de que eles comem, dormem e se divertem, como se não trabalhassem arduamente para sua subsistência. A diversão com a colmeia os aproxima da ideia ocidental de que são criaturas menos evoluídas, de que são mais próximos da espécie animal do que da humanidade.

Embora a letra da canção apresente cinco garotinhos negros estudando direito, o que se configura em uma exceção, um dos negrinhos também é eliminado como os

¹² Ten little nigger boys went out to dine;/One choked his little self and then there were Nine./Nine little nigger boys sat up very late; /One overslept himself and then there were Eight./Eight little nigger boys travelling in Devon; /One said he'd stay there and then there were Seven./Seven little nigger boys chopping up sticks;/One chopped himself in halves and then there were Six./Six little nigger boys playing with a hive; /A bumble bee stung one and then there were Five./Five little nigger boys going in for law;/One got into Chancery and then there were Four./Four little nigger boys going out to sea;/A red herring swallowed one and then there were Three./Three little nigger boys walking in the Zoo; /A big bear hugged one and then there were Two./ Two little nigger boys sitting in the sun;/One got frizzled up and then there was One./One little nigger boy left all alone.

demais. Essa eliminação merece atenção especial, pois no momento em que a música folclórica foi composta, havia muito pouco ou nenhum negro na universidade, especialmente no curso de direito. A ironia da canção está no fato de que o pequeno estudante de direito foi à corte e foi eliminado, o que dá a entender que ele era o réu e foi condenado à morte, prática muito comum na época se levarmos em consideração não apenas os esquadrões de eliminação de negros como a Ku Klux Klan, mas também a pena de morte ainda existente em quase todos os EUA.

Como essa canção era utilizada para auxiliar na educação da criança branca, que aprendia não somente a contar os números de um a dez como também a crença de que os negros eram inferiores, o fato de um estudante de direito ser eliminado o iguala aos demais e dá a entender que os outros desistiram do curso, como se o conhecimento e a intelectualidade não fossem alternativas para os negros. Sendo assim, a composição ensinava os brancos a visualizarem assuntos que antes eram objetivados pelo mote da escravidão e os negros a se verem pela perspectiva dos brancos, uma vez que cada um dos negrinhos vai sendo 'eliminado'.

Diante do exposto, compreendemos que o sucesso do número do menestrel, apresentado nos shows de menestrel, não só estabeleceu como fixou o retrato estereotipado do negro, pois, segundo a canção sugere, o negro do menestrel era tolo e infantil. Forbes (2008, p. 22) confirma: "Os shows de menestréis anunciavam que os negros eram pessoas inferiores, subordinadas aos brancos"¹³.

Por esse motivo, observamos a importância dos estereótipos formados na canção para a formação da personagem representada por Williams, que pode ter nomes diferentes, mas carrega sempre as mesmas características. A narrativa menciona o momento em que Bert está em pé no convés do navio com o parceiro de palco George Walker. A companhia está retornando aos Estados Unidos depois de uma bem sucedida turnê pela Inglaterra. Enquanto estava com George, Bert revisita, ainda que de forma silenciosa, as mesmas perguntas que o incomodaram durante sua estadia na Inglaterra. Um de seus questionamentos revela os mesmos estereótipos da canção: "Será que o artista americano não será nada mais que um tolo exuberante, infantil, chamado Tia Jemima, Tio Rufus ou simplesmente Negrinho da Lavoura" (PHILLIPS, 2007, p. 119). Tia Jemima é uma personagem negra cuja imagem apresenta uma visão romantizada da vida na fazenda, tempo idílico com a

¹³ Minstrelsy pronounced that blacks were a lesser people, subordinated to whites.

família, escravos felizes. Além disso, pela representação servil e protecionista, ela trabalha para atender aos interesses dos homens brancos. Tio Rufus, por sua vez, é um nome genérico, utilizado para se referir aos negros de forma geral. Já o Negrinho da Lavoura representa o escravo mais jovem que trabalha nas grandes fazendas.

Essas personagens representam estereótipos como a docilidade, a lealdade, a humildade, mas também a irresponsabilidade, a preguiça, a propensão ao roubo e à mentira, a infantilidade, a dependência do patrão, entre outros. Tais aspectos foram intencionalmente caricaturados no palco, em princípio por artistas brancos como já foi mencionado anteriormente, sendo que mais tarde os próprios negros adotaram a rolha queimada para atuar nos *Minstrel Shows*.

Além das personagens supracitadas, há mais duas que se destacam: Jim Crow e dandy, também conhecido como Zip Coon. Langston Hughes, personagem da *Harlem Renaissance*, que será retomado mais adiante neste mesmo capítulo, fez uma peça de teatro na qual recupera a personagem Jim Crow, chamada Jericho-Jim Crow. Porém, por se tratar de uma peça religiosa ou um musical *gospel*, observamos que ele retira o caráter pejorativo e caricatural da personagem para colocar o aspecto religioso da perspectiva negra, colocando-o mais como um mártir vencedor (quando nos remetemos à batalha bíblica das muralhas de Jericó).

Figura 7 – Fotos de Jim Crow (A) e Zip Coon (B), personagens dos *minstrel shows*.



Fonte: Disponível em: <<http://black-face.com/>>.

Essas personagens estereotipadas são representadas por Bert e George na década de 1890, quando os artistas se conhecem e formam uma dupla. Descrevendo o momento histórico, Forbes (2008, p. 27) apresenta duas interpretações do primeiro encontro dos artistas. Na primeira, a autora focaliza George. Ele conta que estava caminhando pela cidade quando viu um rapaz magro e alto com um banjo na mão. Aproximou-se dele, estabeleceu o primeiro contato e, juntos, conseguiram um trabalho que pagava sete dólares por semana. Na segunda, a autora focaliza Bert que conta que foi George quem o ensinou a dançar e que, quando já trabalhava para Martin e Selig, convidou George para ser seu parceiro de palco. Embora a versão histórica apresente o primeiro encontro sob a ótica dos dois artistas, ambas concordam que o primeiro trabalho deles foi com o *Minstrel Show* de Martin e Selig.

Na versão ficcional, apresentada por Phillips, a descrição do encontro da dupla se aproxima da interpretação de George: “A primeira vez que ele viu George, corria o outono de 1893. [...] Esse estranho, que ele imagina que tenha mais ou menos sua idade, está de pé numa esquina, agarrado a um banjo, analisando cada pessoa que passa” (PHILLIPS, 2007, p. 40-41). Pelo viés histórico, quem está com o banjo na mão é Bert; no viés ficcional, é George quem assume este papel. Talvez a narrativa apresente essa inversão dos papéis entre Bert e George porque, no âmbito ficcional, o protagonista é Bert. O narrador arremata:

O desespero levou o jovem Bert à Barbary Coast de San Francisco, onde ele aceitaria trabalho representando um havaiano e cantando algumas das canções *coon* favoritas do momento, mas foi um encontro casual com um membro do Martins and Selig’s Minstrel Show que mudou seu destino (PHILLIPS, 2007, p 40).

No encontro entre George e Bert: “George pergunta se ele sabe onde desencavar um bom companheiro para o “Martins and Selig’s Mastodon Minstrels”, pois, George explica, ele não pode voltar até o Sr. Selig sem ter encontrado alguém para outra ponta” (PHILLIPS, 2007, p. 41). A partir desse encontro, a dupla inicia a carreira como Walker & Williams nos *Minstrel Shows*. Cabe ressaltar que, historicamente, a companhia “Martin e Selig’s Mastodon Minstrels” era composta por cinco brancos, um mexicano e quatro negros. Bert e

George compõem o grupo, sendo que Bert representa o Jim Crow enquanto George o dândi, assunto que será discutido posteriormente.

Convém observar, no romance, o local *Barbary Coast* para onde vai o protagonista. O dicionário online de Merriam Webster traz duas definições interessantes para *Barbary Coast*. A primeira é que se trata de uma “região do norte da África, que se estende desde o Egito até o Atlântico, incluindo os ex-estados de *Barbary* (Marrocos, Argélia, Tunísia e Trípoli) – um nome antigo principalmente”¹⁴. Na segunda definição consta que é uma “seção de São Francisco conhecida anteriormente como um centro de jogos de azar, prostituição e vida noturna desregrada – um nome informal”¹⁵.

Já a enciclopédia concisa (Concise Encyclopedia), versão online, descreve o local como uma:

[...] região costeira do Mediterrâneo, no Norte da África, que se estende do Egito ao Oceano Atlântico. Antes parte da África Romana, a região foi invadida pelo povo Vândalo no século 5 DC. Foi reconquistada pelo Império Romano do Oriente (Império Bizantino) em 533 DC. A região foi dominada pelos árabes no século 7 eventualmente se dividiu em comunidades políticas muçulmanas independentes, conhecidas coletivamente como os estados de Berberes (Marrocos, Argélia [Algiers], Tunísia [Tunis] e Líbia [Trípoli]). Por séculos, a costa famosa como esconderijo dos piratas que atacavam os navios e pediam o resgate dos países europeus. Depois da guerra dos Estados Unidos da América com Trípoli [...], a expedição dos EUA para Argélia (1815), e o bombardeio da Algiers pelos britânicos (1816), os piratas deixaram de exigir o resgate¹⁶.

Podemos notar que, segundo a descrição acima, *Barbary Coast* é uma espécie de gueto onde se refugiam os povos invasores, no caso, os estrangeiros. Essa anotação é pertinente para a análise do romance. Como Bert e George são estrangeiros, invasores em São Francisco, o papel que lhes cabe é de reforçar o

¹⁴ region N Africa extending from Egypt to the Atlantic & including the former **Barbary States** (Morocco, Algiers, Tunis, & Tripoli) – a chiefly former name.

¹⁵ section of San Francisco formerly noted as a center of gambling, prostitution, and riotous nightlife – an informal name.

¹⁶ Mediterranean coastal region, North Africa. It extends from Egypt to the Atlantic Ocean. Once part of Roman Africa, the region was overrun by Vandals in the 5th century AD. Reconquered by the Eastern Roman Empire (Byzantine Empire) c. AD 533, it was overcome by Arabs during the 7th century and was eventually broken up into the independent Muslim polities known collectively as the Barbary states (Morocco, Algeria [Algiers], Tunisia [Tunis], and Libya [Tripoli]). For centuries the coast was notorious as a haven for pirates, who ravaged shipping and collected tribute from European states. After the U.S. war with Tripoli (see Tripolitan War), the U.S. expedition to Algiers (1815), and the bombardment of Algiers by the British (1816), the pirates ceased exacting tribute.

estereótipo de selvagem e primitivo. Bonnici (2005) afirma que a selvageria é um dos estereótipos imputados ao nativo. Nas palavras do autor, “O nativo é considerado selvagem e violento: o ameríndio é retratado como canibal e cruel, enquanto o africano é retratado como torturador e matador de seus prisioneiros” (BONNICI, 2005, p. 39). Diante dessas considerações, observamos que a degradação do nativo serve para dar força à suposta superioridade europeia. Em todas as definições e também nos locais descritos, é muito clara a ligação da palavra *Barbary* (berbere) com bárbaro. Assim, a cultura que se apresenta nesses locais é considerada bárbara e, portanto, selvagem.

Nessa linha de pensamento, o encontro de George e Bert na *Barbary Coast* arremata essa ideia, pois ambos são estrangeiros e, como tal, devem representar o papel de selvagens e primitivos a eles imposto. Portanto, o início da carreira dos artistas nesse local é emblemático: “[...] na Barbary Coast, espera-se que esses dois garotos aperfeiçoem gestos desajeitados e bobos e depois se retirem às coxias e aguentem em silêncio a descortesia das pessoas que os arremedam” (PHILLIPS, 2007, p. 42).

Ironicamente, o que o fragmento acima descreve é uma mímica da mímica, pois Bert e George são humilhados duplamente. Uma vez, ao representarem o que não são para conseguir o humor, e a segunda vez pelo fato de que os brancos não apenas aceitam e se divertem com a apresentação, mas também os imitam. Tal imitação, acompanhada da descortesia, lembra os artistas, a todo o momento, de sua condição de inferiorizados.

Somada a isso, a caracterização das personagens negras dos *Minstrel Shows* estava relacionada à ignorância, à preguiça, ao comportamento falastrão, à superstição e aos musicais. A narrativa em foco confirma essa caracterização, pois Bert representa um negro que está em conformidade com o exposto. A sua personagem é descrita como “preto tonto”, “comedor de melancia”, “bufão”, “palhaço”, “fã de galinha”, “crioulo inútil” entre outras características depreciativas dirigidas aos negros (PHILLIPS, 2007, p. 24, 49, 51, 72, 144 e 203).

Figura 8 – Bert Williams representando o *Jonah man*.



Fonte: Foto impressa no livro de Camille Forbes (2008, p. 237).

A foto acima ilustra a personagem Jonah Man, representada por Bert Williams. Fazendo uso da *blackface*, Bert representa uma personagem criada a partir da canção “I’m a Jonah man”, composta por Alex Rogers para o musical “In Dahomey”. Em sua atuação, a personagem Jonah é infeliz ou sem sorte, além de contemplativa. Vejamos a letra da canção traduzida por Francesca Angiolillo em PHILLIPS (2007, p. 99):

Minha má sorte começou quando nasci, ou ao menos dizem os mais velhos.
 Essa mesma má sorte tem sido minha melhor amiga até o dia de hoje.
 Quando eu era pequeno os amigos de minha mãe tentaram me dar o nome.
 Me deram o nome de meu pai, e no mesmo dia meu pai morreu.
 Porque eu sou um Jonah,
 Eu sou um homem sem sorte.

Minha família por muitos anos olharia para mim e choraria.
 Por que eu sou esse Jonah eu certamente não entendo,
 Mas eu sou um completo Jonah de primeira.
 Um amigo meu um dia me deu um vale-refeição de seis meses.
 Ele disse ‘Isso não me serve, eu tenho de ir embora’.
 Eu lhe agradei e meu coração dizia obrigado com alegria e gratidão.
 Mas quando cheguei ao restaurante, o lugar tinha acabado de pegar fogo.
 Porque eu sou um Jonah,
 Eu sou um homem sem sorte.

Parece com a velha, velha história,
 Mas às vezes eu me sinto como uma baleia.
 Por que eu sou esse Jonah eu certamente não entendo,

Mas eu sou um completo Jonah de primeira.
 Meu irmão uma vez ia andando pela rua e caiu num buraco cheio de carvão.
 Ele processou o dono do lugar e conseguiu 10 mil redondos.
 Achei que era fácil e pulei no mesmo buraco.
 Quebrei ambas as pernas e o juiz me deu um ano por roubar carvão.
 Porque eu sou um Jonah,
 Eu sou um homem sem sorte.

Se chovesse sopa da manhã até a noite
 Em vez de colher eu teria um garfo.
 Por que eu sou esse Jonah eu certamente não entendo,
 Mas eu sou um completo Jonah de primeira¹⁷.

A leitura da canção propicia um encontro com um homem perplexo diante da infelicidade de sua existência, um Jonah Man que descreve suas experiências em tom de melancolia. Esse homem que Bert canta e representa comunica a experiência do ser desgraçado, desditoso. O público beira a lágrimas diante da situação lamentável do Jonah Man, ao mesmo tempo em que ri, gargalha de sua falta de sorte. A descrição das desventuras da personagem, aliada à interpretação de Bert, reforça o estereótipo do negro como alguém digno de piedade, incapaz de resolver sozinho seu problema.

Já a associação da imagem do negro ao animal, no caso da canção Jonah Man, à baleia passa a visão de um ser desengonçado e inapto. Isso porque as baleias são enormes. Elas possuem o corpo negro e arredondado e a cabeça grande, aproximadamente um quarto do corpo, destacando-se a grande curvatura da boca. A cauda é bem grande, contrastando com as nadadeiras que são minúsculas, tanto que chegam a ser desproporcionais se comparadas ao corpo do mamífero.

Outro aspecto relevante para nossa análise é a narrativa bíblica de Jonas (Capítulo 1, Versículos 1-17) e a baleia. Deus pede a Jonas para ir a Nínive, mas

¹⁷ My hard luck started when I was born, leas' so the old folks say./ Dat same hard luck been my bes'fren'up to dis very day./ When I was young my mamma's fren's to find a name they tried./They named me after Papa and the same day Papa died./For I'm a Jonah,/I'm an unlucky man./My family for many years would look on me and then shed tears./Why am I dis Jonah I sho' can't understand,/But I'm a good substantial full-fledged real first-class Jonah man./ A fren' of mine gave me a six-month meal ticket one day./ He said, "It won't do me no good, I've got to go away"/ I thanked him as my heart wid joy and gratitude did bound./ But when I reach'd the restaurant the place had just burn'd down./For I'm a Jonah,/ I'm an unlucky man./It sounds just like that old, old tale,/ But sometimes I feel like a whale./Why am I dis Jonah I sho' can't understand,/But I'm a good substantial full-fledged real first-class Jonah man./ My brother once walk'd down the street and fell into a coal hole./He sued the man that owned the place and got ten thousand cold./I figured this was easy so I jump'd in the same coal hole. / Broke both my legs and the judge gave me one year for stealing' coal./ For I'm a Jonah,/I'm an unlucky man./If it rain'd down soup from morn till dark,/Instead of a spoon I'd have a fork./Why am I dis Jonah I sho' can't understand,/ But I'm a good substantial full-fledged real first-class Jonah man.

Jonas se considera incapaz de cumprir a palavra do Senhor, o que o leva a fugir para Tarsis. O Senhor manda ao mar um grande vento, uma grande tempestade que deixa o barco onde Jonas estava prestes a se quebrar. Para que a tripulação conseguisse se salvar, foi necessário lançar Jonas ao mar. Jonas foi tragado por uma baleia e esteve nas entranhas do peixe por três dias e três noites. Diante do exposto, depreendemos que Jonas é considerado inapto porque se recusa a atender ao pedido de Deus. Consequentemente, precisa receber um castigo divino: ser lançado ao mar e engolido por um peixe (BÍBLIA, 1982, p. 958). Nesse sentido, a figura do negro na narrativa de Phillips se aproxima da figura bíblica de Jonas. A infelicidade de ser negro em uma sociedade racista se aproxima da infelicidade do Jonas bíblico que não cumpre sua missão. Sendo assim, estar na baleia e ser negro são, a partir desse ponto de vista, instrumentos da punição divina que provocam a infelicidade para aqueles que não seguem os desígnios divinos. Porém, a Jonas é dado o benefício de mudar de ideia e voltar ao ‘caminho de Deus’. Aos negros não é dada a chance de uma redenção: continuarão carregando sua maldição por séculos e gerações.

Tal conclusão parece pertinente se levarmos em consideração a descrição do negro do show de menestrel. A pintura facial negra, o exagero dos lábios, as roupas e sapatos grandes demais revelam que

O show de menestrel realmente parecia uma curiosidade transparentemente racista, uma forma de lazer que, de inventar e ridicularizar o lento, mas irreprimível ‘escurinho da plantation’ e o afeminado ‘dândi negro do norte’, convenientemente racionalizou a opressão racial¹⁸ (LOTT, 1995, p. 15).

Realmente, a discriminação a que a comunidade negra foi submetida era explícita nos shows de menestréis. Bert e George, num primeiro momento, reiteravam os preconceitos sociais, o primeiro pela *blackface*, o último pela indumentária e por sua tentativa de ‘branqueamento’. Se, por um lado, representar negros no *Minstrel Shows* passava a ser ‘moda’, por outro lado, não se permitia que os negros fossem plateia, mesmo quando podiam pagar as entradas.

Na versão histórica, Forbes (2008) afirma que: “Assim como ocorreu na apresentação de ‘In Dahomey’, não se permitia que membros potenciais da audiência

¹⁸ The minstrel show indeed seems a transparently racist curiosity, a form of leisure that, in inventing and ridiculing the slow-witted but irrepressible ‘plantation darky’ and the foppish ‘northern dandy negro’, conveniently rationalized racial oppression.

garantissem um lugar (assento principal) na plateia mesmo se tivessem meios para pagar por ele”¹⁹ (FORBES, 2008, p. 150). A versão ficcional, por sua vez, ratifica o fato de que o público negro se sentava nas galerias, também denominada de “céu de negros”. Os fragmentos a seguir comprovam o local destinado ao público negro: “Há alguns vizinhos do Harlem, no entanto, que se sentaram nas galerias e observaram o parceiro mais velho da dupla Williams e Walker sem saber ao certo o que pensar de suas tolas palhaçadas retintas” (PHILLIPS, 2007, p. 19-20). Aqui é interessante notar que essas pessoas que estavam ali, no céu dos negros, são os negros do Harlem, com melhor classe social, e que fazem parte daqueles grupos que começam a formar a *Harlem Renaissance*, movimento que será discutido no tópico 1.8.

Lottie, esposa de Bert Williams, assiste a ele: “sentada lá em cima, na galeria, com os camaradas de cor” (PHILLIPS, 2007, p. 29). O pai de Bert Williams se “senta no céu dos negros e olha, lá embaixo, seu menino antilhano” (PHILLIPS, 2007, p. 100). Diante do exposto, Forbes (2008) relata as constantes tensões entre o descontente público negro – barrado das melhores casas de apresentação – e os administradores dos teatros (FORBES, 2008, p. 162). De fato, “Williams & Walker” era uma companhia de artistas negros reconhecida, famosa. No entanto, conforme supracitado, o público negro tinha acesso restrito aos shows ou a eles não tinha acesso.

Embora o público negro fosse barrado dos shows, a forma com que os artistas negros tinham de se apropriar, de assimilar e de explorar a cultura negra americana aproximava o público branco de sua cultura. George, na versão histórica de Forbes (2008), expressa-se da seguinte maneira: “[o fato de que] as pessoas brancas estão sempre interessadas no que elas chamam de canto e dança ‘negros’; e o fato de que eu poderia entretê-los dessa forma como nenhum garoto branco poderia”²⁰ (FORBES, 2008, p. 17). Assim, observamos o fato de os brancos não apenas estereotiparem os negros, mas também o surgimento de um interesse genuíno pela cultura negra, tal como a dança e as outras representações, escondida, inclusive, debaixo da manta do preconceito. Essa atração que a cultura negra exercia no público branco também é retratada na perspectiva ficcional. Bert dialoga com George sobre essa atração do homem branco para com sua cultura:

¹⁹ Just as was true during *In Dahomey's* run, potential audience members would not be permitted to secure such seating even if they had the means to pay for it.

²⁰ That white people are always interested in what they call ‘darker’ singing and dancing; and the fact that I could entertain in that way as no white boy could.

George, você nunca se pergunta por que um homem branco iria querer escurecer a cara com rolha, vestir-se tão mal a ponto de ficar ainda um ou dois graus abaixo do pior de sua raça, e se sacudir e dançar e fingir que é um homem de cor? Quer dizer, tentar caminhar como ele, falar como ele, fazer gestos, rir, armar poses, comportar-se exatamente como ele imagina que um negro faz. O fato é que eles não gostam de nós, George, e optam por não comer, beber ou viver com camaradas de cor e, no entanto, deve haver alguma parte deles que quer ser como nós. Porém não como nós, de verdade, mas alguma coisa próxima a nós; uma estranha criatura de apetite incontrolável como imaginam que sejamos. Diga-me, George, por que eles querem ser como nós? (PHILLIPS, 2007, p. 143).

O excerto acima mostra como Bert está consciente da diferença racial e do fato doloroso de precisar mostrar algo que ele não é e que deprecia o que ele é. O trecho evidencia uma compreensão aguda do racismo, do fato de ser considerado 'um ou dois graus abaixo do pior da raça branca'. Por outro lado, mostra também o desejo colonial – a atração que o colonizador sente pela 'exoticidade' e pela figura do colonizado –, o desejo de possuir o que os negros possuem, de 'ser como nós'. Ao mesmo tempo, Bert observa o paradoxo da situação de desejo e repulsão pelos negros, mas não consegue chegar a uma resposta à sua reflexão. Ao contrário, sua fala parece carregada de grande perplexidade diante da constatação.

Figura 9 – Bert e George.



Fonte: Foto impressa no livro de Camille Forbes (2008, p. 51).

A Figura 9 mostra George Walker, o dândi afro-americano, ao lado do parceiro de palco, Bert Williams, sem a *blackface* que o tornou famoso.

Retomando o discurso de Bert, observamos que o termo ‘desejo colonial’, empregado por Robert Young (2005), é pertinente para nossa análise. Na perspectiva do autor, o desejo colonial refere-se à atração e repulsão do colonizador pelo povo colonizado. Nesse sentido, mesmo representando um negro estereotipado, Bert coloca em evidência sua cultura, seu talento artístico. O sucesso com o público, predominantemente branco, denota o interesse da plateia pela cultura negra bem como afirma a presença negra no palco. Lott (1995) confirma:

Os menestréis frequentemente tentavam reprimir, através do ridículo, seu real interesse nas práticas da cultura negra, que eles ainda traíam – pois sua arte misturava economia erótica de celebração e exploração, o que Homi Bhabha chamaria de ‘ambivalência’²¹ (LOTT, 1995, p. 6).

O termo ambivalência no romance em pauta consiste na atração e na repulsão do público para com os artistas. Ainda como parte da ambivalência, há uma tentativa reiterada de se limitarem os artistas negros, retirando-se sua voz e animalizando-os. Para tanto, o palco metaforiza a jaula, enquanto Bert e George, os animais. A ideia de palco como jaula é emblemática porque aprisiona os artistas à imagem estereotipada. Eles são expostos como animais em uma jaula com o intuito de reforçar o pensamento binário (oposições hierárquicas, que serão discutidas com maior detalhe no capítulo 3) entre o centro e a margem, o branco e o negro, o civilizado e o selvagem.

Exposição Meio do Inverno, 1894: Somos espécimes antropológicos no Golden Gate Park. Quando os ‘verdadeiros selvagens’ prometidos no cenário da Aldeia Africana do Daomé se atrasaram a caminho dos Estados Unidos, Walkers & Williams estavam entre os que se muniram de peles de animais e, através do longo e duro inverno de 1894 e 1895, nos encontramos perto da África. Instruíram-nos a interpretar ‘nativos’ gotejantes de suor, e éramos obrigados a ajoelhar diante de nossos mestres com a devoção desajeitada dos camelos (PHILLIPS, 2007, p. 44).

²¹ Minstrel performers often attempted to repress through ridicule the real interest in black culture practices they nonetheless betrayed – minstrelsys mixed erotic economy of celebration and exploitation, what Homi Bhabha would call its ‘ambivalence’ (LOTT, 1995, p. 6).

Ora, os artistas não tinham ideia de como seriam os nativos do Daomé, nem os brancos. No entanto, a própria representação de nativos, feita de acordo com o imaginário dos brancos, reforça a subserviência. Nesse viés, Fanon (2008, p. 147) em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, enuncia no capítulo 6, intitulado “O preto e a psicopatologia”, que: “O branco está convencido de que o negro é um animal [...]”.

O binarismo também se evidencia em estereótipos criados para caracterizar o sujeito colonial. O trecho acima mostra a ideologia europeia que considera o estrangeiro como selvagem, primitivo. Fanon (2008, p. 168) registra que, para os brancos: “Um negro é um selvagem [...]”. A classificação do negro e dos não brancos em geral como selvagens é uma estratégia colonial para legitimar atitudes de dominação: os animais ou os selvagens não são capazes de pensar por si, portanto, precisam de alguém com mais inteligência para guiá-los.

A humilhação de Bert e George, ao se apresentarem como selvagens em uma jaula e de se curvarem diante dos brancos, é repetida várias vezes. Consequentemente, torna-se cada vez mais difícil distinguir a máscara da pele, pois a máscara passava a imagem de que eram animais selvagens e bárbaros, logo, precisavam ficar aprisionados em suas jaulas, trajados com roupas impróprias para o clima, o que, além de prejudicar sua saúde, aumentava significativamente a humilhação dos artistas. Tudo isso feito unicamente para deleite do público branco.

Entretanto, a imagem selvagem, bárbara e animalesca dos artistas perturba George: “A pura verdade era que algo em seu espírito estava sendo corroído pelo fato de ser obrigado a se sentar numa jaula do nascer ao pôr-do-sol, com gente olhando e apontando para ele” (PHILLIPS, 2007, p. 44). Notamos que George, então, resiste ao estereótipo de animal selvagem imputado a ele, negando a outremização: “De fato, logo ficou evidente que nenhum de nós podia de fato fazer o papel de primitivo, pois não havia nada em nossas vidas que nos houvesse preparado para esse papel aviltante” (PHILLIPS, 2007, p. 44).

Observamos que a resistência de George a esse estereótipo é mais marcada pelo fato de que essa representação à qual ele era obrigado a ceder era exatamente aquela que ia contra seu ponto de vista: ele queria ser um dândi, queria ser aceito e bem recebido pela sociedade dos brancos, como igual, ou, pelo menos, com respeito por parte deles. Por esse motivo, o retrocesso à barbárie e à selvageria foi ainda mais acintoso ao George, representando um ataque maior a seu orgulho.

Cabe ressaltar ainda que a máscara se configura na imagem de negro que Bert representa e de como ele existe para o público branco. Já a máscara, para George, configurada em suas roupas elegantes, copia o dândi da cultura americana. Embora um atue como o “palhaço” e o outro, como o “escada”, como atesta a passagem a seguir: “Sabe, ele continua, era mais lógico que George e eu trocássemos os papéis, então eu me tornei o palhaço, e ele, o escada, e logo em seguida as risadas começaram a fluir” (PHILLIPS, 2007, p. 48) ambos possuem a visão de que representavam uma mentira. Porém, pelo desejo de George de se tornar o papel representado por ele, podemos afirmar que, pelo fato de sua máscara ser mais agradável e sutil, ele realmente procura não apenas interpretá-la, mas vivê-la.

Figura 10 – Bert e George no palco.



Fonte: Foto impressa no livro de Camille Forbes (2008, p. 58).

Observamos, na foto acima, a postura de George e sua intenção em encarnar o dândi, ou seja, o branco nobre. Suas roupas eram paródias da classe alta: chapéu, fraque, luvas brancas e cravo na lapela. O fato de se enfeitar demonstra preocupação com a aparência, característica típica do dândi. Como já foi dito anteriormente, George representa o dândi, mas também procura vivê-lo. Em suas apresentações, George dança o *cakewalk* como ninguém, fora do palco, é mulherengo e conquistador. As ações de dançar e cortejar as mulheres são comuns

ao dandismo. Cabe ressaltar que a afetação do dândi mostra que não há lugar para tipos como ele na sociedade dos brancos. No próximo tópico discutiremos mais a respeito do dândi.

Os *minstrel shows* começaram a perder a popularidade durante as primeiras décadas do século XX, mas o público reconhecia características do show de menestrel em muitos teatros de revista, incluindo o vaudeville. Isso porque o vaudeville herdou as personagens negras, ou seja, as convenções dos shows de menestréis e da *blackface*, com seus estereótipos raciais ofensivos.

1.5 VAUDEVILE

O gênero predominou como forma de entretenimento no Canadá e nos Estados Unidos da América entre os anos de 1880 e 1930. Espetáculo de variedades, conhecido por misturar pantomima e trechos de musical, foi a primeira forma de entretenimento a considerar os limites raciais e de classe. As atrações contavam com dançarinos, comediantes, acrobatas, animais, ilusionistas, atletas, entre outros. Nesse tipo de teatro, os atores cantavam e dançavam bem como representavam a cultura de pessoas que viviam nas ruas. Por essa razão, havia muito preconceito e era considerada uma diversão popular e de mau gosto. Popular, porque o público era constituído da classe baixa trabalhadora; de mau gosto, pelas garotas seminuas e as insinuações grosseiras sobre sexo.

Diante dos fatos mencionados, em princípio, o vaudeville foi considerado inadequado para mulheres e crianças, o que resultou em uma plateia predominantemente masculina. Porém, diante da lacuna existente com relação ao lazer, à diversão, o vaudeville atraiu empreendedores, entre eles, Tony Pastor (1837-1908), o primeiro a apresentar um teatro de variedades, bem sucedido e acessível aos públicos feminino e infantil. Além de vocalista, Pastor era compositor de canções e empresário, fatores que contribuíram para seu sucesso e o sucesso do gênero.

Como empresário, Pastor sabia que a venda de ingressos duplicaria se ele conseguisse atrair a audiência feminina. Então, ele começou a produzir shows de variedades, apresentando uma noite de humor como uma alternativa distinta dos shows picantes da época, e também mais apropriados para as famílias de classe média. Assim, as apresentações eram paródias dos shows clássicos e populares da época dos menestréis.

Ademais, ele estabeleceu normas para seu teatro: beber, fumar e vulgaridade não eram permitidos. Com essas regras ele atraiu um grande público, referindo-se ao seu teatro como “The Great Family Resort of the City” - “O grande refúgio familiar da cidade”.

A fim de atrair o público feminino, Pastor começou a fazer a noite de sexta-feira das senhoras, oferecendo prêmios como moldes para o vestuário, sacos de batata, pratos, carvão, entre outros. Quando ele mudou os prêmios para máquinas de costura e vestidos de seda, o teatro lotou. Outra característica foi a contratação de cantoras como Lillian Russel, Maggie Cline e Jenny Lind com repertórios mais sentimentais.

A fórmula de Tony Pastor foi seguida por Benjamin Franklin Keith (1846-1914) e Edward Albee (1857-1930), a dupla Keith e Albert, que enriqueceu às custas de produções não autorizadas das operetas de W. S. Gilbert (1836-1911) e Arthur Sullivan (1842–1900), incluindo a famosa ópera cômica “Pirates of Penzance”, já parodiada por Tony Pastor. Keith e Albert estabeleceram uma política de várias representações por dia que foram denominadas de vaudeville. Diante do sucesso de público e bilheteria, o gênero se espalhou pelos Estados Unidos, dando origem a outras redes teatrais.

Várias características do show de menestrel migraram para o vaudeville, incluindo o uso de personagens estúpidos, com nomes descritivos; de dialetos para alguns papéis; dos enredos derivados da farsa e dos passos de dança afro-americana como base da coreografia. Além disso, a prática de enegrecer a face foi mantida por alguns comediantes. Na verdade, os comediantes perpetuaram as personagens pintadas de rolha queimada. Dessa forma, a *blackface*, dos *Minstrel Shows*, acabou por ser “transplantada” para o vaudeville.

No romance, vemos Phillips retomar diversas vezes aspectos biográficos de Bert Williams e George Walker, ficcionalizando-os como sua participação na rotina do teatro de vaudeville:

Antes de In Dahomey, nem Williams nem Walker ofereciam objeções a serem apresentados como ‘The Two Real Coons’* nos palcos de Nova Iorque. Eles eram jovens, acabavam de chegar à cidade e, em seu caminho resolutos pelo mundo do vaudeville, frequentemente dividiam o palco com espetáculos anunciados como *The Merry Wops* ou *The Sport and The Jew* e, quando ficavam sem dinheiro, contentavam-se em dividir a cena com um cachorro amestrado e números com chimpanzés (PHILLIPS, 2007, p. 21).

Como notamos nesse trecho, o vaudeville conta com a presença de imigrantes e de animais para divertir seus expectadores e era o contraponto da cultura elitizada representada pela *Belle Epoque*, vista pelos intelectuais como não sendo arte. Embora seja considerada diversão barata, é possível afirmar que essa forma de entretenimento consagrou Williams & Walker consoante o narrador Bert Williams:

E então, diz ele, sua voz hipnótica tão insistente quanto ondas quebrando na costa, pegamos a estrada para Nova Iorque e nos tornamos 'Two Real Coons' e entramos para o vaudeville, o que significava o fim dos espetáculos itinerantes, da Barbary Coast ou de Cripple Creek, nós estávamos em Nova Iorque, no vaudeville, com a personagem de George recém-convertido em um dândi e com minha própria personificação de um crioulo (PHILLIPS, 2007, p. 49).

Nesse fragmento, os vocábulos dândi, para referir-se a personagem de George, e crioulo, à personagem de Bert prefiguram a mímica empregada pelo sujeito pós-colonial para reforçar sua situação de colonizado e tentar imitar o colonizador ou pelo menos agradá-lo, entretê-lo. Williams desenvolveu uma personagem lenta que contrastava com aquela personagem cheia de energia, de Walker.

O termo dândi, atribuído à personagem de George, é relevante para a análise. Segundo o dicionário Houaiss de língua portuguesa (HOUAISS, 2004, p. 208), trata-se de um “homem que se veste com elegância e requinte”. Em face dessa definição, notamos que a indumentária de George também representa uma espécie de máscara. Ao distinguir-se pelo bom gosto, pelo belo, ele que ocupa o papel do outro nos Estados Unidos e constrói uma forma própria de existir, no esforço de se aproximar dos brancos, de pertencer à comunidade americana. Em sua representação de dândi, George procura afirmar a si mesmo, a sua identidade.

O dandismo representa a tentativa do subalterno, no caso George, de ser aceito pela alta sociedade, pela elite dominante. Porém, pelo exagero na caracterização e pelas diferenças raciais e sociais evidentes, não é muito eficiente, tornando-se uma paródia²². Nesse aspecto, temos Oscar Wilde, jovem homossexual de origem irlandesa que tenta ser aceito pela nobreza inglesa e João do Rio, mestiço homossexual, pela sociedade carioca. Como Walker, eles representam grupos

²² Utilizamos aqui o termo paródia no sentido apontado por Hutcheon (1991, p. 47): “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança”. O conceito será desenvolvido na análise da obra no capítulo 3, item 3.4.

essencialmente segregados e assumiram a postura, com menor ou maior sucesso, de entrar nos círculos dos dominantes. Por outro lado, o exagero, na tentativa de igualar-se aos dominantes, ou suas características raciais e sociais evidentes muitas vezes provocaram exatamente a rejeição que queriam evitar (FARIA, 1988, p. 33).

O dândi de George é uma paródia porque é usado num esquete de humor. Ao mesmo tempo em que tenta ser elegante como a sociedade que idealiza, a sociedade americana padrão, ele não consegue e é motivo de chacota pelo próprio local em que se apresenta. Outro motivo é que ele não é nem rico, nem branco, nem elegante. Por essa razão, ele deixa de ser um imitador e passa a ser uma confrontação ao dândi americano, uma imitação de um estrangeiro, mal feita.

Já o termo “crioulo”, atribuído ao personagem de Bert, em sua acepção original,

[...] é derivado do português *Criolulu* (espanhol *criollo*) significando ‘nativo’, via francês *créole*, significando indígena. ‘Creole’ originalmente referiu-se ao (homem) branco de descendência europeia, nascido e criado em uma colônia tropical. O sentido estendeu-se, mais tarde, aos nativos indígenas e outros de origem não europeia²³ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 50-51).

Vianna (2010) baseia-se nessa definição ao acrescentar que

[...] o termo identificava os que nasciam e eram educados nas Américas sem ser originários delas como os ameríndios, passando, entretanto a indicar, por extensão, homens de todas as raças, animais e plantas que se transportaram para o continente americano a partir de 1492 (VIANNA, 2010, p. 103).

Nesse sentido, o uso do vocábulo no romance não só estigmatiza a personagem criada por Bert como também a inferioriza culturalmente, visibilizando sua relação não identitária com Nova Iorque, ou seja, ele é o outro, o estrangeiro indesejado.

Embora as definições de dândi e crioulo sejam contrastantes, dois pontos são relevantes para a análise na obra: primeiramente, elas servem ao propósito de criar humor pela degradação rústica da sociedade e dos 'estrangeiros' que a ela

²³ [...] ‘creole’ is derived from the Portuguese *Criolulu* (Spanish *criollo*) meaning ‘native’, via the French *créole*, meaning indigenous. ‘Creole’ originally referred to a white (man) of European descent, born and raised in a tropical colony. The meaning was later extended to include indigenous natives and others of non-European origin.

pertencem, nesse caso, os negros; em segundo lugar, as apresentações dos artistas aconteciam em bares e casas noturnas, locais considerados impróprios para a família. Por essa razão, o público era composto por homens.

George, em diálogo com Bert, acredita que legitimar o entretenimento musical é o caminho para o sucesso de suas carreiras artísticas e para a emancipação do homem negro. Segundo o narrador,

Um George inflamado de vez em quando sussurrará ao ouvido de seu companheiro que Cook e Dunbar são os homens que os resgatarão em definitivo do circuito nova-iorquino do vaudeville, e se eles quiserem chegar a ser algo mais que 'The Two Real Coons', então tem de ouvir esses homens (PHILLIPS, 2007, p. 55).

Historicamente, Will Marion Cook (1869-1944) tornou-se conhecido pelas suas composições "The origin of cakewalk" e "In Dahomey". Paul Laurence Dunbar (1872-1906), poeta, romancista e dramaturgo, ficou famoso pelas letras das canções para a comédia musical "In Dahomey". Cook e Dunbar utilizaram o mito da vida idílica nas fazendas do Sul como um caminho para criar representações mais reais das histórias e experiências dos negros.

Esse mito originou-se por volta de 1830, período anterior à Guerra Civil. Segundo essa visão idílica, senhores e escravos partilhavam uma existência romantizada, havendo não somente relações cordiais entre eles como também uma relação de generosidade do senhor para com o escravo. Os escravos recebiam uma boa alimentação e eram aconselhados pelos seus senhores, de forma paternal. Os escravos, por sua vez, eram profundamente gratos aos seus senhores pela magnanimidade, servindo-os com devoção.

Anos após o fim da Guerra Civil, os escritores adotaram a perspectiva de reavivar uma realidade um tanto quanto enfeitada em virtude do tempo transcorrido, ou seja, uma valorização do modo de vida do passado. Autores brancos escreveram sobre a temática da *plantation* (grandes fazendas do Sul), popularizando-a na produção literária. Thomas Nelson Page e Armistead C. Gordon escreveram uma coletânea de poemas intitulada *Befo' de War* (1888). Já Joel Chandler Harris (1848-1908) produziu as canções denominadas de "negras", em 1877, no jornal "Atlanta Institution". No ano seguinte, o autor deu início às histórias de *Uncle Remus*, símbolo do negro subserviente e tolo, com um paralelo brasileiro à Tia Anastácia.

As personagens das histórias de *Uncle Remus* foram inspiradas na obra de Harriet Beecher Stowe. A estadunidense escreveu o romance *Uncle Tom's Cabin* (1850-1852), traduzido para o português como "A Cabana do Pai Tomás". Nessa obra, a autora retrata a família Shelby em dificuldades financeiras. Para solucionar a situação, foi feita a venda de dois escravos para o senhor Haley, um deles é o Tomás, que é obrigado a se separar da mulher e dos filhos. Apesar da separação, Tomás tem esperança de voltar a viver com a família, mas a morte por espancamento o impede de realizar seu sonho. Nesse sentido, é possível afirmar que Tomás representa a figura do negro vitimizado e impotente.

No Brasil, a obra de Stowe transformou-se em telenovela entre 1969 e 1970. Na estreia houve tumulto porque o protagonista da trama, Tomás, era representado por um ator branco, Sérgio Cardoso, que fazia uso da *blackface* para representar seu papel. O ator Plínio Marcos, descontente com a escolha do ator branco, liderou uma campanha de repúdio que foi endossada pela classe artística, embora muitos artistas ainda não aceitassem ter seu nome apresentado no elenco da novela abaixo do nome de um ator ou atriz negra.

Em decorrência da tradição do menestrel, citada em 1.4, Cook e Dunbar compõem, fazendo uso do dialeto, uma linguagem popular que não apenas os aproxima do público negro, iletrado, como os inferioriza diante dos escritores brancos. A poesia de Dunbar, escrita em dialeto, correspondeu ao interesse dos leitores brancos pela tradição do menestrel e da grande plantação, pois esses leitores viam na produção escrita do poeta negro algumas das ideias preconceituosas que partilhavam. Contudo, os artistas continuaram empenhados na reconfiguração da imagem dos negros naquela sociedade, com o propósito de provocar no público reflexões sobre as reais condições de vida do negro em sua comunidade após a emancipação.

O poema "We wear the mask", de Paul Laurence Dunbar, é um exemplo do que mencionamos acima. Segundo Nei Lopes, na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, o texto de Dunbar "expressava poeticamente a estratégia de sobrevivência dos negros americanos em face da crueldade da escravidão" (LOPES, 2004, p. 245). "Nós usamos a máscara", tradução de "We wear the mask", apresenta um eu-lírico negro que se esconde atrás de máscaras que simulam sorrisos. Por trás da mentira da tradição da "plantação", Dunbar, poeta negro, passa a ter voz e consegue ser ouvido. Nesse sentido, observamos que o autor adota um mecanismo

de defesa ou uma estratégia de resistência, pois a máscara no poema oculta a identidade do negro, a dor do negro. Vejamos o poema:

Usamos a máscara que sorri fingidamente,
Que nos oculta a face e nos sombreia os olhos –
É o tributo que pagamos à esperteza humana;
Sorrisimos com o coração dilacerado e sangrando,
E falamos com mil sutilezas.

Por que seria o mundo mais que sábio
Atentando as nossas lágrimas e suspiros?
Não, que só nos observem enquanto
Usamos a máscara.

Sorrisimos, mas, oh Cristo, nossos ais
Sobem a ti de nossas almas torturadas.
Cantamos, mas, oh, a argila é vil
Sob nossos pés, é longa a caminhada.
Mas deixe o mundo sonhar de outro modo,
Usamos a máscara!²⁴

Na primeira estrofe, o pronome (we) se refere aos negros que se escondem atrás de máscaras como se estivessem lamentando a condição do negro nos Estados Unidos. O sorriso simulado, a forma oblíqua e dissimulada empregada pelo poeta mascaram a mensagem subliminar de que seu povo precisa fazer uso da máscara para sobreviver. Os negros vivem uma vida duplicada, pois mostram uma face sorridente, enquanto ocultam suas verdadeiras faces por detrás das máscaras. Por isso, o uso da máscara pela personagem do romance Bert Williams valida a ideia de máscara contida no poema de Dunbar. No palco, Bert é forçado a sorrir mesmo se sentindo mal com o papel de negro que representa. Pensando dessa forma, sua imagem se aproxima do palhaço trágico, que esconde sua tristeza, angústia e sofrimento por trás de uma máscara destinada a causar riso aos outros.

Se é a máscara quem sorri e não o homem negro que a coloca, a máscara mente para o povo branco que a vê, mas mente também para o negro, o que o leva à angústia, já que é conivente com a mentira pública que representa. Essa ideia de mentira e fingimento é expressa nos dois últimos versos da primeira estrofe em que há a sugestão de que os negros sorriem mesmo com “o coração dilacerado e

²⁴ We wear the mask that grins and lies, /It hides our cheeks and shades our eyes, – /This debt we pay to human guile; /With torn and bleeding hearts we smile, /And mouth with myriad subtleties. //Why should the world be over-wise, / In counting all our tears and sighs? /Nay, let them only see us, while We wear the mask. // We smile, but, O great Christ, our cries/ To thee from tortured souls arise./ We sing, but oh the clay is vile /Beneath our feet, and long the mile; /But let the world dream otherwise, /We wear the mask!

sangrando” e que falam com “mil sutilezas”, ou seja, os negros fazem uso de uma estratégia de resistência, em que parecem se calar diante da sociedade segregacionista, mas na verdade denunciam o racismo de maneira sutil.

Na segunda estrofe, o ato de distorcer, de mascarar continua evidente. Pela máscara, não é possível visualizar a dor e o sofrimento do negro, apenas seu sorriso falso e dissimulado. Assim, a máscara serve como um escudo protetor, pois o protege do olhar do outro (branco).

Na terceira estrofe, o sorriso e a cantoria camuflam o sofrimento. Os dois estereótipos do negro, utilizados amplamente nos shows de menestrel, são empregados como estratégia de resistência, para que o povo negro anuncie sua insatisfação e comece sua luta ainda que de forma artificiosa, engenhosa.

Diante do que apontamos, o poema parece descrever a própria situação de Bert e o uso da *blackface* (que nos sombreia os olhos). Ao mesmo tempo, descreve o palhaço triste no qual Bert se transforma (sorrisos com o coração dilacerado e sangrando). Também descreve sua situação de pessoa sensível em um mundo insensível, que não atenta à sua agonia, suas lágrimas e suspiros e que só o observa enquanto ele usa a máscara. No final, porém, mostra o mesmo traço de resistência de Bert, ignorando o mundo que é insensível à sua dor. A máscara passa, então, de instrumento de tortura para servir como proteção a quem a usa – no sentido de resistência.

Na interpretação de Forbes (2008, p. 76), os negros usavam uma máscara metafórica sob a qual escondiam seu sofrimento, suas almas torturadas, servindo de piada nacional e de entretenimento natural para os brancos. Os menestréis negros, segundo a autora, usavam a máscara negra, criada pelos brancos, para significar negros. Seguindo essa linha de raciocínio, a historiadora expõe que o poema de Dunbar: “[...] tocou em questões que atormentavam a alma dos afro-americanos, e que certamente tocaram Bert, um artista dinâmico e sensível”²⁵ (FORBES, 2008, p. 76).

Nesse sentido, o propósito expresso no poema de Dunbar se aproxima do anseio de Bert e George, pois o que todos eles almejam é que os negros conquistem seu espaço na sociedade e que tenham vez e voz. Para atingir esse

²⁵ [...] touched upon the very issues that plagued the souls of America's blacks, and most certainly a sensitive though dynamic performer like Bert.

objetivo, Bert e George precisam selecionar a melhor opção para que obtenham êxito. George, ora narrador desse trecho, pondera:

Bem, Bert, se as escolhas que temos são trabalhar em um novo show, voltar ao vaudeville ou ir à Inglaterra, então vamos à Inglaterra. Outro show pode esperar um tempo, mas eu não tenho estômago igual ao seu, Bert, então é líquido e certo, para mim, que eu não vou fazer mais vaudeville, não, senhor, eu não. Sou da opinião que George Walker é bom demais para números como engulidores (sic) de lâmpadas, equilibristas e acrobatas recém-saídos de navios, e garotas de pernas compridas vindas do teatro de revista sem saber que o vaudeville não é lugar para pernas nuas e linguajar baixo (PHILLIPS, 2007, p. 110).

O desenvolvimento progressivo dos dois, nesse momento, é também o desenvolvimento do próprio vaudeville em direção ao reconhecimento como arte e sua entrada nos salões mais requintados, onde o estilo florescerá, representado pela revista e pelos musicais, movimentos que passam a ser considerados pelos grupos intelectuais. Nesse momento de transição de George e Bert, observamos que ambos almejam ascender como artistas. Para tanto, George argumenta com Bert que:

Tudo no maldito vaudeville se resume a correr, correr, correr, com judeus fazendo papel de alemães, alemães fazendo papel de irlandeses, irlandeses fazendo papel de chineses, e todo mundo pensando que pode fazer o papel de negro, porque o que faria um pobre homem de cor para impedi-los? Nós, negros, devemos fazer trabalhos mais respeitáveis, como *In Dahomey*, em lugar de representar criaturas simplesmente alegres que, entre uma e outra chegada de vapor, não fazem mais que colher algodão ou fritar peixe, até que chegue a hora de se arrastar por aí de novo e carregar um pouco de peso e cantar um pouco de música *coon*. Williams & Walker já superou em muito o vaudeville. Temos de seguir nosso ritmo e fazer o que fazemos com estilo. *In Dahomey* é a coisa certa, Bert, e não há motivo para que nós nos apressemos para produzir outro show, ou que você volte a fazer outro vaudeville idiota (PHILLIPS, 2007, p. 111).

De fato, observamos nesse trecho que raças subjugadas estão fazendo papel de raças subjugadas e caricaturas cruéis de suas particularidades e suas vidas, como o negro representando o “negrinho da *plantation*” ou de ‘selvagens’ africanos. Como os povos colonizados fingem ser quem não são, observamos o ápice da crueldade e da deformação. George demonstra preocupação com o estereótipo da raça como pessoas domesticadas, submissas. Para ele, o papel dos negros deveria

ser revisto e feito por negros. E, assim, ele vê a importância de seu próprio trabalho e de Bert como pessoas que podem ter evidência e por isso modificar os estereótipos formados. Nessa viagem à Inglaterra, a dupla deseja mostrar a sua arte e combater os estereótipos.

Diante dos argumentos contundentes de George, Bert concorda em ir para a Inglaterra encenar o espetáculo “In Dahomey”, que será alvo de estudo no capítulo 3. Como o próprio andamento da história mostra, eles não conseguiram combater os estereótipos, mas sim reforçá-los para que pudessem se manter em evidência diante da sociedade. Assim, sua consciência e seus sonhos acabam se tornando uma armadilha no qual os dois são pegos. Porém, eles levam o negro ao centro do palco.

1.6 O HOMEM NEGRO NO CENTRO DO PALCO

Conforme mencionado, a presença da cultura negra, seja de origem africana, seja de origem afro-americana, passando pela experiência da escravidão, especialmente no Sul do país começa a ser sentida cada vez mais em cidades como Chicago, com músicos do Sul iniciando o *Blues* urbano, igrejas como a Batista e a Presbiteriana com ênfase na música negra religiosa, o Gospel ou *Spirituals*, ou em Nova Iorque, com o *jazz* e a *Harlem Renaissance* levando o negro a uma ascensão nunca vista antes. Essa última traz uma configuração cosmopolita da cultura negra, que acaba por subir aos palcos e ser representada tanto no teatro quanto na música e na dança. Poucos negros, mas em número significativo, começam a escrever e publicar regularmente e até mesmo criar suas próprias revistas e outros meios de comunicação (como a revista “The Crisis”, publicada por Du Bois). A produção literária dos intelectuais negros contradiz o pensamento dos racistas que duvidavam que os negros tivessem capacidade de produzir literatura. Segundo Appiah (1995, p. 286), “uma poderosa tradição intelectual europeia e americana negou consistentemente que os negros fossem capazes de contribuir para ‘as artes e para as letras’”²⁶. Contrariando as expectativas racistas, alguns deles chegam à universidade (como Langston Hughes e Zora Neale Hurston), formando, assim, uma nova elite negra de intelectuais que começam a se interessar por seus problemas de

²⁶ a powerful European and American intellectual tradition has consistently denied that black people were capable of contributing to ‘the arts and letters’.

representação, criando, no início do século XX, grupos de consciência negra que lutam contra as políticas segregacionistas.

Diante da segregação na sociedade estadunidense, o acesso dos negros aos parques e praças era restrito a locais afastados dos frequentados pelos brancos. Também não era permitido que os negros se sentassem com os brancos nos ônibus, sendo reservados a eles os bancos de trás do transporte. Outrossim, ao negro não era permitido fazer parte de nenhum teatro branco ‘decente’, muito menos sonhar em ter acesso à Broadway. Na narrativa em estudo, observamos que alguns desses aspectos históricos são retratados. No primeiro ato, período que se estende de 1873 a 1903, o narrador conta que, quando Bert acompanha Lottie até a casa dela, ambos passam por uma região onde o acesso aos negros era vetado:

Chegando ao entroncamento da rua 51 com a Broadway, ambos escutam a palavra ‘crioulos’ lançada de uma carruagem puxada por cavalos, mas nem levantam o olhar para ver qual foi a boca suja que lançou o míssil. A palavra ricocheteia em uma parede e passa diante deles, criando um obstáculo menor sobre o qual os dois pisam. Fazem isso sem apertar o passo e sem se apressar em direção ao lugar onde Lottie mora (PHILLIPS, 2007, p. 28).

A maneira como são tratados, quando passam em um local exclusivo para os brancos demarca o espaço separatista entre negros e brancos, o que evidencia a política de segregação racial vigente no século XIX. Seguindo essa linha de pensamento, o historiador Huggins pontua que “[...] o sistema americano não tinha lugar para negros”²⁷ (HUGGINS, 2007, p. 155).

Ainda no primeiro ato, o narrador descreve o que seria o espaço determinado para os negros: “Dois bancos em uma pequena área de concreto. Um quadrante de forma estranha com apenas um canteiro, mas as pessoas de cor podiam se sentar nesse parque no meio da cidade de Nova Iorque e refletir sobre seu dia, sua vida, seus apuros” (PHILLIPS, 2007, p. 33). É interessante observar que o narrador considera errôneo ou até mesmo exagerado chamar o local de parque diante da descrição do espaço, porém o fato de ter um lugar em que possa se sentar, dialogar e refletir é uma conquista do homem negro.

Ora, a restrição do acesso dos negros aos locais públicos fez com que eles se reunissem e lutassem pelo seu espaço na sociedade estadunidense. Assim o

²⁷ [...] the American system had no place for blacks.

primeiro negro que subiu ao palco fazia parte da *Harlem Renaissance* - Renascimento do Harlem ou Movimento do “Novo Negro”. O ator Paul Leroy Robeson, ou Robinson, foi o primeiro negro a interpretar o Otelo, de Shakespeare, na Broadway. Ele conseguiu marcar época no teatro britânico, abrindo oportunidades para outros atores negros. A montagem de “Otelo” na qual foi protagonista continua sendo, até hoje, o espetáculo de Shakespeare com maior tempo em cartaz na Broadway. Discorreremos um pouco mais sobre Paul Leroy Robeson no subtópico 1.6.6.

Já Bert Williams foi o primeiro artista negro a fazer parte da *Ziegfeld Follies*, que foi uma série de produções de teatro de variedades, elegante e de vanguarda, exibida na Broadway, de 1907 a 1931. Inspirado no *Folies Bergères* de Paris, foi montado por Florenz Ziegfeld, por sugestão de sua então esposa, a atriz Anna Held. De acordo com a *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, “Williams foi o primeiro homem negro a estrelar com os brancos em uma peça de vaudeville em grande escala, o primeiro a estrelar as *Ziegfeld Follies*, e o primeiro a aderir ao Patrimônio dos Atores”²⁸ (WINTZ; FINKELMAN, 2004, p. 1165).

O terceiro ato do romance que se estende de 1911 a 1922 vivifica a participação de Bert nas *Follies*. O senhor Ziegfeld bate à porta do camarim de Bert para convidá-lo a juntar-se a eles – os outros artistas da companhia – no Circle Bar e fazer um brinde ao artista negro. Nesse episódio, o narrador descreve que: “Há uma dívida de gratidão com esse homem que lutou contra a convenção e muitos de seus estabelecidos astros a fim de incluir Bert nas Folies de 1910, como o primeiro homem negro a dividir o palco com os mais importantes artistas do país” (PHILLIPS, 2007, p. 196).

Como observamos na citação, Bert conquista seu espaço na sociedade estadunidense, mas essa não é uma vitória apenas dele, porém de toda uma etnia e um grupo social. A importância do fato é demonstrada no romance, quando o autor revela que: “O Sr. Ziegfeld não entende o lugar ao qual Bert Williams chegou hoje” (PHILLIPS, 2007, p. 197). Esse excerto se contrapõe ao que ocorre no segundo ato, pois em um dos episódios do segundo ato, Bert ouve um trabalhador comentar que ele é um bom preto porque sabe seu lugar.

²⁸ Williams was the first black man to star with whites in a large-scale vaudeville sketch, the first to star in the *Ziegfeld Follies*, and the first to join Actors’ Equity.

Enquanto no excerto, Bert é valorizado pelo seu trabalho, o episódio com o trabalhador revela que ele é desvalorizado pelo fator dérmico. Assim, esse fator é o arcabouço tomado pelo trabalhador para colocar Bert na inferioridade. É justamente a cor da epiderme que impede os negros de atuarem naquele período. Relegados à inferioridade, os negros eram representados no palco pelos brancos, e o fato de um negro representar um negro é uma liberação. Porém, a citação e o episódio desagradável com o trabalhador dialogam, no sentido de enfatizar a importância de haver um negro que, paradoxalmente, “conhece seu lugar” e que, contra todas as expectativas, esse lugar é onde nem mesmo a maioria dos brancos ousa sequer sonhar, “o camarim número 1”, local de honra, ocupado pelos astros e estrelas de uma produção artística.

Mas, além de chegar ao “Camarim 1”, metaforicamente representando o negro no centro do palco, o início do século XX marca grandes avanços nos direitos civis da população negra. Os subtópicos a seguir tratarão das contribuições dos negros para a cultura americana no início do século XX, cuja influência permanece até hoje.

1.6.1 *Cakewalk*

No âmbito histórico, Aída, que no início da carreira era conhecida como Ada, foi uma das estrelas que definiu a dança do vaudeville, o *cakewalk*. De acordo com a *Encyclopedia of Harlem Renaissance* (2004), Williams e Walker foram pioneiros na introdução do *ragtime* ao vaudeville e Aída Overton ajudou-os a introduzir o *cakewalk*, uma dança remanescente do escárnio da sociedade branca para com os escravos. Ou seja, uma dança afro-americana, que se originou entre os escravos, no Sul dos Estados Unidos da América.

Aída não apenas se tornou a principal delineadora da dança como também coreografou todas as danças das revistas de Williams e Walker. Portanto, ela contribuiu para a passagem do show *coon* para os musicais afro-americanos, pois a dança, assim como a música e a comédia, era apenas parte do trabalho da dupla. A introdução da dança *cakewalk* na produção de “In Dahomey” fez da dança uma sensação tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

O historiador Huggins (2007) enuncia que:

Não somente o grupo era bem sucedido como seu desempenho criou a moda *Cakewalk*. Todo mundo começou a fazer esta dança que tinha sido associada aos shows Negros; Williams e Walker, com um grande talento e senso de publicidade, foram os principais responsáveis por torná-la moda²⁹ (HUGGINS, 2007, p. 280).

A narrativa phillipsiana valida a posição histórica da dupla com relação ao *cakewalk*: “Ela (Lottie) sabe tudo de *cakewalk*, pois nos últimos tempos todos andam colocando o *cakewalk* nos números, mas só Williams & Walker ousam se autodeclarar campeões mundiais dessa elegante e pomposa dança e desafiar todos os que aparecem” (PHILLIPS, 2007, p. 50). Convém acrescentar que a dança *cakewalk* também é uma desautorização, um exagero do negro, consoante Huggins (2007), ao explicar sobre a origem dela:

A explicação tradicional das origens da dança conta de escravos andando elegantemente antes da celebração de Natal ou de feriado semelhante para ganhar um prêmio. Há sem dúvida alguma verdade sobre isto – tais danças provavelmente ocorreram em grandes fazendas – mas a dança dos anos de 1890 está relacionada apenas em nome a uma ideia. O *Cakewalk* caracterizou os casais negros com trajes extravagantes em grandes números (50 a 60 casais no *Madison Square Garden*). Os casais andavam de forma confiante, desfilavam e giravam ao som da música animada. Era espetacular. Os vencedores eram aqueles que tinham estilo, brilho, elegância no traje, e que eram capazes de executar figuras complexas e passos habilidosos ao som da música empolgante³⁰ (HUGGINS, 2007, p. 273).

É mister salientar que a dança *cakewalk* era, ao mesmo tempo, uma estratégia de resistência, uma tentativa de entreter o branco, para ganhar um prêmio ou uma paga, e uma mímica com tons de zombaria do patrão branco, desde o seu início, pela paródia dos bailes imperiais da Europa. As palavras de Huggins (2007) atestam: “Quaisquer que sejam as origens da dança, certamente em 1890, esta dança parodiou a quadrilha de honra que culminou nos extravagantes bailes à

²⁹ Not only was the team successful, their performance created the Cakewalk fad. Everyone began to do this dance that had been associated with Negro shows; Williams and Walker, with a great flair and sense of publicity, were largely responsible for making it the vogue.

³⁰ The traditional explanation of the origins of the dance tell of slaves prancing before the big house on Christmas or similar holiday to win the prize – a cake. There is doubtless some truth to this – such dances probably did occur on large plantations – but the dance of the 1890s is related only in name an idea. The Cakewalk featured Negro couples in fancy dress in large numbers (50 to 60 couples at Madison Square Garden). The couples pranced and strutted and twirled to lively music. It was spectacular. The winners were those who had style, flashiness of maneer, elegance of costume, and could execute intricate figures and strutting steps to the rousing music.

fantasia dos Quatrocentos, com o clímax do *Cakewalk* no *Minstrel Show*³¹ (HUGGINS, 2007, p. 273-274).

Diante disso, a dança *cakewalk* atua como estratégia de resistência, posto que contribuiu para a configuração de um estilo próprio, o afro-americano. O autor Chude-Sokei (2006) em sua obra *The Last "Darky"*, ao relatar a história de Bert, comenta que ele e seu parceiro de palco, George Walker,

[...] popularizaram a dança afro-americana, o *cakewalk* – um fenômeno cultural popular na América dos anos 1890 – que muitos atribuíram a eles. Eles até mesmo a levaram para a Inglaterra como parte do comando da *performance* de seu show de 1901, *In Dahomey*, e ensinaram-na ao rei Edward VII³² (CHUDE-SOKEI, 2006, p. 2).

Frente ao sucesso da dança, os artistas negros conquistam seus lugares naquela sociedade paulatinamente. A biógrafa Forbes (2008) conta que o estilo da dupla, aliado à dança e ao público elitizado, leva-os à fórmula do sucesso: “Com seu estilo único, a moda *cakewalk* e sua proliferação de concursos e prêmios, e, por fim, a atenção da elite de Nova Iorque, Williams e Walker subiram ao topo da cena do vaudeville³³ (FORBES, 2008, p. 67).

1.6.2 Blues

De acordo com a *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* (WINTZ e FINKELMAN, 2004, p. 155), a expressão musical, conhecida como *blues* ou *The Blues*, é considerada uma das realizações notáveis do século XX por sua influência sobre a produção artística em uma variedade de gêneros e de configurações. Para escritores e artistas do *Harlem Renaissance* que buscavam ligações com seu passado africano e afro-americano e um idioma nativo que seria capaz de capturar o espírito de vida de muitos negros na América, o *blues* é o resgate de uma identidade que os ligava a suas origens africanas e à história do negro nos EUA. O estilo surgiu

³¹ Whatever the dance's origins, surely in the 1890s, this dance parodied the quadrille d' honneur that climaxed the fancy dressed balls of the Four Hundred, as the Cakewalk climaxed the minstrel show.

³² [...] so popularized the African American dance the cakewalk – a popular cultural phenomenon in 1890s America – that many attributed it to them. They even took it to England as a part of the command performance of their 1901 show *In Dahomey* and taught it to King Edward VII.

³³ With their unique style, the cakewalk craze and its proliferation of contests and prizes, and, eventually, the attention of New York's elite, Williams and Walker rose to the top of the vaudeville scene.

como uma resistência, a partir das proibições dos senhores de escravos de fazerem uso de seus próprios instrumentos, de suas linguagens originais e de suas danças tribais. A voz do negro tornou-se o único meio de expressão de suas tradições.

A tradição do *griot* também é apontada como uma das raízes do *blues*. *Griot* é uma espécie de músico africano, que, por intermédio de sua voz, ocupava função social e religiosa nas tribos da costa ocidental da África, região de onde grande parte dos negros escravos da América viera. É possível perceber, por essa tradição, que o *blues* tem afinidades com estruturas sociais africanas de vida, pelas quais foram comunitariamente orientados e em que a arte foi, intencionalmente, uma parte integrante da vida cotidiana e não apenas um complemento. É interessante citar os *griots* somente pela característica de narrativa principalmente dos primeiros *blues*, que falavam das vidas cotidianas dos negros, seus sofrimentos e alegrias.

Tais características estão evidentes nas composições de Bert Williams. A canção “Nobody”³⁴, por exemplo, conta a vida de uma personagem infeliz. Metade cantada, metade recitada, a canção retrata o lamento prolongado de um homem que não conseguia entender seu destino. O tom de queixa diante da contínua invisibilidade sublinha seu sofrimento frente ao abandono dos amigos. Esse tom descontente e cortante dramatiza o sentimento de um homem prestes a mudar seu comportamento como resultado da exclusão.

A canção “I’m a Jonah man”, já trabalhada anteriormente, apresenta as mesmas características da canção “Nobody”. Ela também é metade cantada e metade recitada. O suspiro desesperado, aliado ao tom sombrio e melancólico do Jonah man, apresenta um homem que se lamenta diante de sua falta de sorte. Nas palavras de Forbes (2008),

Em pequenas mentiras, ou estórias, Bert incorporou detalhes da vida dos negros. Seus temas envolviam desde o relacionamento conjugal e familiar até o trabalho, a igreja, a conversa casual na barbearia. As temáticas trabalhadas afirmavam um mundo quase que inteiramente

³⁴ When life seems full of clouds an' rain/and I am filled with naught but pain,/who soothes my thumpin' bumpin' brain ?/Nobody//When winter comes with snow an' sleet,/and me with hunger and cold feet,/who says " Ah, here's two bits, go an' eat!"/Nobody//I ain't never got nothin' from nobody, no time!/And until I get somethin' from somebody, sometime,/I don't intend to do nothin' for nobody, no time!/When I try hard an' scheme an' plan,to look as good as I can,who says " Ah, look at that handsome man!"/Nobody//When all day long things go amiss,/and I go home to find some bliss,/who hands to me a glowin' kiss?/Nobody//I ain't never done nothin' to nobody,/I ain't never got nothin' from nobody, no time!/And until I get somethin' from somebody, sometime,/I don't intend to do nothin' for nobody, no time!//Nobody, no time!

negro, fazendo poucas referências à sociedade em geral³⁵ (FORBES, 2008, p. 180).

Conforme destacamos, o tom de lamento das canções de Bert, a letra em forma de narrativa, as repetições das expressões “Nobody” e “I’m a Jonah man” se aproximam do estilo *blues* cuja musicalidade se eternizou por intermédio das tradições orais. Assim como o *blues*, as canções de Bert representam a condição do negro, sua privação, sua impotência, sua tristeza e melancolia diante da sociedade excludente em que vivia.

Com o *blues*, aparece outra forma musical de origem negra nos EUA que representa a entrada da cultura africana hibridizada e sincretizada com a religião cristã. Trata-se dos *spirituals* e *gospel*, canções criadas pelos negros a partir de trechos e passagens bíblicas. Como a religiosidade e os cultos de origem africana não eram permitidos e a cultura branca foi imposta por meio da evangelização, os *spirituals* também representaram uma resistência: primeiro, ao apropriar-se da religiosidade cristã, mas continuar com as características de narratividade e questionamento, como o *blues*, e segundo, por abordar temas que questionavam diretamente a escravidão, como *Go Down, Moses*, famosa na voz de Louis Armstrong e muitos outros cantores do gênero como Mahalic Jackson e Paul Robeson. A música aborda a escravidão dos judeus no Egito.

Os gêneros musicais acima, especialmente o *blues*, ofereceram uma oportunidade notável para que vários temas e questões fossem explorados tais como as complexidades do relacionamento entre homem e mulher, violência doméstica, alcoolismo, desastres naturais, protestos sociais, dificuldades trabalhistas, identidades sexuais alternativas e muitos outros. De fato, o *blues* pode ser visto com um importante meio de criar e sustentar a voz para aqueles que frequentemente não têm voz na comunidade afro-americana. Essas eram as vozes que muitos artistas criativos do Renascimento do Harlem desejavam ouvir, representar e expressar em seu trabalho.

Não foi por acaso que o gênero musical *blues* e o movimento *Harlem Renaissance* surgiram nos cenários nacional e internacional na década de XX. Ambos traçaram suas raízes no século XIX, período em que a primeira geração de

³⁵ In short lies, or stories, Bert incorporated details of black life. His subjects included everything from the marital relationship and family to work, church, and casual barbershop talk. They affirmed a world almost entirely black, making few references to the larger society beyond.

afro-americanos nasceu livre. Nesse período, a maior parte dos afro-americanos tinha, pela primeira vez, a oportunidade de viver e trabalhar fora do sistema opressivo das “plantations” e não havia uma geração com experiência em tal contexto para ajudá-los a lidar com novas formas de opressão. Nesse sentido, o *blues* parece ter sido criado para explorar as novas experiências e as novas dificuldades enfrentadas pelos afro-americanos.

O gênero se propagou das “plantations” com a migração dos escravos libertados para Chicago e Nova Iorque. Com essa mudança geográfica, as músicas passaram a ser registradas em gravações, primeiramente como curiosidade folclórica, por museus (especialmente o Smithsonian) e pelo governo, depois por pequenas gravadoras especializadas, como a *Castle Records*. Entre os músicos que fizeram sucesso nesse primeiro período, podemos citar Gertrude “Ma” Rainey, em 1902, e Howard Odum entre 1905 e 1908. O primeiro registro fonográfico comercial de um *blues* ocorreu em 1920, com a gravação de *Crazy Blues* por Mamie Smith. As gravações de Lucille Hegamin, Lillyn Brown, Lavinia Turner e Bessie Smith (conhecida como a imperatriz do *Blues*) sucederam o sucesso de Mamie Smith, que foi considerado mais um sinal da emergência do novo negro no cenário estadunidense.

Como os escritores procuravam representar não somente a vida, mas também o espírito dos afro-americanos, o *blues* demonstrava a capacidade de sobreviverem à opressão sistemática e à discriminação, gerando uma arte que explícita ou implicitamente examinou as privações impostas pela escravidão e Jim Crow - e como os negros ascenderam socialmente e se tornaram superiores à opressão criando seu próprio sistema artístico.

É nesse contexto que Bert Williams (1874-1922), personagem ficcional do romance em estudo, é retratado. No início da carreira, Bert baseou-se na tradição da *plantation* para compor sua personagem. Também aderiu à *blackface*, enegrecendo sua face para representar os negros, papel anteriormente representado por artistas brancos. Na busca pela ascensão e pelo reconhecimento, Bert, além de atuar, compôs inúmeras canções. Tais composições continham elementos da tradição oral e eram cantadas e faladas como se fossem lamentos, o que as caracteriza como *blues*. Ademais, as comédias musicais negras, em que Bert Williams e George Walker se apresentavam, foram responsáveis pela disseminação do *blues*, do *ragtime* e do *jazz*, além de danças como o *cakewalk* e o *charleston*.

Na narrativa ficcional, o Metheney's é um bar próximo à casa de Bert, um local a que o artista costumava ir todos os dias antes dos espetáculos. Clyde D é o atendente do bar, responsável pelo período diurno, enquanto no período noturno ele é substituído por Metheney. A convivência diária de Clyde D com Bert permite que o narrador onisciente revele que o atendente consegue perceber, pelos movimentos do artista, que ele se apresentará naquela noite, assim como tem a sensibilidade de compreender sua angústia em ser a personagem que deverá interpretar:

Ele sabe, pela maneira langorosa com a qual se move, que nessa noite a celebridade local vai se apresentar no centro da cidade. Nessa noite, o Sr. Williams vai ser uma estrela da Broadway, um homem cujo andar lastimável será aplaudido. Shylock Homestead, em *In Dahomey*, produção de Williams & Walker, dizendo umas quantas piadas desafortunadas e executando um tanto de canções plangentes e algumas danças burlescas (PHILLIPS, 2007, p. 81).

Conforme a citação expõe, as canções apresentadas por Bert são gemidos, quérulas, enquanto as danças executadas pela dupla incitam ao riso, já que uma de suas características é o arrastar dos pés. O musical "In Dahomey", supracitado, é a primeira produção totalmente negra da Broadway com composições de Cook e Dunbar. Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato de um negro do *Harlem*, no caso Bert Williams, ser descrito como uma estrela da Broadway. Pela segregação racial, Bert fará uso de um andar lastimável, contar piadas desafortunadas, entoar canções de lamento e dançar, fatores que evidenciam que sua apresentação na Broadway só foi possível mediante o contrato com o público branco que relegava os negros à inferioridade. No entanto, é importante enfatizar que Bert Williams era uma estrela da Broadway.

Ainda no contexto ficcional, com boa música, comédias originais e muita dança, "[...] esses homens talentosos de ambições intensas e apetites prodigiosos serão a pedra fundamental sobre a qual o futuro da raça vai se construir" (PHILLIPS, 2007, p. 31). A cantoria melancólica e a dança desconjuntada compõem o cenário dos artistas negros que tentam conquistar a plateia com suas músicas e danças, ou seja, com sua arte e não com a evidência de sua pele escura. Ou seja, esses intelectuais negros estão trabalhando para a recomposição de sua identidade.

Seguindo essa linha de raciocínio, George Walker, na narrativa ficcional, profere um discurso sobre os musicais apresentados em parceria com Bert. O

discurso é realizado logo depois que a dupla vence a disputa com o antigo patrocinador que exigia que os artistas se apresentassem no Columbus Circle. Depois de terem se apresentado na Broadway, George nega-se a atender às exigências do patrocinador e o caso vai parar no tribunal. Após a vitória, George sobe em uma cadeira e dirige-se à companhia, confiante de que os negros são capazes de mudar o teatro americano e de sua posição de igualdade em relação aos artistas brancos. George acredita que:

[...] os espetáculos de Williams & Walker estão legando aos Estados Unidos cultura e história, e que a introdução de canções africanas americanizadas está ajudando a desencadear esse processo de distanciamento do velho estereótipo do negrinho. Negros desajeitados já não são aceitáveis. Diabos, não sou pai de ninguém, e não me chamo Tomás [...] (PHILLIPS, 2007, p. 140).

Em seu discurso de resistência, George reflete sobre sua arte, seu legado, referindo-se ao já citado romance *A Cabana do Pai Tomás*, no qual o negro figurava como impotente, tolo, vitimizado para demonstrar que o novo negro não aceitava representar uma “criatura idiota concebida pelo homem branco” (PHILLIPS, 2007, p. 144). George desejava dar “um basta nesse negro idiota” a fim de ascender socialmente como astro negro dos Estados Unidos e elevar seu povo a um patamar superior.

Ainda no contexto ficcional, criado por Caryl Phillips, ao se tornarem os mais importantes artistas negros dos Estados Unidos, Bert e George contribuem com seu povo por intermédio de sua trajetória artística em busca de fama e sucesso. A figura do negro “parvo e desajeitado”, representada por Bert, é substituída paulatinamente por um ser que pensa, reflete e discute os problemas de seu povo. A organização “Frogs”, de George, é um exemplo. Nela os negros lutam para obter acesso a instituições como teatros e igrejas, pelo reconhecimento e respeito que até então lhes eram negados.

Nesse viés, Bert e George atuaram como importantes líderes para a narrativa e a trajetória de elevação do afro-americano. Ambos não só pareciam se ajustar à nova imagem do afro-americano como também indicavam que as ideias de representação da comunidade negra dependiam da política de visibilidade. Política essa que visava aumentar a força e o orgulho do povo negro.

Embora se ajustassem à imagem do “Novo Negro” no aspecto financeiro e na relevância como artistas emergentes, naquela época, Bert e George não eram considerados líderes, pelo contrário, a imagem adotada pelos artistas, para atuar no palco, causou certo repúdio por parte do público negro. Leia-se público negro nem tanto aquelas pessoas vetadas de entrarem nos salões e teatros onde Williams e Walker se apresentavam, mas, principalmente, os jovens intelectuais negros da *Harlem Renaissance*, que viam nos dois a confirmação perante as audiências dos estereótipos contra os quais eles tentavam lutar.

O romance retrata um episódio no qual o pai de Bert resolve assistir ao espetáculo em que seu filho é o protagonista. Em princípio, ele não reconhece seu filho, depois questiona o papel que o filho representa: “Esse *coon* com grandes olhos arregalados é o garoto dele?” (PHILLIPS, 2007, p. 100). O questionamento do pai é endossado pelo de seis homens negros que vão à casa de Bert para conversar com ele sobre o papel de negro que ele representava no palco. O narrador descreve que eram seis negros vestidos com elegância, um deles era o senhor Charles Wilson, um conhecido banqueiro, o outro era citado como senhor Nail. O senhor Charles Wilson questiona Bert: “Por que, Sr. Williams, o senhor prefere representar esse tolo desajeitado e patético?” (PHILLIPS, 2007, p. 201). Esse episódio compõe o terceiro ato do romance (1911 a 1922), portanto, a NAACP (1909) já havia sido formada e Du Bois já havia editado a revista *The Crisis* (1910). Sendo assim, os seis intelectuais negros, retratados no romance faziam parte do movimento do “Novo Negro” e por isso rejeitavam a atuação do negrinho *coon* de Bert.

Foram esses negros com melhor poder aquisitivo que começaram a formar a *Harlem Renaissance*. Levando-se em consideração que a *Harlem Renaissance* se referia não apenas a apresentações de musicais no teatro, mas, cientes de que a música era essencial à sua realização e também a importância de Williams para a música, faz-se necessária para nós a compreensão dessa ligação por intermédio de outras formas musicais de relevância, tanto para o período quanto para a história do negro e das artes atuais.

Embutidos no ideal de valorizar sua história e questionar os valores vigentes com relação à convivência entre brancos e negros, os escritores afro-americanos encontraram no *blues* e na tradição do *jazz* um significado histórico e cultural que os ajudou a lidar com suas próprias questões sociais, inserindo-se e trazendo nova temática e estilo ao modernismo estadunidense. No caso da *Harlem Renaissance*, o

jazz será um fator preponderante tanto na divulgação da cultura negra em Nova Iorque e nos Estados Unidos da América, mas também influenciará autores, como veremos no tópico *jazz e jazz players*.

Entre os escritores que foram influenciados pelo *blues*, estão Langston Hughes, Sterling Brown, e Zora Neale Hurston. Os três representavam a geração de escritores que estavam conectados com as classes média e alta da sociedade. Eles foram representantes de movimentos artísticos, políticos e intelectuais que culminaram na *Harlem Renaissance*, que veremos no tópico 1.8. A recuperação da cultura e também da identidade do negro nesse período foi permeada por outros estilos musicais de relevância, como o *ragtime* e o *jazz*, que veremos a seguir.

1.6.3 *Ragtime*

Segundo Forbes (2008), o *ragtime* fez sua aparição oficial no cenário americano em 1893, na Feira Mundial em Chicago. A música “The Dream Rag” cantada por Jesse Picket, causou furor em 20 milhões de americanos que estiveram na feira entre 01 de maio e 30 de outubro daquele ano. A *performance* de Picket introduziu o *ragtime* ao público em geral, mas, antes de se tornar aceito pela sociedade, seu ritmo sincopado era tocado em bordéis e salões decadentes. A narrativa ficcional de Phillips revela que no ano de 1893, Bert Williams e George Walker se conheceram e formaram uma dupla. Os artistas apresentavam-se inicialmente em locais decadentes, como os descritos acima, onde homens gastavam “[...] o pagamento do meio ano em champanhe e mulheres que enchiam as meias com promissórias, e que rebohariam e mostrariam o peito para esses homens rudes, alcoolizados [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 43). Nesse tipo de ambiente nasceu o *ragtime*, o que explica sua má fama. Embora seu início fosse marcado pela má reputação, o *ragtime* tornou-se uma música popular respeitável e até reverenciada, apropriada tanto para a família quanto para o palco.

Foi com a influência de Scott Joplin, um participante da feira naquele momento, mais tarde conhecido como “The King of Ragtime Composers”, que o *ragtime* superou essas associações sórdidas. A música “Maple Leaf Rag”, de autoria de Joplin, publicada em 1899, causou uma tremenda aclamação. O *ragtime*, particularmente os *rags* instrumentais clássicos, conforme eram denominados, era considerado como virtuosismo musical e cultura. O sucesso do *rag* era tanto que

muitos editores musicais procuravam se beneficiar de sua popularidade, incluindo *rag* ou *ragtime* no título de suas melodias, ou incorporando referências à vida do negro.

Conseqüentemente, a definição do *ragtime* era fluida, difícil de ser estabelecida. O termo foi alvo de debates, pois ora referia-se ao ritmo sincopado da música (*ragged time*), ora, ao uso de lenços (*rags*) para se começar uma dança. Em parte, o público tinha dificuldade de caracterizar o *ragtime* porque sua primeira descrição referia-se ao estilo de tocar em vez de gênero de composição. Os músicos frequentemente compunham melodias (*rags*), adicionando ou incorporando ritmos sincopados.

O formato musical possuía origens africanas, tanto pelas qualidades polirrítmicas quanto pelas diferenças melódicas e estruturas harmônicas. Mas também foi influenciado pelo sistema europeu que os compositores usavam para marcar a música. Para o George ficcional, "a introdução de canções africanas americanizadas está ajudando a desencadear esse processo de distanciamento do velho estereótipo do negrinho" (PHILLIPS, 2007, p. 140). Ou seja, é pelo viés artístico como a música, a dança, a representação que "algum dia o negro irá sacudir o palco americano e fazer valer sua posição de igualdade ao lado dos seus colegas, os artistas brancos" (PHILLIPS, 2007, p. 140).

A historiadora Forbes (2008) afirma que a canção "Oh! I don't know, you're not so warm", composta por Bert Williams e apresentada em Detroit, pertencia ao ritmo *rag*, anteriormente conhecido como canções *coon*. Podemos, portanto, depreender que as canções *coon* precederam ao *ragtime*. George e Bert se autodenominaram "Two Real Coons" e muitas das canções *coons*, apresentadas em seus espetáculos, foram consideradas predecessoras do *ragtime*. Para o Bert ficcional, a música é "a contribuição do homem negro aos Estados Unidos" (PHILLIPS, 2007, p. 20). A história e a grande quantidade de autores, compositores e músicos modernos dos mais variados estilos são tributários à música tocada por negros nos EUA, atestando que essa afirmativa é correta.

Conforme mencionamos, o *ragtime* era apresentado em shows de menestréis, os *minstrel shows*, nos quais as personagens George e Bert representavam, como também era disseminado por músicos itinerantes, como os tocadores de banjo, por exemplo. O George ficcional é descrito como tocador de banjo e como exímio

dançarino enquanto Bert é descrito como compositor e cantor. Ambos contribuíram para a propagação do *ragtime* e da *cakewalk*.

O *ragtime* foi um gênero musical importante até aproximadamente 1917, ano da morte de Scott Joplin (1868-1917). O compositor faleceu antes do início oficial do Renascimento de Harlem, mas suas contribuições são compatíveis com a filosofia do movimento.

Um dos músicos de *ragtime* que têm relação com o Bert Williams histórico abordado no presente capítulo, é Nobel Sissle (1889-1975). Nobel Sissle e Eubie Blake (1883-1983) alcançaram sucesso como compositores de *ragtime*, intérpretes de vaudeville e, juntos compuseram dois musicais: “Shuffle Along” (1921), apresentado na Broadway e “The Chocolate Dandies” (1924). Sobre o musical “Shuffle Along”, Forbes (2008) registra que:

Embora a produção não contasse com a participação dos ex membros da companhia Williams e Walker, seus criadores certamente criaram o musical sob a influência dos musicais negros da geração anterior. Flournoy Miller e Aubrey Lyles, o amigo de Bert Nobel Sissle, e Eubie Blake produziram o musical com a herança dos espetáculos de menestrel³⁶ (FORBES, 2008, p. 309).

Chude-Sokei (2006) confirma que a realização dessa peça não seria possível se não fosse o sucesso do musical *In Dahomey*.

Blake e Sissle incorporaram em seus musicais todos os estilos existentes no folclore negro e na música popular: *ragtime*, canções de menestréis, vaudeville, *cakewalks*, entre outros. As habilidades de Blake influenciaram o estilo *Harlem stride piano*, um termo que descreve principalmente o estilo de James P. Johnson e Fats Waller. Trata-se de um modo de se tocar piano em que as teclas não executam apenas a melodia, mas uma das mãos faz a melodia, enquanto o baixo é percussivo, o que caracteriza não apenas os traços artísticos de tradição negra como uma contribuição para os métodos de interpretação do instrumento, muitas vezes vistos como “sacrilégio” pelos autores clássicos, mas que se incorporou ao *jazz*, influenciando músicos das mais diferentes procedências na atualidade. O *Stride piano* foi projetado para entreter, impressionar os foliões e os pianistas

³⁶ Although the production did not boast the participation of former Williams & Walker Company members, its creators certainly shaped their work under the influence of the black musicals of the preceding generation. Flournoy Miller and Aubrey Lyles, Bert’s friend Nobel Sissle, and Eubie Blake led the charge to bring the production into being.

acomodados ao gosto de seus patrocinadores. Ele evoluiu do ritmo *ragtime* e mudou o curso do estilo de piano *jazz*.

Diante do exposto, depreendemos que as primeiras composições de *ragtime* refletiam as caricaturas estereotipadas dos afro-americanos, conforme representado por Bert e George nos *minstrel shows*. Mas essa imagem degradante do afro-americano vai desaparecendo gradativamente das composições de *rag* à medida que a imagem do novo negro vai emergindo. É possível visualizar essa mudança na narrativa em análise. Os “Two Real Coons”, representados por Bert e George, elevam-se a astros negros, apresentam-se para o rei da Inglaterra, possuem uma companhia totalmente negra e são muito bem pagos. A ascensão de Bert e George compreende o período de transição do *ragtime* para o *jazz*. Enquanto George lutava para se distanciar da imagem do “negrinho da *plantation*”, as características do *ragtime* foram se diluindo gradativamente no *jazz*, levando com ele a imagem degradante do negro e o *jazz* foi surgindo como que para representar esse novo negro.

Frente a esses apontamentos, notamos que a popularidade do piano na sociedade americana, pela repercussão do *ragtime* tocado pelo piano, ouvido em bares, centros esportivos, salões de festas, casas particulares ou nas editoras onde os pianistas trabalhavam a fim de promover sua música, contribuiu para a formação do *jazz*.

1.6.4 Jazz e Jazz Players

O *jazz* começou a ser divulgado em 1917, ano em que a “Original Dixieland Jazz Band”, uma banda composta apenas por músicos brancos, fez a gravação que foi considerada a primeira do gênero. Por intermédio desses imitadores de *New Orleans*, o termo *jass*, ou *jazz*, e a música conhecida como *jazz* ingressaram em Nova Iorque. Apesar de ser um tipo de música com poucos traços da cultura europeia, especialmente a francesa, é importante salientar o fato de que a primeira banda que conseguiu notoriedade, tocando o estilo musical, era composta por brancos. Em 1918, o termo tornou-se de uso comum; por exemplo, na Primeira Guerra Mundial as bandas regimentais negras foram chamadas de bandas de *jazz*. Outro termo comum foi música “quente” (rápida e sincopada), termo que se opunha à música “doce” (suave e melodiosa). Música doce era a música tocada para o salão

de baile; já a música quente estava associada à música do Harlem. É interessante essa distinção, pois a rapidez e sensualidade da música quente são mais caracterizadamente negras e são as que se associarão ao Harlem. A transição da música doce para a quente foi uma grande transformação, além de ter sido significativa para os conceitos de *jazz* que se desenvolveram durante o Renascimento de Harlem.

O típico músico de *jazz* do Harlem foi exposto a uma variedade de estilos musicais e teve que dominá-los a fim de ganhar a vida. Essa situação produziu um tipo de músico capaz de executar vários gêneros, apesar do pouco tempo e das poucas oportunidades para se desenvolver como solista. Louis Armstrong, Sidney Bechet e Duke Ellington eram todos solistas profissionais antes de chegar em Nova Iorque.

Entre os primeiros locais nos quais os intérpretes de *jazz* se apresentavam na cidade de Nova Iorque estavam as *rent parties*. Inicialmente, a música era o *ragtime*, a valsa e melodias populares. Nessas festas, com muita gente, aluguel caro e pouco dinheiro para os músicos, a música era tocada com “pianos de rolo”³⁷. Quando os “pianos de rolo” foram vetados das *performances* como “Carolina Stride” de James P. Johnson, jovens músicos como Duke Ellington e Fletcher Henderson aprenderam a tocar as peças, colocando seus dedos nas teclas como se estivessem impulsionados pelo mecanismo do “piano de rolo”. Com esses músicos fazendo sucesso nos salões mais amplos, houve aumento do interesse por musicais e da gravação de diversos LPs na época, por parte de gravadoras independentes.

Dos inúmeros cantores de *jazz*, os mais expressivos são Charlie Patton (01 de maio de 1891 a 28 de abril de 1934), George Gershwin (26 de setembro de 1898 a 11 de julho de 1937) e a cantora Billie Holiday (7 de abril de 1915 a 17 de julho de 1959). Charlie Patton, mais conhecido como Charley Patton, nasceu em *Hinds County*, Mississippi. Além de ser um compositor talentoso, seu estilo de tocar violão de joelhos, atrás de sua cabeça ou nas costas, fez com que ganhasse notoriedade e se afirmasse como um *showman*.

Patton morreu em 1934, mas seu legado musical continua fazendo sucesso atualmente. A música “Pony Blues” (1929), por exemplo, foi incluída pela “National

³⁷ Pianos de rolo são rolos de papel com perfurações que determinam a duração das notas que são executadas, acionadas pelos pedais do piano automático, também conhecido como pianola. Esses pianos reproduzem as músicas automaticamente, sem a presença do pianista.

Recording Preservation Board” no Registro de Gravações da Biblioteca Nacional do Congresso, em 2006. Já a obra *Screamin' 'eo Hollerin' The Blues: The Worlds of Charley Patton* reúne gravações de Patton e também registros por muitos de seus amigos e associados. Esse conjunto ganhou três *Grammy Awards* em 2003 de Melhor Álbum Histórico, *Best Boxed* ou *Special Limited Edition Package*, e Melhor Álbum.

Outro compositor de sucesso foi o estadunidense George Gershwin, nascido no *Brooklin*, em Nova Iorque. Há alguns fatos interessantes sobre Gershwin que são relevantes ao *jazz* e à formação da consciência negra no período retratado por *Dançando no Escuro*. Ele estudou com o pianista da Orquestra Sinfônica de Beethoven, Charles Hambitzer, tendo, portanto, formação na tradição da música clássica europeia. Em 1916, ele trabalhou para a “*Aeolian Company and Standard Music Rolls*” em Nova Iorque, onde gravou e fez arranjos para os rolos de piano, os pianos do *ragtime*. Por intermédio de pseudônimos, George gravou inúmeros rolos de composições de sua autoria e fez uma breve incursão no vaudeville. Apesar de sua proximidade com a música negra, Gershwin era branco, de ascendência judaica.

Suas obras, como *Rhapsody in Blue* (1924) para orquestra e piano e *Porgy and Bess* (1935), levaram o *jazz* à esfera mundial, com músicas inesquecíveis e gravadas por músicos tão diferentes como Janis Joplin (década de 1960), a banda escocesa Big Country (década de 1980) e o brasileiro Cazuza (década de 1990), servindo de inspiração para o início de carreira para músicos como Milton Nascimento. Denominada de “*ópera folk*”, a peça que estreou no teatro da Broadway é considerada a mais importante ópera americana do século XX. Trata-se de uma história que envolve negros e está relacionada com o *jazz*.

Outra autora que levou a música negra, o *jazz*, a ser conhecida internacionalmente foi Eleanora Fagan Gough (Billie Holiday). Com uma história de vida tão grande quanto trágica, Billie saiu da prostituição ao estrelato e levou o Harlem a ser conhecido mundialmente. Billie Holiday faz parte da história da música por ter gravado com a produção de gênios, como John Hammond e a *Big Band*, de Benny Goodman.

Além dos músicos citados anteriormente, Billie cantou com as *Big Bands*, de Artie Shaw e Count Basie, e foi uma das primeiras negras a cantar em uma banda composta por brancos, em uma época de segregação racial nos Estados Unidos.

Seu legado inclui canções como “Sun Showers”, “I’ll Get By”, “Me Myself and I”, “A Sailboat in the Moonlight”, “He’s Funny That Way”, “When You’re Smiling”, “Back in Your Own Backyard”, e “All of Me”. Essas canções revelam um estilo sentimentalista, pois expressam dor, sofrimento. Já a canção de cunho social “Strange Fruit” (1939), denuncia e expressa a dor de ver negros massacrados pela violência do preconceito racial e descreve um linchamento. O ‘fruto estranho’ do título dessa música era um negro enforcado em uma árvore.

Sua consagração como cantora se deve às inúmeras apresentações com as orquestras de Duke Ellington, Teddy Wilson, Count Basie e Artie Shaw, ao lado de Louis Armstrong, que farão a história do negro americano e a da *Harlem Renaissance*, como veremos a seguir.

Já o músico Thomas Francis, conhecido como “Tommy” Dorsey (19 de novembro de 1905 – 26 de novembro de 1956), foi trombonista, trompetista, compositor e maestro estadunidense. Tornou-se bastante popular na era do *swing*³⁸ (1935-1945), recebendo o apelido de “o cavalheiro sentimental do *swing*”. A maneira melódica com que tocava trombone passou a ser sua marca registrada, além da mistura de estilos diferentes de *swing* com um misto de baladas e canções novas. Frank Sinatra era o cantor da banda de Dorsey e, com as gravações de suas canções, Dorsey chegou ao topo das paradas de sucesso por inúmeras vezes.

Tommy Dorsey vendeu inúmeros discos pela RCA Victor Records, configurando-se como o artista mais vendido da história da gravadora. Somente Elvis Presley o superou, depois de sua aparição por seis vezes consecutivas no programa de televisão que Dorsey e o irmão apresentavam.

Além da influência branca, estadunidense, o *jazz* recebeu influência da música caribenha e da América do Sul, conhecida como música latina. Esse momento é importante para o cenário representado por Phillips em *Dançando no Escuro*, uma vez que mostra a migração de pessoas e principalmente artistas do Caribe para Nova Iorque. No segundo ato do romance (1903 a 1911), após o regresso de Bert e George da temporada na Inglaterra, o narrador relata que a dupla observa as mudanças na cidade de Nova Iorque, mas que “Cidadãos negros e artistas continuam a inundar o norte rumo ao Harlem” (PHILLIPS, 2007, p. 130).

³⁸ Swing é um estilo de *jazz* muito popular na década de 1930.

Esses cidadãos reconstruíram Nova Iorque e se inscreveram na história pela música e pela literatura.

Na literatura, podemos citar Claude McKay, e na música, assim como nas artes, o melhor exemplo aqui é Bert Williams. Mais tarde, outros músicos da América Latina e especialmente do Caribe seguiram seu caminho em direção ao estrelato nos EUA e de lá para o mundo, como Harry Belafonte na década de 1960.

Porém, um fato de relevância é que a música já diaspórica e híbrida que estava no Harlem no início do século XX recebeu a contribuição desses imigrantes, sendo cristalizada por Count Basie. William Count Basie (21 de agosto de 1904 a 26 de abril de 1984) nasceu em Red Bank, New Jersey. Por volta de 1920, Basie mudou-se para o Harlem onde encontrou músicos como Willie "the Lion" Smith and James P. Johnson. Antes de completar 20 anos, ele já tinha feito várias turnês como pianista, acompanhante, diretor musical de cantores de *blues*, dançarinos e comediantes.

Em 1928, Basie foi convidado a fazer parte da banda "Blue Devils". A partir de então, ele ficou conhecido como Count Basie. Mais tarde, fundou sua própria banda e teve como intérprete Billie Holiday. Basie gravou com Frank Sinatra em 1962.

Count Basie é sinônimo de *Big Band*, esculpindo um conjunto que se tornou um dos mais célebres dos anos 1930 e 1940. Frente a esses apontamentos, é possível constatar que Count Basie foi um dos criadores e desenvolvedores da contribuição musical que levou o *jazz*, a música negra e a *Harlem Renaissance* muito além das fronteiras geográficas do bairro: as *Big Bands*.

As *Big Bands* eram compostas por um número médio de 12 a 25 músicos que admitiam instrumentos como saxofones, trompetes, trombones, guitarra, bateria, baixo, piano, entre outros. O *jazz* tocado pelas *Big Bands* possuía arranjos mais elaborados, sendo previamente preparados e escritos em partituras. Os solos e as improvisações eram executados nos momentos determinados no arranjo. Antes, era algo totalmente percussivo e "feito em casa", em bailes suspeitos ou em clubes cheios de fumaça, por músicos que tocavam por um vintém. A partir das *Big Bands*, o *jazz*, ou seja, a música negra passou a fazer parte do centro do palco de teatros grandes e foi para as telas de cinema.

Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Chude-Sokei (2006) sobre os espetáculos de menestrel. Para o autor, tais shows foram "o único espaço nacional que admitiu artistas de teatro negro e, em muitos casos, escritores,

dançarinos, cantores e músicos, para e além da era do *jazz*³⁹ (CHUDE-SOKEI, 2006, p. 28). Sendo assim, a presença de artistas negros, como Bert Williams, George Walker, Aída Overton nos musicais, ajudou a inaugurar a era do *jazz*. As canções *coon* de Bert foram, portanto, referência para o *ragtime*, o *blues* e o *jazz*.

No primeiro ato do romance (1873 a 1903), o narrador descreve o artista que “Por alguns momentos ficaria deitado de olhos abertos, olhando para o teto, sonhando com canções ainda por escrever, empenhado em pensar como melhorar seus dons cômicos e em afiar sua voz, ansiando por reconhecimento” (PHILLIPS, 2007, p. 30). Bert é reconhecido como um artista talentoso e é o único artista negro a atuar nas *Follies* no período que compreende 1911 a 1922. Isso confirma a importância de Bert Williams para a arte, a música, a literatura.

As músicas entoadas (*jazz*) nas *Big Bands* atraíram jovens talentos literários da *Harlem Renaissance* como Langston Hughes, Zora Neale Hurston e Sterling Brown. Esses escritores abraçaram a nova música e usaram-na em seus escritos. Embora o romance em análise não faça referência explícita a esses nomes, o contexto retratado na narrativa revela que os musicais representados por Bert e George influenciaram a elite cultural durante o Renascimento do *Harlem*, “[...] de Langston Hughes – sobrinho de George Walker – a Josephine Baker e Duke Ellington”⁴⁰ (CHUDE-SOKEI, 2006, p. 176). Ou seja, muitos artistas negros se inspiraram em Bert Williams e George Walker.

Diante do exposto, músicos como o guitarrista Charlie Patton, o compositor, cantor e trompetista, Louis Armstrong, e cantoras como Bessie Smith, Ma Rainey e Billie Holiday, saem dos clubes escuros, muitas vezes confundidos com bordéis, para os grandes teatros e salões de bailes refinados. Entre eles, o *Cotton Club*, assunto do próximo tópico.

³⁹ Certainly minstrelsy was the only national space allowed black theatre performers and, in many cases, writers, dancers, singers, and musicians up until and beyond the jazz age.

⁴⁰ [...] from Langston Hughes – nephew of George Walker – to Josephine Baker and Duke Ellington.

1.6.5 *Cotton Club*

O cabaré do Harlem é talvez o ponto mais lendário da era do *jazz* e do Renascimento do Harlem e não há cabaré mais famoso que o *Cotton Club* – o aristocrata do Harlem. Inaugurado em 1923, o *Cotton Club* alavancou a carreira de artistas como Edith Wilson, Bill “Bojangles” Robinson, Aida Ward, Adelaide Hall, Earl “Snakehips” Tucker, Mantan Moreland, Ethel Waters, Lena Horne, The Nicholas Brothers e as bandas de Duke Ellington (1927-1931 e 1933), Cab Calloway (1930-1933), e Jimmie Lunceford (1934-1936). Paradoxalmente, embora famoso por suas práticas segregacionistas e por suas apresentações históricas, o *Cotton Club* incorporou muitas contradições do Renascimento do Harlem, ou do “New Negro Movement” (Novo movimento Negro). Seu significado cultural foi moldado pelas forças combinatórias da proibição econômica, tendência do pós-guerra no teatro musical, tradições e inovações da *performance* do negro, patrocínio branco e meios de comunicação de massa, principalmente pela ‘vista grossa’ feita pelas autoridades ao comércio de bebidas alcoólicas dentro do local, em período de Lei Seca nos EUA.

O *Cotton Club* tomou o lugar do Douglas Casino, espaço amplo que havia sido utilizado anteriormente em um filme. Localizado na Avenida Lenox, 644, o clube foi vendido em 1920 para o ex-campeão de peso pesado, Jack Johnson. No romance em análise, há referência ao boxeador. George, afastado do palco pela doença, dialoga em seu pensamento com a esposa Aída e lhe indaga: “O que quer de mim? Uma confissão de que realmente provei cada mulher que cruzou meu caminho? Que eu padeço de uma certa febre de Jack Johnson?” (PHILLIPS, 2007, p. 185).

A tradutora Francesca Angiolillo, explica, em nota de rodapé, que Jack Johnson (1878-1946) foi o boxeador negro responsável por fundar o clube que mais tarde se transformou no *Cotton Club*. Comenta ainda que o boxeador teve inúmeros casos extraconjugais. Nesse sentido, a descrição de George e a de Jack convergem.

Já a personagem Bert apresenta Jack Johnson por outro viés. Para ela, “Desde que Jack Johnson se tornou campeão mundial de peso pesado, o orgulho racial tem se elevado por todos os lados” [...] (PHILLIPS, 2007, p. 187). Ou seja, Jack Johnson ascendeu socialmente e, por intermédio dele, vários outros negros teriam a possibilidade de trilhar o caminho do sucesso.

Jack Johnson comprou o cassino que foi remodelado para atender a 400 pessoas e renomeado para Club Deluxe. Em 1923, o clube foi revendido para a

figura mais poderosa de Manhattan, Owen “Owney” Madden, branco, que estava na prisão, condenado por homicídio culposo. Madden tinha feito fortuna com a venda da cerveja número 1 de Madden durante a experiência nacional de sobriedade imposta; ele também possuía uma série de casas noturnas em Manhattan, incluindo o Stork Club e o Silver Slipper.

Inicialmente, a maioria das pessoas do *Cotton Club*, incluindo cozinheiros, garçons, ajudantes, o gerente e os artistas eram importados de Chicago. George “Big Frenchy” DeMange gerenciou o clube enquanto Walter Brooks, que tinha trazido “Shuffle Along” para Broadway em 1921, servia como frente. Lew Leslie produziu os primeiros shows e Andy Preer renomeou o clube. Foi assim que nasceu o *Cotton Club*. Anos depois, o clube foi reformado para acomodar 700 pessoas com assentos em torno da pista de dança.

Começando pelo dono, ex-condenado, os bandidos (*gangsters*) eram uma atração à parte, pelo próprio prazer da contravenção de beber em meio à Lei Seca. A cerveja fabricada por Madden era caríssima, mas bastante consumida pelo público do clube. DeMange, gerente do clube, tinha que estar presente e visível para o público. O decoro e a elegância eram esperados tanto dos funcionários quanto dos clientes. Outro paradoxo que pode ser observado é o fato de um bar no meio de um bairro de classe médio-baixa, principalmente negro, atrair a mais alta sociedade branca da cidade para ouvir música negra, e ainda assim os negros eram proibidos de entrar como clientes. Entre os convidados, Jimmy Durante ou o prefeito de Nova Iorque - Jimmy Walker.

O clube começou a apresentar novos shows a cada dois anos para rivalizar com as *Follies* de Ziegfeld. As versões histórica e ficcional de Bert relatam que o astro negro integrou as *Follies* de Ziegfeld de 1910 a 1919. Na versão ficcional,

A temporada do ano seguinte, as *Follies* de 1920, não será agraciada com o bônus de um desajeitado artista negro que é tão desengonçado a ponto de não poder caminhar sem arrastar os pesados pés; as *Follies* de 1920 não contarão com um negro cujo discurso é tal que ele parece possuir somente a mais rudimentar noção de língua inglesa (PHILLIPS, 2007, p. 194).

Na versão histórica, Bert se afastou das *Follies* no ano de 1918 e retornou no ano seguinte: “Talvez atraído por um determinado público, bem como pela

visibilidade no palco, Bert decidiu retornar para as *Follies de Ziegfeld* de 1919⁴¹ (FORBES, 2008, p. 291).

A rivalidade entre o *Cotton Club* e as *Follies* elevou os artistas negros, Bert e Lew Leslie. Tanto Bert quanto Lew Leslie e alguns de seus shows em cartaz como a longa temporada do espetáculo “Blackbirds” (1928), foram levados para a Broadway. Nesse sentido, a rivalidade das casas noturnas foi importante, pois exigiu que os artistas negros se aperfeiçoassem, aprimorassem sua arte para que pudessem alcançar o estrelato.

O *Cotton Club*, na busca pela liderança, contratou a “Washingtonians”, de Duke Ellington, que se tornou a banda da casa em dezembro de 1927. E foi no *Cotton Club* que Duke teve a oportunidade de escrever não apenas músicas para dançar, mas também aberturas, transições, acompanhamentos, efeitos de “selva”, o que contribuiu para seu estilo característico de composição orquestral e tornou-se modelo para as *Big Bands* e outros estilos de *jazz*.

Com relação à política do clube, só os clientes brancos com boas condições financeiras tinham acesso a ele. O mesmo acontecia entre os funcionários. Havia uma divisão rígida entre os brancos que dirigiam o clube, produziam, escreviam, coreografavam seus shows e os negros que cozinhavam, serviam as mesas, entretiam os clientes. As coristas também enfrentaram problemas pela cor da pele. Como eram consideradas, essencialmente, parte da decoração do clube, o padrão exigido era alta estatura, morena e jovem, menos de 21 anos.

O padrão de beleza estabelecido para a contratação das coristas do clube revela o estereótipo imputado ao negro: as mulheres negras tinham que ser jovens, belas e sensuais, além de pele clara, ou seja, eram tratadas como objetos de decoração e de desejo; os homens negros eram rotulados como bárbaros, selvagens, preguiçosos e incultos, relegados a uma condição inferior.

O requisito da cor da epiderme negra, de pele clara, imposto pelo *Cotton Club*, permeia a narrativa de Caryl Phillips. O protagonista Bert desabafa: “[...] esta é a única civilização do mundo em que a cor de um homem faz diferença, outros se importam em ser vistos como iguais” (PHILLIPS, 2007, p. 142). A civilização a que o narrador se refere é a ocidental. Ainda no contexto do romance, Bert faz uso da *blackface*, para escurecer sua pele clara, conforme já discutimos anteriormente. Já

⁴¹ Perhaps attracted to the certain audience as well as the higher potential for visibility in the earlier main stage production, Bert decided to return to the *Ziegfeld Follies* of 1919.

as mulheres negras, presentes na narrativa, como Lottie e Aída, faziam uso de pomadas, de cremes e outros artifícios para alisar os cabelos a fim de se aproximar do padrão de beleza imposto pelos brancos, por isso o público inglês da peça “In Dahomey” observa que: “[...] a vasta maioria das moças de cor tem a pele clara e o cabelo alisado” (PHILLIPS, 2007, p. 116).

Como a sociedade norte-americana e o próprio *Cotton Club* ensejavam, Bert sofreu muito preconceito pela cor de sua epiderme. Quando atravessou o Atlântico para se apresentar na Inglaterra, sentiu-se perturbado pela maneira com que os brancos o observavam:

Os comensais brancos observam, aturdidos, mas encaram Bert com dureza, perturbados pelo fato de que sua exaltada presença entre eles começa a desafiar a ideia de quem ele é. *Coon*. A novidade vai perdendo a graça. Sem o disfarce, ele torna débil sua capacidade de acreditarem nele, e para dizer a verdade, eles prefeririam que ele soubesse seu lugar e se juntasse à turba de negros (PHILLIPS, 2007, p. 112).

A questão do lugar aparece também em outro momento da narrativa. Quando Bert dividiu o programa com Maurice Barrymore, (artista branco, conhecido atualmente como patriarca da família de atores mais célebres dos EUA), este costumava observar a técnica de Bert, o que não incomodava ao artista. Contudo, a atenção de Barrymore começou a incomodar os trabalhadores do teatro que achavam que ele não deveria admirar um homem como Bert.

Um homem particularmente grosseiro perguntara a Barrymore se ele gostava mesmo daquele crioulo *coon*, mas Barrymore simplesmente o encarou com firmeza. Quando Bert saiu do palco e passou por ambos, escutou o trabalhador grosseirão dizer: ‘É, ele é um bom preto, ele sabe seu lugar’. Sem alterar o ritmo, nem olhar para nenhum dos dois homens, Bert respondeu: ‘Sim, um bom preto sabe seu lugar. É para onde vou agora. Camarim número 1’. Barrymore deu um soco na boca do trabalhador do teatro (PHILLIPS, 2007, p. 110).

O camarim número 1 é emblemático nesse momento, pois é descrito como o ‘local do negro que sabe o seu lugar’, ou seja, trata-se da posição que o artista negro ocupava naquela sociedade, uma posição privilegiada se comparada à posição do trabalhador branco no teatro. Novamente, a cor da pele é colocada em xeque. O trabalhador do teatro, pelo fato de possuir a pele branca, considerava-se melhor que o artista negro. O revide discursivo de Bert, no caso a cortesia dissimulada, que se

configura em uma suposta aceitação, por parte de Bert, dos valores e da cultura do colonizador para descrever um ‘negro que sabe seu lugar’, mais que uma maneira de não entrar em conflito direto com eles, a fim de solapar sua autoridade e contradizer diretamente a voz do branco colonizador, é uma grande ironia, uma vez que os lugares reservados a brancos e negros na sociedade da época estavam visivelmente trocados. Discutiremos sobre o revide discursivo no capítulo 3.

Na época do *Cotton Club*, muitos artistas negros sofriam preconceito. Embora fossem famosos, não eram aceitos em muitos lugares, e quando o eram, havia uma divisão entre brancos e negros no estabelecimento. O romance descreve um episódio em que Bert está de um lado do bar e um amigo branco vem até ele, já que ele não pode ir até o amigo.

A mídia nesse período era conhecida pelos programas apresentados nas rádios. Em 1927, a “Columbia Broadcasting System”, uma das redes de rádio emergentes, iniciou as transmissões dos programas do *Cotton Club* provando, mais uma vez, a importância da casa noturna para a difusão da música de origem negra nos EUA. A partir daí, as bandas do clube tiveram a oportunidade de conquistar outros públicos, de outros lugares, etnias e classes sociais, além de viajar em turnês e gravar discos. No entanto, a revogação da Lei Seca e a pobreza cada vez mais visível do Harlem criaram problemas insuperáveis para muitos clubes. O *Cotton Club* viu-se forçado a fechar as portas no ano de 1936, mas naquele mesmo ano foi reaberto, dessa vez, em novo endereço, na rua 48, número 200, Broadway, antigo local do Palácio Real.

Figura 11 – Foto do *Cotton Club* no Harlem.



Fonte: Disponível em: <<http://wrti.org/post/did-cabaret-tax-kill-big-bands>>.

A Figura 11 retrata o *Cotton Club* situado no bairro Harlem. Os letreiros não só colocam o nome do clube em evidência. O nome do artista Cab Calloway (1907-1994), famoso cantor de *jazz* norte-americano e líder de uma das mais famosas *Big Bands* dos Estados Unidos, entre 1930 e 1940, também é colocado em evidência. O *Cotton Club* foi o símbolo não apenas de um local onde se ouvia muita música, mas também era símbolo de uma época e do comportamento de brancos e negros nesse período.

Enquanto artistas da música e do entretenimento despontavam no *Cotton Club*, artistas do teatro eram revelados nos shows de menestréis, muitas vezes, saíam do Harlem para brilhar na Broadway, como é o caso de Charles Gilpin e mais tarde, Paul Robeson (de certa forma, sucessor de Gilpin), mas que apresenta diversas facetas artísticas, como veremos no próximo tópico.

1.6.6 Charles Gilpin e Paul Robeson

Charles Sidney Gilpin (1878-1930) nasceu em 20 de novembro de 1878, em Jackson Ward em Richmond, Virgínia. Sua carreira como ator despontou, quando começou a representar em salões e teatros no período noturno, além de trabalhar como ator temporário nos shows itinerantes para ter uma renda extra. Ele também aperfeiçoou seu talento, trabalhando como cantor ou dançarino nas feiras, restaurantes e teatro de variedade.

Na Filadélfia, nos anos 1890, ele continuou a expandir seu talento na música, dança e comédia, enquanto trabalhava com as companhias de show de menestréis e vaudeville, incluindo algumas companhias famosas tais como a “Big Spectacular Log Cabin Company” e “Perkus and Davis Great Southern Minstrel Barn Storming Aggregation”.

Em 1903, Gilpin juntou-se aos “Jubilee Singers”, de Hamilton, Ontario, e ficou com o grupo por dois anos. Mas seu primeiro papel significativo foi na peça “The Two Real Coons” (1905), um ato de vaudeville, estrelado por Bert Williams e George Walker, baseado em uma cena do musical “In Abyssinia”.

A participação de Gilpin no musical “Abyssinia” está presente no romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips. No terceiro ato, Bert recebe a visita de um jovem repórter a quem concede uma entrevista. “O jovem repórter levanta o olhar e

se pergunta se o Sr. Williams sabe que uma peça chamada “The Emperor Jones”, escrita pelo Sr. Eugene O’Neill, em breve será produzida, trazendo como astro o ator negro Charles Gilpin” (PHILLIPS, 2007, p. 223).

Bert não responde imediatamente porque a expressão “ator negro” o perturba. Ele reflete que não é considerado um ator e que, se assim o fosse, “poderia ter poupado à sua alma muita tristeza” (PHILLIPS, 2007, p. 224). Enquanto na narrativa ficcional a tristeza de Bert advém do fato de que não é considerado um ator, na versão histórica, Forbes (2008) relata que um grupo de amigos de Bert disse que ele ficou feliz com a notícia da atuação de Gilpin na peça “The Emperor Jones” e que ficou orgulhoso da conquista de Gilpin. Já outro grupo de amigos, entre eles Tom Fletcher, narra a tristeza que Bert sentiu ao saber que Gilpin tinha recebido o convite para atuar na peça dramática. Segundo Fletcher, Bert não conseguia entender o fato de Charles Gilpin se tornar um astro antes dele, pois Charles atuara como o garoto do coro musical: o “Abyssinia”.

Assistir o antigo integrante da companhia representar um papel dramático que Bert provavelmente cobiçava, bem como receber tratamento de estrela em um show da Broadway, do qual se sentiu no direito mas nunca recebeu, fez com que Bert ficasse magoado e entristecido⁴² (FORBES, 2008, p. 308).

Diante dos apontamentos históricos, depreendemos que Bert pode mesmo ter ficado aborrecido com a escolha de outro ator para o papel dramático. A versão ficcional parece endossar essa melancolia. Vejamos a resposta da personagem Bert à indagação do repórter:

Sim, ele ouviu falar de *The Emperor Jones*, e se lembra bem de Charles Gilpin, pois alguns anos antes o jovem ‘ator’ havia cantado no coro *Abyssinia*, divertindo-se com os melhores deles e fazendo um pequeno, mas digno ato de *buck dancing*. Williams & Walker tinha dado ao Sr. Gilpin a chance de começar uma carreira, pois tanto ele como George consideravam importante reconhecer e encorajar talentos. Algo do que ele diz nitidamente entusiasma o jovem, mas Bert fica preocupado com o fato de se referir a Charles Gilpin no passado e no futuro, enquanto tudo no tom da conversa com o jovem fala dele mesmo no passado (PHILLIPS, 2007, p. 224).

⁴² Watching his former company member play a dramatic role that Bert himself likely coveted, as well as receive star treatment in a Broadway show, which felt entitled to but never received, Bert became pained and saddened.

O passado de Gilpin com a companhia Williams & Walker legou a ele a missão de ser reconhecido como ator negro. Dessa forma, Gilpin representa o futuro do artista negro na sociedade estadunidense. E é por intermédio da peça “The Emperor Jones” que Gilpin se torna o principal ator dramático negro de seu tempo. Bert não entende a referência ao ator no passado e no futuro enquanto se refere à própria vida no passado. Mas o passado de Gilpin, como integrante de sua companhia, propulsiona o jovem artista a alçar voos cada vez mais altos, ou seja, a lutar para se afirmar como ator.

Embora Bert estivesse vivenciando o fim de sua carreira, no momento da entrevista, por isso a referência ao passado, ele e George, por intermédio de sua companhia, contribuíram significativamente para a afirmação e o reconhecimento do negro naquela sociedade.

Gilpin realizou diversos trabalhos depois que fez uma ponta na Companhia Williams & Walkers. Ele se juntou à companhia “Smart Set”, um grupo de menestréis negros e fez diversas apresentações. No ano de 1907, atuou para a companhia “Pekin Stock” e atraiu a atenção para seu trabalho com o musical “The Husbands”. O ator trabalhou também nas comédias que faziam uso do *blackface*.

Gilpin impressionou o público e a crítica no papel de Brutus Jones, um funcionário do Pullman e ex-presidiário, que se torna ditador de uma ilha no Caribe, na peça de Eugene O’Neill, “The Emperor Jones”, sendo o primeiro ator afro-americano a estrelar uma produção dramática em um teatro todo branco. Sua atuação levou-o à Casa Branca onde recebeu a Medalha Spingarn pela NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), cuja história será discutida à frente.

Apesar de todo o sucesso e influência, diferenças artísticas entre Gilpin e O’Neill fizeram com que o ator fosse substituído por Paul Robeson na nova apresentação da peça “The Emperor Jones”.

Paul Robeson (1898-1976), por sua vez, um dos maiores atores e cantores de concerto do século XX, era filho de escravo fugido. Considerado um dos principais contribuintes da cultura do Harlem de 1919 até 1929, Robeson era atleta da Faculdade Rutgers e em 1929 tornou-se um dos símbolos do Renascimento do Harlem.

Como orador público, ele fez muitos contatos entre a elite branca e o grupo de intelectuais que definiram o tom cultural para o Renascimento do Harlem. W. E. B.

Du Bois e James Weldon Johnson, que foram líderes do novo movimento literário negro e da NAACP, exerceram grande influência no pensamento de Robeson, pois ambos acreditavam que o reconhecimento artístico dos negros seria o meio mais efetivo de se fazer avançar a causa dos direitos civis.

No romance, Booker T. Washington e Du Bois são apresentados pelo narrador como artistas cuja finalidade é “agitar e revoltar a raça negra” (PHILLIPS, 2007, p. 141). Em consonância com a leitura de Bhabha (1998), observamos aqui a ironia e a civilidade dissimulada, estratégias subversivas de agência. Ao representar um negro “parvo e desajeitado”, Williams chama a atenção para o estereótipo por parte dos próprios negros, pois sua personagem age como um estimulador inconsciente da consciência negra, gerando um efeito de resistência. Por outro lado, essa mesma representação causa o desespero e a angústia. Embora Washington e Du Bois fossem os ‘agitadores’ diretos, conforme descritos na narrativa, Bert Williams também teve papel significativo na luta, ainda que em outras instâncias, pelos direitos dos negros.

Outro efeito da conscientização de seus direitos por parte dos negros nesse período foi a organização social de negros do meio do entretenimento, formada por George, para que houvesse união e conquistas para seu povo. A organização foi denominada de “Frogs” e procurou estabelecer contato entre os negros, fossem eles artistas ou não. Provavelmente Robeson foi influenciado pelas ideias dessa organização bem como por Du Bois e Washington conforme anteriormente mencionado.

Robeson foi convidado a atuar na peça de O’Neill, “All God’s Chillun Got Wings”. A peça foi alvo de muitas críticas e teve sua estreia adiada pela polêmica que se instaurou diante de uma cena em que Robeson, ator negro, beijava a mão de Mary Blair, uma atriz branca. Na reapresentação da peça “The Emperor Jones”, Robeson teve oportunidade de representar o papel anteriormente realizado por Gilpin – Brutus Jones - e foi pela representação dessa personagem que ele se consagrou como ator.

Robeson se destacou também como concertista e cantor, viajando em turnê e divulgando suas canções. Em 1926, representou o campeão de boxe Jack Johnson, dono do clube que antecedeu ao *Cotton Club*, já citado anteriormente. Foi então que Jerome Kern, uma das grandes figuras do teatro musical americano, compôs “Show

Boat". O tema "Ol' Man River" foi dedicado a Paul Robeson que o representou e cantou com maestria.

Em outubro de 1929, Robeson, com 31 anos, fez uma turnê nacional e se tornou o primeiro concertista a esgotar os ingressos do Carnegie Hall duas vezes na mesma semana, tornando-se o primeiro concertista a realizar essa proeza. Cabe salientar que o teatro Carnegie Hall é uma emblemática sala de espetáculos, também conhecida como sala branca, o que demonstra sua tendência explicitamente racista. A imprensa negra referia-se a Robeson como o "King of Harlem". O ator aproveitou seu reconhecimento fora do Harlem e da comunidade negra para lutar pela melhoria das condições de vida de seu povo e dos menos afortunados em geral.

Em 1930, Robeson foi convidado a representar a personagem Otelo, um dos clássicos de William Shakespeare. Quando representou Otelo na Broadway, consagrou-se como ator. A montagem ficou dois anos em cartaz e até hoje é o espetáculo de Shakespeare com maior tempo em cartaz na Broadway.

Além de atleta, cantor, ator, Robeson também era ativista político. Como ativista, foi perseguido e teve seu passaporte revogado, o que o impediu de continuar sua carreira artística. Ele recebeu, postumamente, o prêmio Grammy, uma espécie de Oscar da música, pelo seu sucesso como artista da indústria musical internacional. Diante dos fatos mencionados, concluímos que todos os feitos de Paul Robeson eram totalmente inovadores para um negro naquela época. Não é à toa que ele se tornou o símbolo da *Harlem Renaissance*. E observamos também que, sendo herdeiro como ator dramático de Gilpin, muito da fama de Robeson também se deve a Bert Williams.

1.7 MOVIMENTOS CULTURAIS, POLÍTICOS E HISTÓRICOS DOS NEGROS NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Até 1920, os negros eram representados pelos brancos, embora houvesse um ou outro negro atuando em *blackface*. Quando os negros passaram a ser incorporados em massa ao mundo do espetáculo, por meio das manifestações artísticas e dos artistas mencionados anteriormente, houve uma mudança que culminou no "New Negro Movement". Participante das revistas do "Folie Bergère", dos musicais da Broadway, dos salões de *Charleston* e das casas de *jazz* do Harlem, de Paris e de Londres, o negro se integrou à sociedade como trabalhador

ou como pequena classe média. Mas o “novo negro” referia-se também e principalmente ao intelectual negro americano, que criou a *Harlem Renaissance*. A grande maioria, senão todos os aspectos culturais apontados anteriormente neste capítulo, como os *Minstrel Shows*, *Vaudeville*, *Cakewalk*, *Blues*, *Ragtime*, *Jazz*, *Cotton Club*, além de outros aspectos que serão discutidos à frente, teve sua origem ou divulgação, passando pela *Harlem Renaissance*.

O grupo de intelectuais que compôs esse movimento era formado por políticos, poetas, escritores, pintores, escritores, jornalistas, antropólogos, historiadores e músicos. Embora eles fossem os astros negros, a audiência era predominantemente branca, até mesmo no clube mais popular do Renascimento do Harlem, o *Cotton Club*.

O termo “New Negro” ganhou notoriedade por intermédio de jovens intelectuais da *Harlem Renaissance* que se tornaram ativistas, como Du Bois (jornalista, fundador do periódico “The Crisis”, predominantemente de cultura negra), Alain Locke (escritor, filósofo, educador, arquiteto filosófico da *Harlem Renaissance*), James Weldon Johnson (autor, educador, compositor, advogado, diplomata, líder da NAACP).

Na *Harlem Renaissance* havia várias linhas de pensamento: a postura mais negociadora e equilibrada de Du Bois (visto por muitos radicais como um branco de pele escura), a postura esquerdista e socialista de Hughes, e a postura mais ‘radical’ representada por Garvey, com seu movimento de volta à África. Muito embora tivessem ideias diferentes sobre diversos assuntos, eles se tornaram porta-vozes contra as políticas abusivas e segregacionistas com relação ao povo negro, depois da abolição da escravatura e, principalmente, contra a multiplicidade de movimentos racistas organizados, como a Ku Klux Klan, responsáveis por milhares de linchamentos por todo o país. Dentro do Harlem e da *Harlem Renaissance*, eles eram bem mais que jovens intelectuais de classe média negra buscando o “orgulho da raça”. Tratava-se da busca pela identidade de uma parte da população americana que começava a tentar fazer suas vozes serem ouvidas, fosse nas suas participações em escolas secundárias e universidades, fosse nas publicações, no palco ou em movimentos de reflexão e ação política, como a NAACP, tema do próximo tópico a ser abordado.

1.7.1 *National Association for the Advancement of Colored People* – NAACP

A Associação Nacional para o Avanço de Pessoas de Cor (NAACP) é uma organização para os direitos civis nos Estados Unidos. Desde sua formação em 1909, seus integrantes estiveram na vanguarda de inúmeras lutas pela igualdade na América, convocando a nação como um todo a respeitar os artigos 14 e 15 da Constituição e a acabar com toda a violência e discriminação racial, social, política e econômica. As atividades da associação durante a década de 1920 e a era do movimento “New Negro” foram fundamentais para sua história, pois durante esse período a NAACP amadureceu no que diz respeito à organização dos direitos civis, tornando-se referência para muitos afro-americanos.

Em 1905, Du Bois e Trotter criaram seu próprio grupo, o movimento “Niagara”, que foi dedicado à persistente agitação dos direitos civis, à igualdade na educação e a direitos humanos em geral. Tanto o conselho afro-americano quanto o movimento “Niagara” continuaram sua luta até o desenvolvimento da NAACP.

Sob a orientação de Du Bois, a revista “The Crisis” foi lançada e tornou-se rapidamente a voz de liderança na luta pelos direitos dos negros. “The Crisis” teve uma publicação inicial de 1.000 cópias em 1910, 16.000 cópias, no ano seguinte, e quase 104.000 cópias em 1919.

Com a migração de afro-americanos para o Norte na década de 1910, os empregos, imóveis e espaços de lazer passaram a ser alvos de disputa, acarretando violência racial. Esses fatos colaboraram para o desenvolvimento da NAACP, juntando muitos afro-americanos à organização.

Nos anos seguintes, a organização continuou sua luta contra o racismo e a injustiça racial, envolvendo-se em uma campanha contra o filme “O Nascimento de Uma Nação”, que apresentava os afro-americanos em *blackface* e os caracterizava como seres sem inteligência, além de agressivos sexualmente no que se referia às mulheres brancas.

Com a adesão dos negros à organização, o uso dos tribunais para contestar injustiças raciais se intensificou, levando a organização a adotar dois critérios para decidir um caso: primeiro, envolvia-se injustiça ou discriminação relacionada à raça e, segundo, estabeleceria-se um precedente para proteção do direito dos negros como um todo.

A NAACP batalhou para que o linchamento fosse considerado um crime federal, mas não obteve sucesso. Mesmo assim, a campanha anti-linchamento foi fundamental para a crescente consciência pública. Tanto que a Suprema Corte decidiu que os Estados não poderiam apresentar práticas discriminatórias nas comissões executivas do partido, embora não tenha sido possível determinar se as convenções poderiam barrar membros afro-americanos.

Nesse contexto, o papel de Williams e Walker históricos foi fundamental. O musical “In Dahomey”, escrito e representado por negros, assumiu significado político em uma época de segregação racial. Mas o fato de a companhia negra fazer sucesso era um ato solitário, não havia a coletividade negra. Os músicos Bob Cole e Ernest Hogan se preocupavam com essa questão, pois “um sucesso para um não significa sucesso para todos” (PHILLIPS, 2007, p. 97). Mas é claro que a coletividade dos artistas negros surgiria do empreendimento da dupla. No teatro e na música, por exemplo, temos os atores negros, Charles Gilpin e Paul Robeson, entre tantos outros atores negros da companhia e trabalhadores do ramo do entretenimento, cujas carreiras, como visto, foram impulsionadas, direta ou indiretamente por Williams e Walker.

Outro aspecto interessante da narrativa que pode se relacionar à NAACP refere-se à afirmação de Lottie, esposa de Bert, quando os dois estão conversando no banco da praça. Ela reflete que o marido não é um “Ethiopian delineator”, denominação associada à segregação sulista, esquete famosa de T. D. Rice. Ele é um artista negro, “um homem que representa um papel” (PHILLIPS, 2007, p. 49). Ou seja, Bert não é o negro “arrastado, parvo, desastrado” que ele representa. “É um artista que usa maquiagem para representar um papel” (PHILLIPS, 2007, p. 49). Mas o público insistia em interpretar que o artista negro e a personagem que representava no palco eram a mesma coisa por causa da segregação racial. Nesse sentido, a atuação de Bert contribuiu com a organização de ativistas negros que lutavam para conquistar seu espaço naquela sociedade.

Nessa linha de raciocínio, o ensaio “The Souls of Black Folk”, publicado em 1903, por Du Bois, havia exposto que o negro era invisibilizado. Para o ativista americano, havia um “véu” que separava a comunidade afro-americana do mundo exterior, uma manifestação óbvia da discriminação racial. Na narrativa, a metáfora do véu de Du Bois vem à tona, quando da descrição do bairro Harlem, após a morte de Bert Williams: “Espreitando através do recém-bordado véu de Du Bois, eles

tinham diante dos olhos um novo século e novas possibilidades além da rua 110, onde um poderoso vento empoeirado do Harlem soprava notícias frescas da África” (PHILLIPS, 2007, p. 13). No novo século, a luta de Bert e dos ativistas da organização não teria sido em vão, pois o negro seria reconhecido.

Se o papel de negro que representou no início de sua carreira o incomodava, porque não se aproximava dos negros dignos como Du Bois e Washington - “Esse não era William E. B. Dubois. Esse não era Booker T. Washington” (PHILLIPS, 2007, p. 73) -, o papel que a companhia desempenhou contribuiu grandemente na luta contra a segregação racial. Em princípio, a atuação em *blackface* o associava a um ser negro que ele desconhecia, depois a máscara negra, criada pelo homem branco contribuiu para que Bert provasse seu talento e sua inteligência, características que se contrapõem às apresentadas pela personagem que ele representava.

Segundo Forbes (2008, p. 132), Bert e George recorreram à justiça contra os patrocinadores de suas peças, Hurtig e Seamon, porque ambos se negavam a patrocinar a peça “Abyssinia”, embora quisessem se manter no comando. O caso foi parar no Supremo Tribunal Federal de Nova Iorque e o juiz deu ganho de causa a Williams e Walker que não só provaram seus rendimentos anuais como também o lucro obtido pelos patrocinadores. Na narrativa ficcional, o episódio é retratado da seguinte forma:

Por todos os lados, a caixa registradora anunciava sucesso, e nos últimos anos cada um ganhava mais de 40 mil dólares por ano. O juiz arfou ao ler em voz alta os detalhes de seu poder para fazer dinheiro, mas George assegurou ao parceiro que sua relativa riqueza não deveria prejudicar os resultados. O caso deles não tinha a ver com dinheiro, tinha a ver com reputação profissional, e todos os argumentos tinham sido expostos por ambos os lados (PHILLIPS, 2007, p. 134).

Realmente, a visibilidade dos artistas diante do ganho de causa e da quantia recebida durante o ano deve ter servido como inspiração para a NAACP, fundada cinco anos depois da dupla ter ido aos tribunais. Já o linchamento, alvo de batalhas constantes da NAACP, evidenciava a impotência dos negros diante da violência do ato. Na narrativa em análise, George foi retirado do bonde e espancado brutalmente: “George tenta abrir os olhos. Um verdadeiro *coon*. Quebraram alguma coisa, ele está seguro disso, pois pode sentir que as coisas já não estão alinhadas” (PHILLIPS,

2007, p. 84). Diante do exposto, observamos que as tentativas de rasgar o “véu” da segregação, empunhadas pela NAACP, estão presentes na narrativa phillipsiana.

Historicamente, a luta a favor dos direitos civis empunhada pela costureira Rosa Parks, tornou-se símbolo da luta da NAACP. Sabemos que as primeiras filas dos ônibus eram, por lei, reservadas para passageiros brancos. Atrás vinham os assentos nos quais os negros podiam sentar-se. Rosa, como secretária na NAACP, lutava pelos direitos dos negros. Em 1955, seu ato solitário de se recusar a ceder seu lugar para um branco, conforme a ordem de segregação racial impunha, num ônibus da cidade de Montgomery, no Alabama, fez com que ela fosse detida e sua prisão foi o estopim para o movimento que foi denominado de boicote aos ônibus de Montgomery.

O ato solitário de Rosa Parks passou a ser coletivo e a revista “The Crisis”, criada por Du Bois, tornou-se a voz do afro-americano, pois ela não apenas cedia espaço em suas páginas para jovens escritores negros como também os incentivava a aprimorar suas habilidades e desmontar os estereótipos dos afro-americanos que aparecem em grande parte da literatura e da arte americana. Entre os escritores da década de 1920 estão Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay e vários outros autores ilustres da época.

A revista era responsável também pelas premiações anuais na literatura e na arte, tornando-se uma importante vitrine para novos talentos. Além da revista, Du Bois criou um fórum destinado aos jovens escritores para que pudessem publicar seus trabalhos e apresentar uma nova imagem do afro-americano para a comunidade bem como para a nação como um todo.

Atualmente, o sistema de premiação implantado por Du Bois continua em voga. A organização concede anualmente um prêmio (*NAACP Image Awards*) de cinema norte-americano para os afro-americanos mais influentes do cinema, televisão, música do ano, entre outras categorias.

Conforme apontamos, o propósito de Du Bois era fomentar o orgulho racial por intermédio da literatura, da arte, dos novos autores negros. O seu desejo de que a arte dos negros fosse valorizada e promovesse o fim da segregação racial nos Estados Unidos foi guiado pela convicção de que esse era o caminho para a reabilitação dos negros na América. Nesse sentido, a organização NAACP desempenhou papel central na evolução do movimento cultural da década conhecido como o Renascimento do Harlem ou o Movimento do “Novo Negro”.

1.8 O HARLEM COMO CENTRO CULTURAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX E A *HARLEM RENAISSANCE*

Harlem, “O Harlem do antilhano Bert Williams” (PHILLIPS, 2007, p. 13), é um bairro de Nova Iorque que surgiu na virada do século a partir da especulação imobiliária voltada à classe médio-baixa branca, e que, por vários motivos, acabou servindo como local de reunião da classe negra emergente. Na narrativa em análise, o narrador descreve o bairro como o mundo de Bert: “E assim o mundo dele se tornou um famoso ponto de encontro noturno para aqueles que desejavam adquirir excitação e escape temporários da gaiola na qual viviam vidas ordenadas no centro da cidade” (PHILLIPS, 2007, p. 14).

Nesse ponto de encontro, escritores e músicos de *jazz* atraíram visitantes com sua literatura e música e transformaram o bairro em um local de recreação, de diversão. Os famosos clubes *Cotton Club* e *Connie's Inn*, situados no bairro, de propriedade dos brancos, atendiam a uma clientela branca, mas construíram a reputação do Harlem como um bairro de entretenimento durante a Lei Seca.

Como a identificação com o Harlem decorria não somente do pertencimento ao bairro, mas do desejo de auto-afirmação do negro ou fruição de sua própria cultura, os negros na narrativa ganharam um novo patamar e função na sociedade, e, além dos trabalhos servis, era também sua função o entretenimento das plateias brancas.

No prólogo do romance *Dançando no Escuro*, o narrador descreve o bairro Harlem após a morte de Bert Williams explicando que os brancos saíam do centro para procurar entretenimento (representado pelos clubes como *Cotton Club* e outras casas de espetáculo onde os negros estavam no palco) e iam para o Harlem. Nas palavras do autor, os brancos -

Entrariam em seus veículos e pediriam para ser conduzidos rumo ao norte, a fim de voltar à selva e observar mulheres altas e magníficas balançando as cadeiras e dançando com um abandono que ia além do controle de uma mente racional. Desejavam voltar a um lugar que imaginavam ter abandonado havia muito, montados sobre duas pernas e com echarpes de seda informalmente jogadas ao redor dos seus pescoços. O obscuro passado de sua cidade, *coons* em roupas apertadas como sardinhas em lata sobre palcos brilhantemente iluminados e champanhe fluindo como o Hudson em época de cheia. Esses eram tempos de opulência inéditos, nos quais gente da sociedade era estimulada a desfrutar as primitivas encenações daqueles que pareciam estar finalmente entendendo que seu papel principal era, então, o de entreter (PHILLIPS, 2007, p. 14).

Nesse sentido, o ramo do entretenimento foi extremamente relevante para o reconhecimento do valor das tradições dos negros, contribuindo para a afirmação da identidade cultural afro-americana. Dessa forma, o Harlem passou de um ponto geográfico a um ícone de uma era, servindo de modelo e ponto de reflexão para a população negra americana, que deu frutos como a já citada NAACP, e manifestações artísticas que influenciam até os dias de hoje, como o *jazz* e outros estilos musicais citados neste capítulo. Na época em que a narrativa toma lugar, era possível ouvir no Harlem -

O lamento de um trompete que grita loucamente para o céu e depois estremece, e se quebra e cai de novo sobre a terra, onde sua queixa é substituída pelo ansioso e sincopado sapateio de pés que se deixam despencar de modo desajeitado, superando sua alegre miséria negra com uma tatuagem de suada servidão. Cativeiro performativo (PHILLIPS, 2007, p. 14).

O lamento do trompete é a metáfora do lamento do povo negro que dançava para driblar a melancolia saudosista de sua terra natal. Marcados pela escravidão, pela servidão aos senhores brancos, os negros se mantinham cativos, só que dessa vez o cativeiro era o palco, onde dançavam para entreter o público branco. O interesse dos brancos na vida e na cultura dos afro-americanos virou moda, e o bairro Harlem tornou-se uma atração turística conforme mencionado anteriormente, uma espécie de “parque infantil” para os brancos que procuravam aventura e podiam embebedar-se na época da Lei Seca.

Embora os negros fossem mantidos no “cativeiro performativo”, eles melhoraram seu poder aquisitivo. A historiadora Forbes (2008, p. 153) registra a aquisição da casa de Bert e da esposa no Harlem como também a migração de outros artistas negros, como George Walker, Bob Cole e Ernest Hogan, para o bairro. Já a versão ficcional relata o momento em que Lottie vistoria a casa antes de efetivar a compra: “Ela (Lottie) olha através da janela da sala de visitas para a vasta amplidão da Sétima avenida, no Harlem - a Broadway Negra -, e observa os camaradas negros em roupas finas, que passeiam para lá e para cá pelo bulevar” (PHILLIPS, 2007, p. 64).

A Sétima Avenida, que Lottie vê, da janela de sua casa, era conhecida como o “grande caminho negro” e representava tudo o que havia de melhor e mais bonito sobre o Harlem. Ela era a maior e mais bela avenida do Harlem, com uma vista que

se estendia da rua 125 até a 145, onde havia não apenas belíssimas residências como também árvores e flores. A avenida comportava ainda boates e salões de dança, incluindo o *Connie's Inn* que apresentava espetáculos de cabaré e o *Small's Paradise*, além de muitos teatros importantes, como o *Alhambra*, o *Lafayette* e o *Roosevelt*. As revistas de esquerda, como o “*Liberator*”, estabeleceram seus escritórios lá, assim como “*Blyden*” e as livrarias nacionais que se especializaram em livros africanos e afro-americanos. O melhor hotel estava situado na avenida e a igreja mais prestigiada também.

A descrição histórica da avenida condiz com o que Lottie observou pela janela: “vasta amplidão da avenida”, “camaradas negros passeiam”, “*Broadway negra*”. Foi para esse ambiente que Bert e a esposa se mudaram. A primeira noite de Bert na casa nova, no bairro novo, é descrita da seguinte forma:

Curiosamente, nessa primeira noite em que dormiu na casa da Sétima Avenida, ele tinha certeza de estar na África. Sonhou com nativos de pés descalços e caras pintadas, saltando selvagemmente em danças frenéticas. Sonhou com calor opressivo, e estranhos gritos que gelavam o sangue, e línguas balbuciantes e hordas de pessoas suadas e enlouquecidas, todas parecendo dispostas a infligir-lhe danos. Esse era seu sonho africano (PHILLIPS, 2007, p. 92).

O sonho de Bert parece estar associado à descrição do bairro como *habitat* do povo negro, um pedacinho da África, em Nova Iorque, uma cidade negra dentro da cidade de Nova Iorque. Como já mencionamos anteriormente, a casa de Bert era situada na Sétima Avenida, logo depois da rua 135, no Harlem: “O mais perto da África que se pode estar, estando nos Estados Unidos da América [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 92). Mas, no sonho de Bert, o Harlem se torna lar pela negação da África.

A mudança de Bert e Lottie para o bairro, bem como de outros artistas da época, fez com que o Harlem se tornasse o maior centro residencial para negros nos Estados Unidos. Frequentemente chamado de capital da América Negra, o Harlem ofereceu, ao afro-americano, um novo sentido tanto de beleza quanto de poder, conforme assinala a narrativa:

No tempo dele, esses bulevares do norte da cidade, com suas bem alinhadas casas geminadas, exalavam a calma urbanidade de uma elegância de classe média emergente [...] No tempo dele, esse era um respeitável mundo negro ocupado por aqueles que ainda

aprenderiam como sorrir e se dobrar ante o homem branco. Nesse novo mundo negro acima do parque, esse homem claro e alto era um rei, e seus súditos se alegravam em deixar-se acariciar pela sua longa sombra ondulante (PHILLIPS, 2007, p. 12).

Como o bairro tinha suas próprias instituições culturais – organizações políticas, clubes, cafés, teatros, jornais, igrejas –, era como se fosse uma cidade negra dentro da cidade de Nova Iorque. Lá, os negros se reuniam para conversar sobre os problemas da etnia, do preconceito e de leis. Foi no Harlem que Du Bois editou a revista “The Crisis” (1910), um meio para promover as realizações dos negros, de encorajá-los e torná-los mais auto-confiantes. O fundador da revista acreditava que a vida cultural do bairro era parte integrante da revitalização do negro. Vale destacar que a revista é publicada até a atualidade.

O Harlem foi o objetivo de muitos imigrantes afro-americanos nas décadas de 1910 e 1920, reunindo mais de 200.000 moradores negros em 1930. Os novos habitantes do bairro, trabalhadores e escritores, vieram principalmente de outras cidades. E eles vieram porque o Harlem era o centro simbólico da América Negra, a “Capital Negra” ou “Meca” ou “Terra Prometida”, como foi diversas vezes apelidado.

Nesse contexto, por volta de 1920, surgiu a *Harlem Renaissance* (Renascimento do Harlem) nos Estados Unidos. O movimento literário e artístico foi denominado de “New Negro” e tinha como proposta cultural acabar com os estereótipos e preconceitos disseminados contra o negro: “Nascida no Harlem, bairro novaiorquino, ela revela também, o início do sucesso nacional e internacional do jazz” (FIGUEIREDO, 2010, p. 313). Os ativistas do movimento abandonaram os lamentos em razão de sua condição racial e passaram a trabalhar no sentido de enaltecer a cor do povo negro em suas obras. Escritores negros, como Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen e Richard Wright, usavam a literatura como instrumento de denúncia e reivindicação.

A literatura de escritores negros, como os supracitados, percorreu o mundo todo, bem como a música negra norte-americana do período que não só conquistou outros espaços como proporcionou, ao povo negro, o sentimento de orgulho de seus irmãos que paulatinamente venciam as barreiras impostas pelo racismo. Frente a esses apontamentos, entendemos que o Renascimento do Harlem não era simplesmente o renascimento da produção artística negra, mas o nascimento de uma nova identidade e auto-definição para os afro-americanos.

Segundo Figueiredo (2010, p. 316), a *Harlem Renaissance* foi motivada pela migração de milhões de negros do Sul rural para as fábricas do Norte, pela *Ku Klux Klan*, uma organização racista que ressurgiu na época, famosa pelos linchamentos e outras atividades violentas contra os negros. Nesse contexto, três escritores se destacaram na defesa dos direitos civis dos negros: Frederick Douglass (1817-1895), Booker T. Washington (1858-1915) e W.E.B. Du Bois (1868-1963). Du Bois publicou a conhecida obra, *The souls of black folk*, em 1903. Além disso, ele fundou os movimentos “Niagara” e a NAACP e a revista “The Crisis”. Booker T. Washington escreveu a obra *Up from Slavery*, em 1901.

Diante dos fatos mencionados, observamos que a reunião desses escritores, músicos de *jazz* e artistas em geral foram peças fundamentais para a *Harlem Renaissance*. Figueiredo (2010) registra que

Autores tão diferentes como Langston Hughes, Claude McKay, Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Countie Cullen, Nella Larsen, músicos como Louis Armstrong, Duke Ellington, todos com obras de amplo reconhecimento público, demonstram uma aguda consciência crítica da questão racial (FIGUEIREDO, 2010, p. 317).

Entretanto, muitos deles temiam reproduzir os estereótipos que assinalavam os negros, uma vez que seus principais leitores eram os brancos. Assim, ao retratarem a vida dos negros, revelavam o racismo e sua repercussão na família e na sociedade. Langston Hughes (1902-1967), por exemplo, foi um dos escritores afro-americanos mais produtivos da *Harlem Renaissance*. Escreveu o livro de poemas, *The Weary Blues*, em 1926, e *Montage of a Dream Deferred* (1951) e *Ask your Mama: 12 Moods for Jazz* (1961), inspirando-se no *blues* e no *jazz*. Além da obra poética, publicou contos, a autobiografia, “The Big Sea: An Autobiography” (1940), e dois romances “Not without Laughter” (1930) e “Tambourines to Glory” (1958), e também peças de teatro, como “Soul Gone Home”, “Little Ham”, “Mulatto”, “Simply Heavenly”, etc.

Claude McKay (1889-1948), poeta jamaicano, publicou nos Estados Unidos *Harlem Shadows* (1922), coletânea de poemas e *Home to Harlem* (1928), primeiro romance de um autor negro que teve sucesso de vendas. Dentre suas principais obras há ainda uma autobiografia *A Long Way from Home* (1937) e um livro de ensaios *Harlem: Negro Metropolis* (1940).

Já Zora Neale Hurston (1891-1960) foi a primeira escritora que coletou e publicou o folclore negro. Seu romance *Their Eyes Were Watching God* (1937), traduzido em 2002 com o título “Seus olhos viam Deus”, retrata a busca pela libertação e pela independência da personagem feminina negra. Sua obra foi relegada ao esquecimento até ser resgatada por Alice Walker.

Marcus Garvey (1887-1940), escritor jamaicano assim como Claude McKay, fundou a “Universal Negro Improvement Association” (UNIA), em 1914, e o jornal “Negro World”. Sua obra mais notável é *The Philosophy and Opinions of Marcus Garvey: or, Africa for the Africans* (1923). O escritor acreditava que a volta à África era condição necessária para a constituição de uma nova nação.

No romance, o narrador menciona Marcus Garvey e seu movimento de volta à África, relatando que Bert e George já haviam abordado o continente africano muito tempo antes, mas que talvez eles não fossem mais lembrados, pois estavam no ano de 1918 e os musicais já não eram mais tão famosos quanto antes. A voz do narrador revela que

A África está no ar de novo, e ele ouve falar sobre um pequeno jamaicano, lá na rua 125, que anda fomentando a volta dos camaradas de cor para a África, onde, ele promete, eles encontrarão reis e rainhas negros, e descobrirão um lugar onde viver em paz, a alguma distância de toda a hostilidade da vida americana (PHILLIPS, 2007, p. 217).

O pequeno jamaicano é Marcus Garvey e seu movimento de volta à África. A ideia da transformação de que eles (os camaradas negros) se tornariam reis e rainhas seria uma tentativa de cura e redenção pelos traumas da escravidão e do preconceito (a hostilidade) e também uma inversão de poder: de escravos a reis. Assim, a África se configurava em uma comunidade imaginada - uma terra prometida, onde seriam curados de seus males.

Conforme salientamos, a literatura da *Harlem Renaissance* promoveu independência econômica aos moradores negros que não se consideravam mais subservientes como outrora e abriu novas perspectivas para outros escritores negros nos Estados Unidos. Richard Wright é um exemplo. Sua obra *Native Son*, publicada em 1940, foi considerada a primeira obra de um autor afro-americano que atingiu sucesso comercial e de crítica.

Figueiredo (2010) afirma que a *Harlem Renaissance* “[...] foi também uma faísca importante para a explosão de movimentos negros no resto do mundo, sobretudo a partir de Paris, centro para o qual convergiam artistas e escritores da América, do Caribe e da África” (FIGUEIREDO, 2010, p. 319). O movimento francófono “Negritude” nasceu no mesmo período que a *Harlem Renaissance*. Os intelectuais negros de língua francesa, assim como os afro-americanos, estavam descontentes com a dominação política, social e cultural do Ocidente, o que os motivou a reagir contra a situação colonial. Sua recusa em aceitar de forma passiva a memória de séculos de escravidão e inferiorização fortaleceu a busca pela afirmação do negro.

1.8.1 Bert Williams e George Walker no Contexto da *Harlem Renaissance*

Como já visto, Bert Williams e George Walker, artistas fundadores da companhia Williams & Walker, iniciaram suas carreiras com os *Minstrel Shows* e continuaram a tradição do menestrel no início do século XX. Ambos representavam personagens estereotipadas bem conhecidas do público desde o *Minstrel Show*. Walker retratava um dândi de fala rápida que estava sempre ansioso por infringir esquemas obscuros, enquanto a personagem de Williams apresentava raciocínio lento, falava devagar, como se não soubesse falar direito, provocando o riso pela maneira como se vestia, pelo dialeto. As personagens da dupla eram baseadas nas personagens do *Minstrel Show*: Zip Coon e Jim Crow.

Os shows mais importantes da dupla incluíram “The Sons of Ham” (1900), “In Dahomey” (1902) e “Abyssinia” (1905). Nesses musicais, os nomes das personagens lembravam os usados nos espetáculos de menestrel do século XIX, tais como Shylock Homestead; Dr. Straight, um faquir; George Reeder, um oficial da inteligência; Henry Stampfield, um carteiro; Leather, um engraxate; Hustling Charlie, promotor do sindicato Get the Coin; e Miss Primly.

Os *scripts* existentes confirmavam uma série de breves esquetes humorísticas construídas em torno da música e da dança. No musical “Sons of Ham”, por exemplo, Williams, disfarçado, era introduzido por Walker como um médico cuja especialidade era a frenologia, teoria desenvolvida pelo médico austríaco, Franz Joseph Gall (1758-1828), que afirmava que o estudo da estrutura do crânio determinava o caráter da pessoa e a sua capacidade mental. Essa teoria

serviu de base para as teorias raciais que possibilitaram a manutenção do negro na subalternidade.

Depois de atrair uma multidão, imitando um anunciante em um *medicine show*, Williams cantava um de seus sucessos, “The Phrenologist Coon”. Ironicamente, nessa canção ele parodiava a pseudociência da frenologia, prometendo à multidão que, ao depositar suas moedas, ele seria capaz de falar tudo o que ela quisesse ouvir.

Após a morte de Walker em 1911, Williams continuou desempenhando papéis semelhantes como nas edições da Ziegfeld Follies. Em uma de suas *performances* mais famosas, Williams representou um porteiro da ferrovia que prestava ajuda a um turista inglês que precisava sair do terminal. Após guiar o turista, a personagem de Williams foi recompensada com cinco centavos. Inconformado com a mesquinhez de seu cliente, o porteiro não só o deixou cair em uma das vigas do terminal como atirou sua mala também.

Reverenciado como um dos melhores comediantes de seu tempo, Williams compôs mais de 60 músicas, tornando-se estrela das gravadoras Victor e Columbia. Sua parceria com George Walker e Aída Overton contribuiu para a popularidade da dança *cakewalk* no Harlem. Juntos, os três trabalharam para legitimar o papel do artista negro. Os papéis estereotipados, representados em suas comédias musicais, foram alvo de críticas pelos intelectuais que compunham o movimento do “Novo Negro”, mas o trabalho dos artistas foi essencial para o reconhecimento do artista negro.

Bert atuou também em três filmes mudos: “Darktown Jubilee” (1914), “Fish” (1916) e “Natural Born Gambler” (1916). Mas foram as comédias musicais que foram retomadas na *Harlem Renaissance*, especialmente a comédia “In Dahomey” que parece ter sido a fonte inspiradora para o musical “Shuffle Along” (1921), sucesso tanto em Nova Iorque quanto em turnês.

Para Nathan Irvin Huggins (2007), em sua obra *Harlem Renaissance*, as produções musicais “In Dahomey” (1902), “Abyssinia” (1906) e “Bandanna Land” (1908) provavam de alguma forma que os shows negros podiam se desviar da fórmula do espetáculo de menestrel. Nas palavras do autor:

Embora essas produções não fizessem rupturas radicais com as comédias negras convencionais, elas serviram para mudar o foco dos estereótipos áridos e artificiais dos menestréis e para dar ao Negro um contexto no qual trabalhar era mais que riqueza cultural e histórica. As personagens ainda eram estereótipos africanos, é verdade, e em grande parte determinadas pelos brancos, mas os negros podiam, através deles, lidar com uma realeza negra, um poder negro, uma elegância negra, e uma beleza negra, mesmo quando eles continuavam a desempenhar papéis ridículos⁴³ (HUGGINS, 2007, p. 281-282).

De fato, conforme assinalou Huggins (2007), Bert Williams e George Walker foram pioneiros do teatro negro. Suas produções auxiliaram os artistas negros a conquistar a Broadway. Foi por meio de suas produções musicais que a encenação do espetáculo “Shuffle Along” na Broadway bem como a encenação do drama “The Emperor Jones” tornaram-se possíveis. Os dois artistas negros foram um ótimo exemplo do que os negros eram capazes de conquistar naquela sociedade. Juntos, eles tiveram sua carga de responsabilidade como figuras representativas nas conquistas do povo negro. Seus esforços e contribuições foram inestimáveis para a comunidade negra.

A historiadora Forbes (2008, p. 95), por sua vez, registra que Du Bois e Washington identificaram Bert e George como líderes importantes para a trajetória de ascensão do negro. Para os dois escritores, Bert e George pareciam se ajustar à imagem do novo negro, no que se referia à política de visibilidade, pois seu sucesso ou fracasso afetava o futuro de todos os afro-americanos, fossem eles artistas do entretenimento ou não.

Embora a *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, de Wintz e Finkelman (2004), a obra de Huggins (2007) e de Forbes (2008) atestem a grande contribuição dos artistas para a *Harlem Renaissance*, conforme pontuamos anteriormente, o livro *Black Stars of the Harlem Renaissance*, de Jim Haskins, nem sequer menciona o nome da dupla no rol das estrelas negras do Renascimento do Harlem.

Creemos que a contextualização realizada neste capítulo é importante para comprovarmos a relevância do Bert Williams histórico e a perspectiva pela qual era visto e se inseria na sociedade estadunidense da época, uma vez que a época em

⁴³ While these productions did not make radical departures from the conventional Negro comedies, they served to shift focus from the arid and artificial minstrel stereotypes and to give the Negro a context in which to work that was more culturally and historically rich. The characters were still African stereotypes, true enough, and to a large extent they were white determined, yet Negroes could, through them, deal with a black royalty, a black power, a black elegance, and a black beauty even as they continued to hold themselves up for ridicule.

que viveu foi essencial tanto para o posicionamento do negro norte-americano na sociedade em geral (pós-libertação e início das lutas pelos direitos), quanto para a afirmação do negro como contribuinte inequívoco para a formação cultural dessa sociedade.

Personagens de relevância para a cultura e a sociedade negra da época, cujas marcas existem na sociedade mundial até hoje, seja por sua luta em prol dos direitos humanos, seja por suas qualidades artísticas, são retratadas tanto na sua imagem histórica quanto na sua releitura no mundo ficcional de Phillips, na forma em que aparecem no romance em análise. Tal quadro proporciona um diálogo que permite a entrevisão da angústia vivida por Bert Williams, pois, sendo um negro intelectualizado em uma época de negros intelectualizados, sentia-se forçado a simular um estereótipo que não vivia. Dessa forma, Phillips não apenas retrata uma época em sua ficção, mas questiona e restaura a figura de Bert Williams em *Dançando no Escuro*, reposicionando-o como construtor da cultura estadunidense e mundial, assim como o próprio negro como agente de sua história.

Mas esse processo não foi nem tão suave nem tão simples. Ele implica questões de máscara e identidade. As identidades são escondidas, maquiadas, distorcidas ou reforçadas por artifícios que cobrem o rosto e o corpo, como as máscaras que podem ser representadas por objetos, pintura, vestuário ou mesmo comportamentos 'mascarados'. Todos esses aspectos serão estudados no próximo capítulo.

2 MÁSCARA E OCULTAÇÃO DA IDENTIDADE

O romance aborda a vida pública e interna da personagem Bert Williams, que tem um contraponto histórico no famoso ator de vaudeville, com o mesmo nome, que viveu entre 1873 e 1922. Bert cobria o rosto com o que se chamava *blackface* – maquiagem que, inicialmente, os atores brancos utilizavam para representar os negros. Os atores brancos tinham seus rostos pintados de preto por uma pasta de carvão ou por cortiça queimada. A boca recebia o contorno de uma larga faixa branca ou vermelha, que tinha o objetivo de realçar os lábios grossos. Mais tarde, alguns artistas negros também adotaram essa prática. A obra, entretanto, faz um jogo dialético entre o mostrar-se e o esconder-se sob a camuflagem de uma pele mais negra que a sua. Assim, este capítulo discorrerá sobre o que é a máscara em uma retomada histórica, e como seus sentidos vão permeando o romance e o “mostrar-se e esconder-se” da personagem Bert.

Nesse percurso, apresentam-se outros tipos de mascaramento, como trejeitos e indumentária de outras personagens, como George Walker. Será discutida a presença da máscara nas sociedades indígena, africana, grega e romana, japonesa e medieval, seguindo um caminho para entendermos as manifestações da máscara na atualidade e no romance apresentado. Neste capítulo também será alvo de estudo a pintura corporal, tanto a representação indígena quanto a *blackface*, o tipo de pintura utilizado por Bert Williams em seus aspectos mais metafóricos e psicológicos. E, finalmente, será discutido o refinamento da máscara, ou seja, sua metaforização mais sutil, quando ela não existe fisicamente – a máscara social.

Bert oculta sua identidade de negro caribenho, inteligente e cheio de planos e sonhos com a máscara, ou seja, a máscara expressa uma identidade que não corresponde ao Bert verdadeiro, ocultando-a e demonstrando, aos outros, à audiência branca, algo que ele não é. Essa identidade, criada de forma caricatural, estereotipada, para agradar ao público, altera como a personagem se vê e como é vista pelo outro, revelando e escondendo aspectos da personalidade de Bert. Ao estabelecer uma identidade falsa, que não representa quem é, a personagem sofre conflitos identitários, em um jogo de mostrar-se e esconder-se. Assim, a identidade entra em diálogo com a máscara, que é utilizada para esconder ou para formar novos aspectos identitários, formando e deformando sua identidade cindida, como será discutido no presente capítulo.

2.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MÁSCARA

Etimologicamente, o vocábulo máscara deriva da língua latina, *persona* (*per*: por, através; *sonus*: som), ou seja, máscara que os atores utilizavam em cena para disfarçarem a voz (*personare*) nas representações teatrais. Na linguagem grega, *prósopon* apresenta definição semelhante - *persona*: máscara, personagem, papel, função. Na linguagem italiana, *maschera* significa a pessoa munida da máscara, disfarçada. Já na língua árabe o termo utilizado para designar a personagem ridícula é *mashara* - termo que se refere ao bufão, ao grotesco, ao exagero, à paródia, etc.

No dicionário Houaiss, por sua vez, máscara está anotada como “peça sobre o rosto como disfarce ou proteção” e no sentido figurado, “falsa aparência” (HOAUISS, 2004, p. 483).

Aproxima-se dessa acepção o “Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos” (2009), que também toma a palavra como

É aquilo que encobre o rosto. Transforma o mascarado em outro ser, tornando-o um arquétipo. Representa uma ideia, um tipo ou os anseios de uma comunidade ou de indivíduos. A máscara é também um corpo em movimento em que objeto e atuante formam um duplo-uno. É a visita de um ‘estranho’ que revela as nossas faces. A máscara cênica ‘constitui-se num território da alteridade e num poder de alteração, uma vez que ela (trans)forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro. No teatro, diferente de outras manifestações mascaradas, (in)vestir-se de uma máscara é ocultar-se e, simultaneamente, dar-se a conhecer’ (COSTA, 2006:13) (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 195).

O ato de encobrir o rosto aproxima a máscara da pintura facial, utilizada por Bert, pois, ao enegrecer sua face e redefinir seus lábios pela pintura, a personagem transforma-se em “outro” – um estranho a ele mesmo. O “outro” coloca-se em movimento no palco, atuando e dançando enquanto o “eu” está oculto por trás da máscara. Esse confronto entre o “eu” e o “outro” (construto social do homem branco) ocasiona a fragmentação do sujeito. Para o público, ocorre a fusão do “outro” com o “eu” de Bert, levando ao esquecimento do fato de que se trata de um rosto encoberto. Nessa perspectiva, a máscara se superpõe ao objeto mascarado.

Já Pavis em seu “Dicionário de teatro” (2008) comenta que

Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença numa transubstanciação) a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. A festa mascarada libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo. Escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao expectador (PAVIS, 2008, p. 234).

No romance, a personagem Bert esconde seu rosto, pois a máscara negra o transforma em um negro “impróprio”, um negro que nunca existiu: “Esse não era nenhum negro conhecido de homem algum. Esse não era um negro” (PHILLIPS, 2007, p. 73). Bert cria uma identidade falsa por meio de uma aparência enganadora, de um disfarce para representar um negro que ele próprio desconhece, que os negros não reconhecem, mas que os brancos colocaram como padrão estereotípico para o negro. Nesse sentido, a máscara que Bert porta é o estopim para os conflitos identitários vividos pelo artista: Bert não é a imagem refletida, nem no palco, nem no espelho. Assim, sua identidade entra em conflito diante de uma imagem inexistente, ao mesmo tempo formada pelas expectativas e pelas determinações de grupos culturais dominantes específicos, ou seja, um construto.

Como fazem notar essas definições, o ato de mascarar seria disfarçar-se com máscara, mostrar-se sob aparência enganadora, camuflar-se. Sobre essa questão, Amaral (2007), por sua vez, afirma que “Máscara é o que transforma. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é a sua metamorfose. A máscara é sempre um disfarce, oculta e revela, simula” (AMARAL, 2007, p. 63). Sob o disfarce da máscara, o narrador, ao retratar a personagem Shylock Homestead, que Bert assumia no palco, indaga: “Será que os espectadores entendem que seu personagem, esse Shylock Homestead cujas palhaçadas pouco inteligentes tanto os divertem, não guarda relação com o real Egbert Austin Williams?” (PHILLIPS, 2007, p. 23). O poder transformador da máscara faz com que Bert vivencie o conflito de ser duas pessoas distintas: o “eu” (Bert) e o “outro” (Shylock): “[...] eu experimentei a maquiagem e me tornei outro” (PHILLIPS, 2007, p. 49). Shylock não existe, porém, anula a presença de Egbert, mostrando como a máscara tem o poder de apagar a identidade e transformar o “eu” em “outro”, destituindo-o assim de suas características, mas não trazendo outra identidade e, sim, o vazio escondido por trás de uma construção (a pintura, a máscara, o disfarce).

Nesse sentido, a máscara serve para atribuir aos atores a sua personagem. Com as faces ocultas pelas máscaras, os atores representam usando apenas o tom de voz e o gesto, e muitas vezes ainda há um mascaramento da voz e do gesto para a formação da personagem. Assim parece-nos oportuna a citação de Cardoso, para quem, “Toda máscara é a transposição de uma ideia. Ela pode apresentar o caráter de um personagem tipo que também recebe este nome ‘Máscara’ no conjunto de sua gestualidade, movimentos e ritmos precisos” (CARDOSO, 2011, p. 190).

Na narrativa em análise, o mascaramento está presente simbolicamente em diversos aspectos. Por exemplo, Bert mascara-se de negro pelo uso da *blackface*, enquanto George mascara-se de dândi americano pela indumentária. Lottie, por sua vez, faz uso dos chapéus para mascarar seus cabelos. Já Aída utiliza essências que têm o intuito de mascarar o odor dos produtos químicos utilizados no alisamento de seus cabelos. Ademais, as relações entre os cônjuges são mascaradas já que Aída, por exemplo, finge não saber das traições do marido George; Lottie e Bert não conseguem estabelecer um diálogo, mesmo sendo um casal. A relação entre os companheiros de palco, Bert e George, também é mascarada, uma vez que ambos não conseguem conversar sobre coisas simples como o número do camarim que cada um ocuparia. Assim, observamos que a máscara simbólica assume diversos modos, dependendo da personagem que deseja ser criada e vivida.

Dessa forma, ressalta-se a importância que a compreensão da origem da máscara assume para o entendimento da narrativa. Por esse motivo, apresentaremos a seguir algumas considerações acerca do histórico da máscara desde a Antiguidade até os dias atuais.

2.2 HISTÓRICO DA MÁSCARA

A origem da máscara remonta à pré-história. Nessa época, era considerada objeto ritualístico e, como tal, representava figuras e mitos da natureza. O mais antigo registro de uso da máscara foi deixado nas paredes da caverna de *Lascaux*, na França. O desenho retrata caçadores mascarados com cabeças de animais. A máscara dos caçadores, nesse caso, servia para aproximar o caçador de sua presa, para atraí-la para o episódio da caça, bem como honrar seu espírito após ter sido vencida numa luta justa entre caçadores e presas.

Em sua obra *Manual Mínimo do Ator* (1998), Dario Fo atesta que o uso da máscara data do período terciário. Nas paredes da gruta *des deux frères*, situada nos Pirineus, há o registro de uma cena de caça, na qual é retratado um rebanho de cabras selvagens pastando. Embora à primeira vista o grupo pareça homogêneo, um olhar mais atento permite a percepção de que uma das cabras tem pernas e pés humanos, ou seja, trata-se do caçador disfarçado de cabra.

Segundo o autor, as razões desse travestimento são duas. A primeira, na explicação dos antropólogos, é que “a máscara servia para bloquear os tabus” (FO, 1998, p. 32). Os povos antigos, por exemplo, tinham a crença de que todo animal possuía uma divindade particular, logo, eram protegidos por ela. A segunda razão é que o uso da máscara permitia a aproximação entre caçador e cabra, sem que o caçador fosse descoberto.

Essa metamorfose via máscara garantia ao homem a força desses animais bem como o sucesso da caça. Sobre isso, Amaral (2002) pontua que “[...] um portador da máscara se transformava em outro ser, divino, sagrado. Paramentado desse modo participava de todo tipo de ritual, para reverenciar os deuses ou para com eles negociar em favor de seus fiéis” (AMARAL, 2002, p. 9). Nesse sentido, a máscara é um objeto de ritual, pois seu uso pressupõe uma necessidade que precisa ser suprida.

Seguindo essa linha de raciocínio, num ritual, o homem, ao fazer uso da máscara, transforma-se em deus, passando de sua condição para outra. Munido desse acessório, o portador acredita ser o outro, relacionando-se com este outro como se fosse real. Nesses rituais sagrados, a máscara tem a função de ampliar os poderes sobrenaturais, com a finalidade de assegurar o domínio do homem sobre a natureza. Fo (1998, p. 32) pondera que “O rito de transvestir-se com peles e máscaras de animais está ligado à cultura da maioria dos povos”.

2.3 MÁSCARA NA CULTURA INDÍGENA

Segundo Gill e Sullivan (1992), na cultura indígena, a máscara significa a conexão com a natureza e o passado. Ela ilustra o uso religioso e prático, dado ao sentido espiritual, uma vez que é utilizada para atrair a caça entre diversas tribos, para honrar o próprio espírito do animal representado. Ademais, traz o espírito dos

animais para o mundo, para que possam ser caçados e incorporados à vida cotidiana dos índios.

A personificação de animais tem três aspectos: religioso, ao trazer o espírito do antepassado; prático, no sentido de facilitar a caça; e psicológico, ao preparar caçadores e agradecer às presas, dramatizando os momentos de caça. Os animais também são reverenciados como antepassados, e seus espíritos, nas máscaras, além de representarem os animais que sustentam as tribos, também transferem, aos índios e, principalmente, às pessoas que as usam, certas particularidades, capacidades e habilidades do animal representado, como o poder de doação e espiritualidade do búfalo, a capacidade de relacionamento e força do alce, a habilidade de ensino e convivência do lobo e assim por diante.

Nesse viés, as máscaras são consideradas entidades de poder em si e aqueles que as usam transferem sua identidade à entidade espiritual que elas representam, “emprestam” seus corpos, anulando-se para servirem como pontes entre o mundo espiritual e o físico. Assim, servindo de receptáculos às forças espirituais, o poder de cura passa através da máscara para os objetivos (pessoas e eventos) aos quais se referem. Os povos indígenas *Pueblo*, por exemplo, conversam com os *Kachinas*, espíritos dos antepassados mascarados, assim como os Navajos, cujos ‘espíritos das montanhas’ também se revelam por meio das máscaras. Já os povos indígenas de muitas tribos, do sul ao norte dos EUA, dos Apaches aos Esquimós usam máscaras em ocasiões rituais, seja para reverenciar os antepassados, seja para receber a cura e o poder (*medicine*) deles. Os processos de cura ritual ou qualquer outro contato com as máscaras sempre são acompanhados de dança e música (GILL; SULLIVAN, 1992).

No romance, Bert e George também se utilizam das máscaras para representar animais, mas, diferentemente dos indígenas, os artistas (Bert e George) não são reverenciados, nem demonstram respeito pelos acessórios utilizados e muito menos pelos animais representados: “[...] Walker & Williams, com George no papel de humorista, e Bert no de escada, já estão ficando exaustos de ser os macacos pretos que o público da primeira fila supõe ter pagado para ver” (PHILLIPS, 2007, p. 42). Além de sua representação circense e de entretenimento, com a ideia dos “micos amestrados”, o vocábulo “macacos” compõe o extenso rol de termos depreciativos, dirigidos aos negros. Na narrativa, a associação dos artistas negros ao animal corresponde às acepções que o dicionário Larousse (2001, p. 616)

apresenta para o termo tais como “feio, desproporcionado”, ridículo. Já na acepção do dicionário Houaiss, trata-se de um “indivíduo dado a copiar os atos e maneiras de outras pessoas; imitador” (HOUAISS, 2004, p. 467). Tanto em um dicionário quanto em outro, o termo é pejorativo e, como tal, associa os artistas a micos de circo cujo intuito é divertir a plateia.

Em 1894, na “Exposição Meio do Inverno”, a dupla de artistas negros encena “espécimes antropológicos” no *Golden Gate Park*. Esse fato histórico é retratado no romance. O narrador ficcional relata que “os verdadeiros selvagens” se atrasaram e que Bert e George se vestiram de peles de animais para representar nativos. Para essa encenação, o palco foi transformado em uma espécie de jaula, e os artistas foram caracterizados como “animais” em exposição (PHILLIPS, 2007, p. 44). A biógrafa Forbes (2008) descreve o fato da seguinte maneira: “Bert e George participaram da exposição como membros da vila Daomé, chamados para substituir os verdadeiros daomeanos (da parte da África, agora conhecido como Benin), que estavam atrasados em sua chegada”⁴⁴ (FORBES, 2008, p. 30).

O olho que vê os artistas, no caso, a audiência branca, só vê a máscara, ou seja, os animais, ou o humano já transformado em animal, mais ainda, a selvageria representada e contida pela jaula, destituindo todos os valores de respeito aos antepassados. Fanon (2008) enuncia que “O branco está convencido de que o negro é um animal [...]” (FANON, 2008, p. 147). Essa associação de negros a animais selvagens que precisam de jaulas para que sejam contidos representa, mais uma vez, a inferioridade dos homens negros, descendentes de pessoas oriundas de um continente considerado “selvagem” pelos colonizadores.

Por serem considerados selvagens, os negros de Daomé, representados por Bert e George eram exibidos em jaula como ocorre nos famosos *human zoos*, zoológicos humanos, com o intuito de distrair e entreter o público. Tal fato é descrito na narrativa, conforme apresentado no tópico 1.4.

Nesse caso, a máscara os associa aos animais selvagens, ao *racoon*, animal conhecido pela violência e agressividade. Dentre os animais o *racoon* é estereotipado como velhaco, violento e ladrão. Ele também usa máscara. O vocábulo *coon*, segundo a nota da tradutora, em pé de página, “vem de *racoon*,

⁴⁴ Watching his former company member play a dramatic role that Bert himself likely coveted, as well as receive star treatment in a Broadway show, which felt entitled to but never received, Bert became pained and saddened.

animal semelhante ao guaxinim e alude, de maneira pejorativa, aos artistas que usavam maquiagem escura para simular que eram negros” (PHILLIPS, 2007, p. 21). Em outros termos, trata-se do estereótipo cômico do negro, com lábios grandes ou pintados de branco, que apresenta dificuldades para se expressar pelo vocabulário e/ ou intelecto deficientes.

Até o momento, tratou-se do modo como o público ligava Bert e George a animais, e suas representações de máscaras e símbolos. O excerto abaixo demonstra a reação daquele tachado de 'animal' para com essa representação: “[...] George não queria participar começou a beber em excesso e, em algumas ocasiões, arrancaria sua pele de animal com fúria e sairia da jaula sem aviso prévio [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 45).

Consoante ao que foi exposto, George reage em dois aspectos: primeiro, reforça o estereótipo de animal, reagindo violentamente e com o comportamento esperado por um animal ou por um homem selvagem; segundo, ofende-se com a comparação, pois essa inferiorização que sofre não se encaixa com a imagem positiva que criara para si, esperando que o público assim o visse (a imagem do dândi). A associação à imagem selvagem, bárbara e animalesca confirma uma das armas empregadas pelos sujeitos coloniais para justificar a colonização. A atribuição de estereótipos a George afirma a superioridade do sujeito colonial que não só transforma George em outro como o posiciona como inferior.

Entretanto, ao não aceitar as imposições do colonialismo de que é inferior, George utiliza-se da resistência, assunto que será discutido no capítulo 3. A resistência de George nos remete às palavras de Fanon: “O branco estava enganado, eu não era um primitivo, nem tampouco um meio-homem, eu pertencia a uma raça que há dois mil anos já trabalhava o ouro e a prata” (FANON, 2008, p. 119).

Conforme observado, as máscaras no romance são adotadas sob uma perspectiva diferente das apresentadas. O desrespeito com que Bert e George são tratados pelo público branco evidencia a diferença entre o uso de máscaras, representando animais, e também suas derivações, como o uso de peles pelos índios e pelo *show business* americano, gerido por brancos.

2.3.1 Pintura Corporal

Aliada à máscara, a pintura corporal na cultura indígena é altamente significativa, pois representa a expressão em público de um evento ou estado do indivíduo. Entre os Lakota, comumente conhecidos como Sioux, e as diversas tribos que formam essa nação indígena, o rosto e o corpo pintados têm aspectos específicos: pintura negra no rosto representa a vergonha diante do Grande Espírito por algum ato indigno praticado, a necessidade de ser curado ou perdoado pela divindade e também dor ou luto; a pintura amarela os contadores de histórias, os professores e os portadores da cultura. A pintura vermelha no rosto só poderá ser utilizada por aqueles que dedicam sua vida ao povo (*Oyate*), aos que ajudam e protegem os velhos, as crianças e a tribo em geral e a pintura branca aqueles que conversam com os antepassados. Essas são as cores principais para os *Lakota*, que fazem parte da roda da cura. Dentro de uma tribo, a pintura representa sua natureza mais íntima, a forma com que cada ser se conecta com sua identidade e com a sociedade.

Em sendo assim, a pintura negra no rosto de Bert, denominada de *blackface*, está conectada com sua identidade dentro da sociedade estadunidense:

Foi em Detroit que pela primeira vez enfiou as mãos no pote e esfregou a substância oleosa com a ponta dos dedos. Houve um momento de hesitação quando ele sentiu a rolha escorregar entre seus delicados dedos gigantes, e aí começou a untar o rosto quente com a poção fria. Só quando teve certeza de que ela estava espalhada uniformemente pelo rosto, ele ousou levantar o olhar para o espelho. Ele tinha de estar seguro de que o fim da maquiagem encontrasse o começo de seus cabelos. Tinha de ostentar um tom coerente de negritude, então desenhou seus lábios de modo que superassem seus próprios, nadando em direção às suas bochechas e a seu queixo. Os lábios eram o toque final (PHILLIPS, 2007, p. 74).

A pintura negra na cultura indígena caracteriza a vergonha diante do Criador por algum ato cometido. Nesse caso, o fato de a pintura simbolizar a essência da pessoa que a porta teve peso também na personagem de Bert, pois, uma vez admitido que aquela pintura reproduz Bert ou sua essência, isso representaria que este é o negro parvo que ele apresenta no palco. Ao mesmo tempo, a pintura negra o desfigura, o que representaria o grotesco.

Essa descrição da pintura negra na face de Bert nos remete à ideia do grotesco. Bakhtin, em sua obra: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), apresenta a definição de grotesco como um vocábulo derivado de “grotta” – termo italiano, cujo sentido em português é “gruta”. Em sua acepção original designava um tipo de arte ornamental da Antiguidade Clássica, em fins do século XV. Mas o que nos interessa aqui é a definição de que “o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 268). Nesse viés, a manifestação do grotesco na narrativa em análise se pauta pela deformação do protagonista tanto no que diz respeito ao exagero no tom negro da pintura facial quanto no da pintura dos lábios.

Também é digna de atenção a descrição dos pés da personagem Bert: “Corpo abaixo como uma pedra, corpo abaixo até as botas grandes demais que o anunciavam como palhaço” (PHILLIPS, 2007, p. 72). O grotesco, contido na descrição dos pés de Bert e no apetite exagerado da personagem que ele representa, “comedor de porco, fã de galinha, bocudo, barrigudo adorador de comida” (PHILLIPS, 2007, p. 144), relaciona-se diretamente ao estudo de Bakhtin (1987) sobre a obra de Rabelais. Para o teórico, “O motivo da grande boca aberta – motivo dominante no Pantagruel – e o da deglutição que lhe é associado, estão no limite das imagens do corpo e das do comer e beber” (BAKHTIN, 1987, p. 244).

Nessa perspectiva, a afirmação de Bakhtin confirma a descrição de Bert como um corpo grotesco. Acrescentamos ainda que, para o autor, a boca está ligada ao “baixo” corporal topográfico: “A boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais” (BAKHTIN, 1987, p. 284).

Assim, o grotesco é instaurado pela forma desproporcional dos lábios pintados de Bert, “a grande boca escancarada” (BAKHTIN, 1987, p. 284), pelos pés e pelo apetite voraz. A forma ridícula com que a personagem é descrita caricatura o negro, validando a ideia do grotesco no sentido de degradação, uma vez que o descaracteriza.

A indumentária extravagante de George é outro indício do grotesco. No romance, “George assume o papel de almofadinha da dupla, o elegantíssimo da Broadway, com sua gravata de seda e polainas extravagantes [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 21). Nesse ponto, é pertinente considerarmos a posição do George histórico na obra *Harlem Renaissance* (2007), de Huggins. O autor descreve um discurso de

George sobre o uso da maquiagem. Neste, George comenta que os artistas brancos, para representar os negros, “sempre tiveram lábios tremendamente grandes e vermelhos e suas roupas eram terrivelmente exageradas. O resultado fatal disto para os artistas de cor foi que eles imitavam os artistas brancos em sua composição como ‘negrinhos’”⁴⁵ (HUGGINS, 2007, p. 282).

Ou seja, os artistas negros apresentavam no palco o estereótipo do afro-americano. E, como tal, a maneira ridícula como são vistos cria o efeito de comicidade para o público. Bert representa um negro caricato enquanto George representa um dândi, caricatura do homem branco, do nobre, do dominante. Ao caracterizar Bert e George de maneira oposta, o narrador se utiliza da dimensão especular do quiasmo, isto é, embora os artistas representem personagens completamente diferentes, os dois estão relacionados numa mesma experiência. Esse procedimento do quiasmo reforça a questão grotesca, pois mostra o entrelaçamento de aspectos atrativos e repulsivos na configuração dos opostos.

Diante desses apontamentos, os aspectos grotescos, contidos na tessitura narrativa, propiciam a reflexão acerca da presença/ausência do negro na sociedade estadunidense. Nesse viés, Huggins (2007) em seu estudo sobre o Renascimento do Harlem atrela a presença do negro no palco à sua presença na sociedade:

[...] as máscaras negras que os homens negros utilizavam, quando se posicionavam no palco - exteriorizavam, objetificavam – aquelas mesmas qualidades que certificavam falha em uma sociedade comercial e industrial. Os homens negros, assim como os homens brancos, poderiam usar os grotescos teatrais como forma de mascarar distância entre si e seu horror⁴⁶ (HUGGINS, 2007, p. 257-258).

Portanto, manter o distanciamento entre a personagem criada pelo homem branco e ele mesmo (fora do palco) era muito difícil, pois “Os homens brancos fingiam ser os homens negros de sua fantasia, os homens negros fingiam ser os grotescos que os homens brancos tinham criado”⁴⁷ (HUGGINS, 2007, p. 274). Ou

⁴⁵ [...] they always had tremendously big red lips and their costumes were frightfully exaggerated. The one fatal result of this to the colored performers was that they imitated the white performers in their make-up as ‘darkies’.

⁴⁶ [...] the black masks that black men wore, placed on stage – externalized, objectified – those very qualities which certified failure in a commercial and industrial society. Black men, like white men, could use the theatrical grotesques as ways of marking distance between themselves and their horror.

⁴⁷ White men pretended to be black men of their fantasy, black men pretended to be the grotesques that white men had created.

seja, somente pelo exagero os negros garantiam sua sanidade mental, visto que tudo que encenavam era uma fantasia do homem branco. No romance, George faz um discurso para sua companhia de teatro, celebrando sua vitória no tribunal contra o patrocinador que queria forçá-los a se apresentar no Columbus Circle, local que o artista não considerava apropriado para a dupla famosa que já havia se apresentado na Broadway.

Quando chega ao final de seu discurso, relembra a dupla Tambo e Bones nos “Virginia Minstrels” e as risadas que eles provocavam e se despede dessa fantasia que o homem branco tem de sua raça: “Adeus, Tambo e Bones, homens brancos com o rosto escurecido desempenhando sua fantasia sobre a raça negra” (PHILLIPS, 2007, p. 140).

O fato de escurecer a pele pela pintura implica na aceitação e no reconhecimento do artista naquela sociedade, mesmo que isso signifique passar uma identidade inferior a sua amplitude intelectual ou ao seu autoconceito: “Mas eles pedem tanto a rolha quanto o movimento, o grande sorriso de preto e os pés arrastados, e só então eles me conhecem. Só então eu sou bem vindo à sua casa” (PHILLIPS, 2007, p. 113). Mesmo cumprindo o que parece ser a missão pejorativa de representar um negro caricato criado pela *blackface*, a personagem histórica Bert age como um “real *coon*”, no sentido de “velhacamente” assumir a ideia de exagero e de grotesco, criada pelos brancos com relação aos negros, trazendo dignidade e marcando com camadas mais profundas de “presença na ausência” no termo cunhado por Gerald Vizenor (1998). O mesmo fica patente no romance de Phillips, uma vez que o Bert ficcional é mostrado como um homem inteligente, sensível e, exatamente por isso, é destruído por sua própria identidade fragmentada e pela sociedade que não tem lugar para pessoas como ele. Nesse sentido, eles ‘enganavam’ a audiência.

Ao incorporar a fantasia do branco para com os negros, Bert e George tentam resistir à dominação. A caricatura do negro, representada por Bert, contrasta com a caricatura do branco representada por George. Enquanto Bert correspondia à ideia de feiura e modos desajeitados e lentos, atribuídos como estereótipo à raça negra, o dândi de George apresenta uma indumentária extravagante, primando pela assimilação. Huggins (2007) descreve o processo de subjetificação da dupla na versão histórica. Para o autor:

Mas desde que foram estas as delineações raciais – conscrição da fantasia branca do homem negro para servir às suas necessidades – o problema de manter distância para o Negro foi crucial e difícil. Bert Williams e George Walker, provavelmente o time mais talentoso de artistas teatrais negros, na virada do século, tentou empurrar para além dos limites das personagens menestréis. Eles tentaram usar o estereótipo como uma sátira instrumental. Ou, quando esta equipe se anuncia como ‘Two Real Coons’, não estava se retratando ou qualquer outro Negro que conhecia. Em vez disso, eles estavam com o intuito de dar estilo e dignidade cômica para uma ficção que os homens brancos tinham criado e fomentado e com a qual os homens negros (no palco e fora dele) conspiraram, sendo um dos poucos seres públicos que foram autorizados⁴⁸ (HUGGINS, 2007, p. 258).

Bert e George são negros que, ao aceitarem agir como os brancos queriam, mostram a comicidade desse estereótipo ao mesmo tempo em que impõem a dignidade de sua própria representação.

A subjetificação da dupla acontece porque os artistas marcam presença no palco pela representação da ausência. Aceitando representar um negro “parvo e desajeitado”, Bert se subjetifica, o que contraria o objetivo da pintura facial – *blackface* - artifício utilizado pelos artistas brancos para objetificar o negro, ou seja, o processo de degradação e de outremização do negro, para assegurar a suposta superioridade branca, resulta na agência⁴⁹ da raça negra naquela sociedade.

Na cultura indígena, a pintura representa a demonstração de si mesmo, enquanto na narrativa em pauta, a pintura facial de Bert representa, de acordo com a fantasia do homem branco, a coletividade negra. As cores, para os indígenas, representam as seis direções (amarelo – leste, nascimento); (vermelho, sul, criança, aprendizagem e cuidado); negro (oeste, cura, velhice, transformação); branco (norte, os antepassados); o azul, por sua vez, representa o pai céu, enquanto o verde, a mãe terra. Já a tinta utilizada provém da própria terra – diferentes misturas de argila

⁴⁸ But since these were racial delineations – white fantasy’s conscription of black men to serve its needs – the problem of maintaining distance for the Negro was crucial and difficult. Bert Williams and George Walker, probably the most talented team of black theatrical performers at the turn of the century, tried to push beyond the limits of the minstrel characters. They tried to use the stereotype as an instrumental satire. Or, when this team billed themselves as ‘Two Real Coons’ they were not portraying themselves or any other Negroes they knew. Rather, they were intending to give style and comic dignity to a fiction that white men had created and fostered and with which black men (on and off stage) conspired, being one of the few public selves that they were permitted.

⁴⁹ Utilizo o termo agência na acepção de Bhabha (1998) para quem a agência é a capacidade de agir de uma pessoa. Essa capacidade de agir de forma autônoma, na teoria pós-colonial, está relacionada à subjetividade. A subjetividade é construída pela ideologia, pela linguagem e pelo discurso, logo, a agência deve ser uma consequência de, pelo menos, um desses fatores. Assim, a agência é a capacidade que o sujeito pós-colonial tem de reagir contra a supremacia do colonizador.

e plantas, ligando ainda mais o ser humano à natureza. Assim, a fé, o estado de espírito, a posição social, os anseios e habilidades de uma pessoa poderiam ser visíveis e aparentes a todos os membros de uma mesma tribo, dependendo das cores utilizadas nas pinturas.

Semelhantemente aos indígenas, Bert só se torna visível aos brancos pelo uso da máscara, da *blackface*. Sua habilidade como artista só é reconhecida atrás da máscara pintada em sua face. Já o rosto negro desprovido de pintura representa um artista que o público não conhece e não reconhece. Exemplo disso é quando Bert faz um filme de 11 minutos sem fazer uso da *blackface*. Além de não ser aceito na estreia de seu filme, em algum lugar do Brooklin, a notícia do modo como o público reagiu ao filme é descrita em uma só palavra “revolta”: “Eles (o público branco) estão bravos porque ele (Bert) decidiu não enegrecer a cara” (PHILLIPS, 2007, p. 215). Realmente, havia uma identidade que era aceita por aquela sociedade e que não estava mais da forma como fora criada, o que causa indignação à plateia.

Conforme mencionado, na sociedade estadunidense da época, retratada na narrativa, a pintura negra na face - *blackface* -, com realce vermelho nos lábios, indicava a posição do negro de marionete operada pelas mãos dos brancos, ou seja, sua posição subordinada aos brancos, estereotipada pelo discurso dominante. O fato de Bert representar sem o uso da pintura facial implica não aceitar passivamente sua objetificação, sua ausência, sua invisibilidade perante a sociedade, decorrendo daí a reação da audiência. E, ainda mais, significa que ele não está mais mudo, que tem voz e que pode demonstrar sua inteligência, sua perspicácia, etc.

De modo semelhante, na cultura indígena, a localização da pintura e sua forma geométrica no rosto e no corpo também eram representativas do papel do ser na sociedade: duas linhas pintadas com tinta amarela correndo paralelamente na testa, logo acima dos olhos era o sinal de que se tratava de um professor e contador de histórias, mas que possuía visões e era capaz de decifrar os sonhos. As pinturas de guerra possuíam diversos sentidos. Diferentemente das formas caricatas e generalizantes, representadas pelo cinema, elas eram extremamente significativas. Serviam para espantar e assustar o inimigo, chamar a atenção da divindade para o merecimento do guerreiro, disfarçá-lo diante dos inimigos e/ou mostrar aos inimigos sua bravura.

Quando um talento era demonstrado em público por meio da tinta no rosto ou no corpo, ele deveria ser utilizado para servir ou representar o grupo, sendo compartilhado e usufruído pela tribo. Quando essa habilidade era requerida e configurava-se como falsidade, a tinta era removida em público. Isso era um dos momentos mais vexatórios entre os índios; um castigo que significava que a pessoa havia ‘perdido a face’, ou seja, sua individualidade, sua identidade e seu lugar em uma sociedade na qual a pintura era lida assim como as marcas de roupas ou os diplomas são lidos pela sociedade. Essa pessoa havia dito algo que não era verdade em sua face, e isso significava que jamais teria crédito novamente (WALKER, 1991).

Na narrativa phillipsiana, Bert faz uso da pintura assim como os indígenas, mas ele não representa o povo negro, ou o povo caribenho (suas tribos originais). Na verdade, seu papel de negro retrata um sujeito oprimido, colonizado, subalterno, de acordo com a lógica imperial, com a supremacia branca. Sua pintura era representada como verdade e retirá-la ocasionou a punição de “perder a face” ou de não ser reconhecido pelo seu público. Assim, houve uma diferenciação nesse ato de “perder a face”: quando Bert põe a pintura, contra os preceitos e tradições de sua “tribo”, seu povo, ele “perde sua face” para os negros e a ganha para os brancos: “Ele se apagava. Varria-se da face da Terra de modo a encontrar o olhar de um estranho” (PHILLIPS, 2007, p. 74). O movimento inverso ocorre quando ele retira a pintura para fazer o filme: ele ganha sua expressividade e sua “face” para sua tribo, mas a perde em relação aos brancos: “Bert olha a imagem em movimento e se sente orgulhoso dela, apesar de saber de antemão que nem todo mundo vai compartilhar seus sentimentos” (PHILLIPS, 2007, p. 215). O orgulho que o artista sente, ao se ver projetado sem a pintura de rolha, está relacionado à identidade do negro naquela sociedade. Embora queira se afirmar como artista negro sem o uso da pintura facial, é somente pela máscara de negro que atinge o reconhecimento e é aceito pelo público: “Quando a projeção se encerra, e as luzes de novo são acendidas, ele olha em volta da sala com um sorriso no rosto, mas logo fica claro que ele é o único que está sorrindo” (PHILLIPS, 2007, p. 215).

Como vimos, a ausência da pintura facial desestrutura o público. Em uma das apresentações da peça “In Dahomey”, por exemplo, Bert recolhe-se ao camarim a fim de retirar a maquiagem. O diretor de cena entra e se surpreende ao flagrar Bert sem a maquiagem retinta. O interessante nesse episódio é que “Bert observa uma centelha de dúvida se instalar no rosto do homem, e nota que o confuso diretor de

cena fica de repente sem saber como se dirigir ao honrado astro do espetáculo” (PHILLIPS, 2007, p. 93). Diante do exposto, observamos que o processo de reconhecimento do artista negro naquele contexto passa pela máscara. A ausência dela implica uma espécie de nudez, de anulação do sujeito.

2.4 MÁSCARA NA CULTURA AFRICANA

Na cultura africana as máscaras também estão relacionadas a rituais religiosos tais como os rituais de guerra, de fertilidade da terra, fúnebres, além de serem utilizadas para entretenimento, visto que são criadas para serem vistas em movimento. A dança, por ser expressão do movimento, compõe o ritual no qual o mascarado cobre seu corpo com a indumentária e executa passos articulados de dança.

No romance sob análise, as personagens Bert e George cumprem um ritual semelhante, pois todas as noites os artistas se mascaram, um, pela pintura e pelo traje, outro, apenas pelo traje. George se veste como um dândi em oposição a Bert que alia à *blackface* as calças curtas e os sapatos grandes. Em seguida, cantam e dançam para entretenimento do público branco.

Outro aspecto relevante é o processo de confecção da máscara. Muitos artífices africanos acreditavam que as árvores possuíam alma, espírito. Por essa razão, a madeira foi considerada o material favorito para a confecção da máscara, visto que encerrava uma espécie de receptáculo espiritual. Para eles, ao portar a máscara, o homem tornava-se dotado de uma espécie de poder contido no material selecionado e tinha sua personalidade apagada para “emprestar” seu corpo ao ser que representava.

As máscaras africanas, quando esculpidas, não tinham o objetivo de representar fielmente o rosto humano, pelo contrário, as representações da face visavam transcender o plano terreno de forma que fosse perceptível sua conexão com o sobrenatural, com o divino. Para alcançar tal meta, as máscaras se fundiam ao corpo humano que servia como intermediário da relação entre o mundo físico e o não físico.

Diante do exposto, é possível denotar que as máscaras africanas não traduzem a emoção do indivíduo que as usa, mas se tornam notáveis pelas funções ritualísticas que desempenham e por uma intensa expressividade estética. No

romance *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe (1959), traduzido no Brasil como *O mundo se despedaça*, há um exemplo da utilização da máscara na sua função ritualística.

A narrativa apresenta os *egunguns*, um grupo de homens da tribo *ibo*, que se vestiam e se mascaravam como espíritos. Esses mascarados personificavam o espírito dos ancestrais e ninguém tinha a permissão de tocar neles. Nesse papel, deixavam de ser os membros respeitáveis do grupo social, que representavam como humanos, e passavam a ser representantes de uma justiça maior, a voz do sobrenatural, ou a justiça divina, decidindo quais eram os caminhos mais próprios que deviam ser trilhados pela tribo.

No entanto, Enoch, um dos habitantes da vila, convertido ao cristianismo, na cerimônia anual de homenagem à deusa da terra, arrancou a máscara de um *egungun*. Na visão do povo africano, Enoch matara um espírito ancestral, desrespeitando e transgredindo o sistema de crenças da comunidade.

Já no romance *Dançando no Escuro*, o ritual da máscara envolve o ato de pintar o rosto com cortiça queimada para representar o negro e depois da apresentação retirar a pintura facial. Vivan (2012) retrata que:

No mundo do show de menestréis, ‘colocar cortiça na face’ significa – ou, em vez disso, significava – pintar a face de negro antes de entrar no palco. Na verdade, originalmente a face dos menestréis era pintada de preto com uma cortiça queimada, por isso a expressão ‘cara de cortiça’. No fim do show, o menestrel retiraria a face de cortiça, isto é, limparia a face da maquiagem negra. Em *Dançando no Escuro* o processo de colocar a face de cortiça e retirá-la é para Bert Williams um ritual lento, sempre realizado em um local isolado de absoluto sigilo exigido pela sagrada (ou diabólica) natureza do próprio processo⁵⁰ (VIVAN, 2012, p. 345).

De fato, Bert rechaça a personagem que representa e se refugia no camarim, local isolado e privado onde ele se veste e se despe, onde coloca a cortiça na face e a retira, sempre em segredo.

⁵⁰ In the world of minstrelsy, ‘to put on the cork face’ means – or, rather, meant – to paint one’s face black before going on stage. In fact, originally the minstrel’s face was painted black with a burnt cork, hence the expression ‘cork face’. At the end of the show the minstrel would take his cork face off, that is, clean his face of the black makeup. In *Dancing in the Dark* the process of putting on his cork face and taking it off is for Bert Williams a slow ritual, always performed in a secluded situation of absolute secrecy required by the sacred (or devilish) nature of the process itself.

Ao adotar a máscara (*blackface*), para representar o negro fabricado na imaginação do branco, Bert realiza um ritual em que o camarim é o espaço onde se mascara de negro para representar:

Quando me pinto com a rolha queimada, quando espalho o negrume sobre minha pele já negra, quando faço essa boca, eu deixo Egbert Austin Williams para trás. No entanto eu posso, a qualquer momento, reclamar esse homem de volta com água e sabão e com o esfregar de uma toalha áspera (PHILLIPS, 2007, p. 73).

O ato de esfregar o rosto com uma toalha áspera causa uma sensação desagradável à pele, de desconforto, de dor como, se para a personagem reconquistar sua própria identidade, precisasse sofrer, sentir dor. Bert quer arrancar essa identidade dissimulada (*blackface*) a qualquer custo, mesmo que seja com violência porque o negro que ele é está reclamando seu lugar. No entanto, ele não consegue reclamar esse homem de volta a qualquer momento pela pressão social que atribuiu um papel à máscara.

Esse ritual de transformação, adotado pelo Bert ficcional também é retratado na obra da historiadora Forbes (2008), a qual descreve o processo de mascaramento do Bert histórico antes de sua primeira apresentação:

Antes de sua primeira apresentação, Bert espalhou a pesada, pegajosa substância sobre sua pele clara. Aplicando-a em múltiplas camadas, ele cobriu as bochechas, testa, e pescoço. Besuntando a cortiça sobre suas orelhas e olhos, ele obscureceu não somente sua cor, mas também suas próprias características, aplainando-as com a máscara⁵¹ (FORBES, 2008, p. 26)

Esse processo de transformação pelo qual o artista histórico e ficcional passa é necessário para que o público o identifique, reconheça-o conforme retratado no romance: “Mas a platéia espera ver este homem, e cada noite, no meu camarim, tenho de encontrá-lo, soprar vida para dentro dele, fazê-lo andar, falar e sorrir. Um homem desiludido, triste, desamparado, mas sem dúvida o público o identifica” (PHILLIPS, 2007, p. 143). Essa identificação do público acontece porque, “Para

⁵¹ Before his first performance, Bert spread the heavy, sticky substance over his fair skin. Applying it in multiple layers, he covered cheeks, forehead, and neck. Smearing the cork over his ears and eyes, he obscured not only his color but also the features themselves, flattening them with the mask.

aquele mundo branco, em si não preenchido, foi obrigado a aprovar somente aquela visão de Negro que servia a sua imagem”⁵² (HUGGINS, 2007, p. 245).

Diante disso, após as apresentações, as risadas que provoca no público, Bert, outrora escondido pela máscara, precisa retirá-la antes de deixar o teatro. Para tanto,

Ele se senta sozinho no camarim e começa a remover a maquiagem. A cada movimento circular da toalha áspera, cai um pouco mais de seu personagem, revelando o verdadeiro homem debaixo dele. Ele espera até ouvir que seus companheiros de elenco se abalem para fora do teatro, em estado de grande excitação, e então saboreia o silêncio (PHILLIPS, 2007, p. 93)

O ritual de desmascaramento implica em remover o negro, em raspar o negro. Na narrativa em pauta, há um episódio em que Bert, ao dormir no sofá de sua biblioteca sonha em “Raspar o negro. Essa estranha frase dando voltas em sua mente. Raspar o negro” (PHILLIPS, 2007, p. 148). Essa necessidade de retirar a máscara está diretamente relacionada com a representação do negro - “[...] criatura idiota que foi concebida pelo homem branco [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 144). Dessa forma, Bert cumpre com a visão orientalista dos brancos a respeito dos negros. Said (2007) afirma que a visão do Oriente é estereotipada e criada na mente dos brancos para satisfazer a visão do outro como exótico, atraente e, ao mesmo tempo, inferior. Sendo assim, essa representação implica renegar sua ancestralidade na figura do pai e do negro como pertencente ao povo africano. Desse modo, semelhantemente aos *egunguns*, Bert evocou os antepassados, mas aqueles que cumpriam não os próprios interesses, senão dos outros. Assim, no ritual em que se mascara de negrinho da *plantation* e dança o *cakewalk*, Bert atende aos interesses da sociedade e não aos seus:

Catorze horas diárias por dia em meio à neblina da Califórnia, mascarando-se como ‘escurinhos da plantation’, convivendo com sonhadores da Febre do Ouro vindos de mundos latinos, asiáticos, europeus, cujas próprias identidades parecem respirar livremente o nebuloso ar do Oeste (PHILLIPS, 2007, p. 42).

⁵² For that white world, itself unfulfilled, was compelled to approve only that view of the Negro which served its image.

Ao agir dessa forma, o antepassado evocado apresenta-se como ser inferior, o que pode destruir, desabonar sua imagem.

Na citação acima, o narrador faz referência ao período histórico da febre do ouro na Califórnia. No período de 1848 a 1855 foi encontrado ouro em Suter's Mill, na Califórnia. Quando as notícias da descoberta se espalharam, milhares de imigrantes se deslocaram para a Califórnia. É fato que a maioria dos recém-chegados em busca de fortuna era estadunidense, mas a corrida do ouro atraiu dezenas de milhares de pessoas da América Latina, Europa, Austrália e Ásia, ou seja, essa febre atraía principalmente a suposta 'escória da sociedade', pois, dentre os europeus e estadunidenses estavam os latinos, os chineses, entre outros imigrantes geralmente vistos de modo negativo.

Cripple Creek, Colorado: Esse pequeno povoado desprovido de graça não tinha nada que se assemelhasse a um governo e a minúscula comunidade ficava sob a jurisdição do condado El Paso. Em 1890 tudo isso mudou, quando a Febre do Ouro pôs Cripple Creek no mapa, e ela rapidamente se tornou a quarta maior produtora de ouro do mundo (PHILLIPS, 2007, p. 46).

No bojo dos imigrantes estão os antepassados da *plantation*, os escravos trazidos para o sul para trabalhar nas fazendas, a raça mais inferiorizada dos Estados Unidos da América – a 'escória da escória'. Assim, a máscara não se remete aos antepassados nobres, mas aos antepassados vencidos e sem voz que foram trazidos ao país sem chance de luta e derrotados.

2.4.1 Máscara na Cultura Egípcia

Assim como os outros africanos retratados nos romances supracitados, os egípcios também aderiram às máscaras, porém em outro contexto. Preocupados com um além-mundo, as máscaras eram colocadas nos rostos dos mortos a fim de auxiliá-los na temerária passagem para a vida eterna. Eram as máscaras mortuárias utilizadas em uma espécie de ritual de sepultamento. A máscara mortuária de Tutancâmon é um exemplo do que foi dito anteriormente. Sua função era proteger os restos mortais contra danos e decomposição para que a alma do falecido pudesse renascer. Cabe ressaltar que essa máscara em especial foi moldada em ouro e mostrava a grandiosidade do faraó egípcio.

Brandão (1992), em sua obra *Teatro Grego: Origem e Evolução*, assinala que a máscara tem vários empregos em todas as culturas primitivas, mas que dois tipos sobressaem:

Os dois tipos, todavia, que mais se encontram e que parecem ter maior interesse para a religião são a máscara protetora, que subtrai o homem aos poderes maléficos e hostis, e a máscara mágica, que transfere ao portador as forças e as propriedades dos demônios por ela representados (BRANDÃO, 1992, p. 57).

A máscara protetora parece ter sido adotada no romance em estudo. A *blackface*, utilizada pelo protagonista, representa uma espécie de escudo de proteção com o qual a personagem se protegia por se sentir ameaçada com as reações dos brancos. Forbes (2008) pontua que o Bert histórico,

Cobrindo a pele clara com a rolha queimada antes de enfeitar o palco, ele removeu todos os traços do jovem digno que ele era, substituindo-o com o escurinho lamentável, que cantaria sobre a frieza de sua amada. A ação de usar a cortiça permanecia a mesma, mas a mentalidade de Bert diferia completamente. Em vez de ser preso dentro da máscara, ele a via como ‘uma grande proteção’⁵³ (FORBES, 2008, p. 34).

Seguindo essa linha de pensamento da utilização da máscara como proteção, a narrativa phillipsiana retrata um episódio em que Bert se sente encurralado, pois os brancos estavam “caçando” negros como se fosse um safári. Armados com bastões e garrafas, os brancos percorreram as avenidas de Sul a Norte, agredindo os negros, objetos de seu ódio, com golpes ferozes.

Bert se escondia no camarim, e o gerente do teatro tinha bloqueado as portas e apagado todas as luzes do edifício. [...] E então o Sr. Williams permaneceu dentro do teatro, e foi forçado a ouvir a cacofonia das hostes quebrando vidros e ossos negros por toda a cidade (PHILLIPS, 2007, p. 84).

A descrição desse evento no romance baseia-se em um fato histórico mencionado por Kato, no capítulo intitulado “The Dilemma of a Black Entertainer – a

⁵³ Covering his fair skin with burnt cork before gracing the stage, he removed all traces of the dignified young man he was, replacing himself with the woeful darky who would sing about the coldness of his beloved. The action of donning the cork remained the same, but Bert’s mind-set differed entirely. Instead of being trapped inside the mask, he viewed it as ‘a great protection’

contextualized reading of Caryl Phillips's *Dancing in the Dark*, na obra *Writing in the key of life*.

[...] na esteira da Grande Migração de pessoas negras do Sul para as cidades industriais do norte e do surgimento do *Harlem* que foi chamado de 'Novo Negro', houve um motim, em 1900, na cidade de Nova Iorque, onde negros foram atacados por uma multidão de brancos – um incidente mencionado no romance de Phillips⁵⁴ (KATO, 2012, p. 335).

Forbes (2008) também retrata esse evento em sua obra. A autora descreve que “Os negros foram perseguidos, arrastados dos bondes, e espancados por policiais desumanos”⁵⁵ (FORBES, 2008, p. 86-87). A narrativa de Phillips descreve que Walkers, ao contrário de Williams que se refugia no camarim, recusa-se a tomar qualquer precaução. Conseqüentemente, é retirado do bonde e espancado por um grupo de homens brancos: “Eles bateram com golpes ferozes, até que ele caiu e se dobrou em uma pequena bola, enfiando a cabeça no peito e protegendo-a dos dois lados com os braços dobrados” (PHILLIPS, 2007, p. 84).

Nesse aspecto, a afirmação de Huggins de que “Negros, aceitando a pretensão, usavam a máscara para entrar e sair do mundo branco, com segurança e proveito”⁵⁶ (HUGGINS, 2007, p. 261) é pertinente, pois a máscara parece representar a necessidade de, socialmente, camuflar a identidade para conseguir aceitação no mundo branco. Para Forbes (2008),

A *blackface* cobria e efetivamente escondia o verdadeiro Williams, agora protegido não somente de seu medo do palco, mas também de ter que ser a personagem que ele interpretava no palco. A cortiça queimada tornou-se parte do que lhe permitiu entrar no palco, um minimizador de impacto entre o público e o próprio Williams⁵⁷ (FORBES, 2008, p. 34).

⁵⁴ [...] in the wake of Great Migration of black people from the South to the northern industrial cities and the emergence of Harlem of what was called the 'New Negro', there was a race riot in 1900 in New York City in which blacks were attacked by thousands of white mobs – an incident mentioned in Phillips' novel.

⁵⁵ Black were chased, dragged from streetcars, and beaten in full view of inhumane policemen.

⁵⁶ Negroes, accepting the pretense, wore the mask to move in and out of the white world with safety and profit.

⁵⁷ The blackface covered and effectively hid the real Williams, now protected not only from stage fright but also from having to be the persona he portrayed on the stage. Burnt cork became part of what enabled him to step into that onstage self, the buffer between the audience and the inner Williams.

A máscara aqui é utilizada para “tirar proveito”, ou seja, ao mesmo tempo em que os artistas negros se humilham com a máscara do “negro parvo” para viver em sociedade, eles também se beneficiam da fama e do dinheiro que vem com seu uso. Aqui é importante ressaltar que, ao fazer essa ponte, a máscara passa a fazer parte da própria personalidade de Williams, de sua identidade, tornando difícil, então, o discernimento entre o que ele é e a projeção do público. O fato enseja também a formação de um terceiro ser, entre os dois. Assim, a necessidade do uso desse artefato é uma estratégia para que os artistas negros possam viver na sociedade estadunidense sem serem discriminados. Porém, o uso da máscara, seja ela física (na forma de *blackface*, vestuário ou adereços) ou social, provoca uma marca profunda na idade dos negros, que fazem uso dela. O fato de George tentar ser branco, ao ser dândi, o fato de ele não fugir, quando os brancos atacavam os negros, fez com que ele fosse punido. Para Huggins (2007):

A máscara negra do menestrel – sua representação figurativa do estereótipo étnico – era uma espécie de escudo de fundo protegendo mais que a autoestima. A máscara era um meio de sobrevivência – somente por usá-la de alguma forma os artistas negros poderiam encontrar trabalho – e mais ainda, era uma defesa contra a violência⁵⁸ (HUGGINS, 2007, p. 260).

Realmente, a máscara no contexto do palco confere aos artistas negros, Bert e George, uma suposta proteção. Fora dele, o uso da máscara destitui-se de qualquer sentido, ou seja, ela apenas reforça que aquele que a usa é um estrangeiro, um ser não pertencente àquela sociedade. Por essa razão, consoante o estudo de Forbes (2008), Bert criou uma dicotomia entre Williams no palco e fora dele. Para a estudiosa, “Ele se protegeu ainda mais, literalmente se escondendo da atenção e dos pressupostos de uma audiência que acreditava que ele era simples, moroso e patético como sua personagem no palco”⁵⁹ (FORBES, 2008, p. 35).

⁵⁸ The black mask of the minstrel –its most figurative representation of the ethnic stereotype – was a substantive shield protecting more than self-esteem. The mask was a means of survival – only by wearing it in some form could black entertainers find work - and even more, it was a defense against violence.

⁵⁹ He further protected himself, literally hiding himself from the attention and assumptions of an audience that would believe he was the simple, slow-moving, pathetic character he played onstage.

2.5 MÁSCARA – GRÉCIA E ROMA

Na Grécia e em Roma, o tipo de máscaras adotado também apresenta a função protetora. Nesse sentido, o exército grego se equipava com capacetes e máscaras protetoras para enfrentar os inimigos, sendo que o exército romano igualmente as utilizava em batalhas. Porém, o último ainda utilizava máscaras especiais em desfiles.

No que tange às máscaras cênicas, usadas na arte de representar, elas assumem seu lugar na Grécia. Considerados os primeiros a utilizar a máscara no palco, os gregos buscavam a aparência, a expressividade, a metamorfose. Sobre tal questão, Rosenfeld enuncia que “A metamorfose, fato fundamental do teatro, é simbolizada pela máscara. A máscara é o símbolo do disfarce. O deus grego da máscara é Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego” (ROSENFELD, 2000, p. 22).

Dioniso não era apenas o deus grego da máscara, mas também o deus do vinho, do entretenimento, dos excessos. Sendo assim, é possível associarmos a máscara da personagem Bert a um culto a Dioniso, pelo seu exagero e sua intenção de provocar risos. Outrossim, a indumentária exagerada de George.

O teatro grego surgiu como um desdobramento de rituais religiosos que começaram com danças, cantos e pantomimas em louvor de Dioniso. Desde o início, os ritos dionisíacos, de que se originou a tragédia grega, eram musicais religiosos, mas já apresentavam um profundo senso teatral, pois davam vida a um espetáculo. Como os poetas participavam dos festivais, surgiu o coro, mas somente com a incorporação dos mitos trágicos é que vieram os atores.

Por volta do século VI A.C., na Grécia, os rituais, além do sentido sagrado, transformaram-se em jogos dramáticos, o que permitiu a transição da significação ritualística para a exibição artística. Logo, as máscaras utilizadas pelos atores representavam não somente os seres divinos, mas também figuras humanas. Foi assim que o uso da máscara como elemento cênico surgiu no teatro grego. Os gregos foram os primeiros a representar utilizando máscaras, mas seu uso estendeu-se ao teatro romano, que surgiu no século III A.C. por influência grega.

No afã de representar os deuses, os gregos, na época clássica, utilizavam-se de imagens que se assemelhavam à forma humana. Assim, a imagem do deus possuía características do corpo humano, contudo exageradas. Ademais, a

atribuição da divindade só acontecia com o uso da máscara: “A máscara ritual encarna espíritos, por isso encerra em si forças. É uma transferência de energias. Tem o sentido de mutação” (AMARAL, 2007, p. 64).

No teatro grego, as encenações eram carregadas de caráter religioso, evidenciando uma mistura de fé e teatro: “A máscara de teatro é uma sobrevivência, um aperfeiçoamento e um verdadeiro retoque das máscaras que sempre foram usadas no culto dionisiaco” (BRANDÃO, 1992, p. 81).

Vernant e Vidal-Naquet (2008) pontuam que os gregos formam um espaço cênico para a apresentação das personagens. No entanto, a presença deles no palco não implica uma inscrição no real, e sim no mundo da ficção. Portanto, as máscaras passam para o público um sentido simbólico, distante da realidade, fato que contribui para a eternização de personagens:

Quando eles vêem Agamêmnon, Hércules ou Édipo representados pela sua máscara, os espectadores que os olham sabem que esses heróis estão ausentes para sempre, que não podem estar ali onde são vistos, que doravante pertencem ao tempo findo das lendas e dos mitos. O que Dioniso realiza, e aquilo que a máscara provoca também, quando o ator a coloca, é através do que foi tornado presente, a incursão, no centro da vida pública, de uma dimensão de existência totalmente estranha ao universo do cotidiano (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 176).

Por intermédio das máscaras, o homem grego situa-se face a face com as diversas formas de alteridade. Na acepção de Bonnici (2005), em seu livro *Conceitos chave da teoria pós-colonial*, o vocábulo alteridade significa “ser o outro, ser diferente, manter a diversidade” (BONNICI, 2005, p.14).

Portanto, a afirmação de Berthold (2010) valida o sentido da palavra alteridade, pois os atores, ao trocar de máscara e figurino, tinham “a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça. Podiam ser um general, um mensageiro, uma deusa, rainha ou uma ninfa do oceano – e o eram, graças à magia da máscara” (BERTHOLD, 2010, p. 117).

Sobre isso Costa considera que: “A máscara cênica é um elemento de comunicação e constitui-se território da alteridade. Ela (trans) forma e põe em relevo o sujeito que deve ceder lugar a um outro” (COSTA, 2005, p. 28). Esse outro apresenta os traços de caráter acentuados pelo uso da máscara, já que o acessório auxilia o ator a expressar exageradamente características de um tipo.

Brandão (1992), ao discorrer sobre a máscara trágica, pontua que “Inicialmente individual, a máscara tomou com o tempo um aspecto geral, isto é, passou a representar não um indivíduo, mas um tipo: rei, tirano, rainha, mensageiro...” (BRANDÃO, 1992, p. 57). A tipificação das máscaras corresponde a um tipo de personagem pré-determinado, indicando seu destino.

Sobre a tipificação, Pavis (2008) pontua que “a máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante” (PAVIS, 2008, p. 235). Nesse sentido, o drama satírico, de acordo com Brandão, assemelhava-se ao trágico no que se refere à máscara das personagens nobres, conforme atesta a passagem abaixo:

O vaso de Nápoles, pintado nos fins do século V A. C., atesta que as máscaras usadas no drama satírico tinham, de modo geral, as mesmas características da máscara trágica, quando se tratavam de personagens nobres: heróis, reis, divindades, princesas. Os sátiros, porém, que eram originariamente demônios-bodes, se apresentavam com máscaras apropriadas a seu tipo: nariz chato, barba eriçada, cabelos em desordem e lançados para trás, fronte larga, com uma ou duas rugas (BRANDÃO, 1992, p. 65).

Em *Dançando no Escuro* constatamos que o tom do romance não tem caráter cômico, embora a comicidade estivesse presente no palco porque a máscara negra adotada por Bert, aliada às canções e à dança, provoca o riso do público. Exemplo disso é quando Lottie assiste à encenação de Bert. Ela “estuda como ele se move, como uma sobancelha levantada aqui e um giro do punho ali fazem com que camaradas brancos lá embaixo desabem em milhares de risadas” (PHILLIPS, 2007, p. 29). Essa catarse perturba o protagonista que faz comédia de seu próprio povo. De fato, as risadas da plateia corroem, fraturam Bert por dentro. Nesse âmbito, é possível afirmar que a comédia apresentada no palco sublima a tragédia vivida pelo artista negro, tragédia que somente o narrador e o leitor conhecem: a obliteração do “eu”, conforme aponta o seguinte fragmento: “O mundo de Bert está se partindo em dois, e é claro que, em algum momento, uma decisão terá de ser tomada, mas isso é problema exclusivamente dele e não diz respeito a mais ninguém; a esses homens, a George, a ninguém” (PHILLIPS, 2007, p. 56).

A deformidade da visão que o público tem de Bert o perturba, pois a audiência o vê como um “[...] desajeitado artista negro que é tão desengonçado a ponto de não poder caminhar sem arrastar os pesados pés [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 194).

Justamente por sua suposta deformidade, Bert representa para divertir a plateia, sendo alvo de chacotas, ofensas e desprezo. A afirmação de Huggins (2007) endossa isso: “[...] os artistas representavam a todos o que eles valiam para um mundo branco”⁶⁰ (HUGGINS, 2007, p. 245).

2.6 MÁSCARA JAPONESA E O TEATRO NÔ

Ainda sobre a máscara, Ana Maria Amaral (2007), em seu livro *Teatro de Animação: da teoria à prática*, assevera que no Ocidente a máscara está presente na origem do teatro grego, enquanto no Oriente (especificamente no Japão), ela tem conexão com a dança, com o ritual. O teatro Nô, por exemplo, desenvolvido nos séculos XIV e XV, coloca o ator no palco para desenvolver um prólogo coreográfico, todavia sua fala é ininteligível. Com a atribuição da máscara, o público consegue entender o que está sendo dito (ROSENFELD, 2004). Nessa descrição, observamos novamente o caráter ritualístico da máscara.

Berthold (2010) acrescenta que para os orientais a máscara é a expressão literal de uma verdade superior, pois confere ao ator uma forma de vida mais elevada: “As máscaras entalhadas dos atores Nô são, por si próprias, obras de arte de alta qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição” (BERTHOLD, 2010, p. 84). Assim, o ator precisa se adaptar à máscara tradicional, pois além de ter sido utilizada pelo seu antepassado, encerra o espírito dele.

É pertinente destacar que a ideia de máscara nos Estados Unidos, nos séculos XIX e XX, vai contra a ideia de máscara do teatro Nô porque a máscara, nos EUA no período indicado não representa uma verdade, e sim uma farsa, além de não configurar respeito aos antepassados. Já no Oriente e nos rituais primitivos, a máscara, por si mesma, tem uma significação, uma vida própria, e, quando usada no palco ou numa cerimônia, a sua vivência é imediata, de modo que seu portador se sente, conseqüentemente, transformado com ela.

Quanto ao papel do ator do teatro Nô, Ana Maria Amaral (2002), em seu livro *O Ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*, discorre sobre a representação

⁶⁰ [...] the performers played for all they were worth to a white world.

dos artistas japoneses, no capítulo 2 de seu livro intitulado *A máscara*, afirmando que,

Os atores que representam os personagens masculinos apresentam-se sem máscara. Seus rostos, sem maquiagem, são absolutamente neutros, sem qualquer expressão fisionômica. Trabalham com gestos simbólicos. São mais de 250 gestos codificados para expressar tristeza, alegria, sono, ciúmes, vingança, tédio. É um tipo de interpretação na qual os atores constroem máscaras corporais e criam em seus rostos máscaras neutras vivas (AMARAL, 2002, p. 66-67).

Outro aspecto importante se refere ao protagonista da peça. Amaral destaca que nesse tipo de teatro: “[...] o protagonista está sempre em viagem, e, portanto, é alguém desligado de seu cotidiano” (AMARAL, 2002, p. 67).

Conforme pontuamos, o teatro Nô tem como elemento principal a rememoração do passado, não se atendo a analisar os problemas concretos do homem. As palavras de Amaral comprovam: “O teatro Nô não trata da realidade, mas sintetiza o sentido dos acontecimentos e dos sentimentos como se vistos apenas sob a ótica interior da alma” (AMARAL, 2002, p. 67).

Nessa linha de pensamento, observamos que o drama Nô difere do drama ocidental, pois este a que o romance de Phillips faz alusão, apresenta o artista negro Bert Williams que faz uso da máscara sem conotação alguma de passado ou de energias cósmicas. A máscara de Bert não apresenta outros significados senão aquele que o seu visual lhe confere, por isso a fragmentação, o isolamento.

Vale ressaltar duas coisas – a primeira é que a arte da própria beleza da máscara do teatro Nô se choca contra a feiura da máscara de Bert ou sua rudeza estética, longe da delicadeza ou da sutileza, assim como da riqueza simbólica. A segunda tem a ver com o fato de que o gestual também faz parte da máscara, ou seja, é um conjunto formando a máscara. Esse aspecto aproxima a máscara Nô da atuação de Bert Williams, pois nenhuma das duas envolve apenas uma representação física, que é a indumentária ou a pintura facial/corporal. Trata-se de um conjunto que envolve, não apenas esses aspectos físicos, mas um grupo de aspectos que envolvem gestos e comportamentos para compor um conjunto de representação simbólica.

2.7 MÁSCARA NA IDADE MÉDIA

O ato de divertir a plateia, fazendo uso da máscara, remonta à Idade Média. Nesse período, também é possível vislumbrar a veia satírica, embora o teatro tenha, nessa época, testemunhado a dramatização de cenas da Bíblia e do evangelho. As personagens eram representadas por clérigos ou monges que se utilizavam das máscaras para se dissociarem do que eram e se transformarem em outras pessoas. Com essa despersonalização, os indivíduos eclesiásticos sentiam-se à vontade para dançar e celebrar missas de forma satírica. Outrossim, os sacerdotes corriam e pulavam, praticavam gestos indecentes, travestiam-se de mulheres. Essas manifestações foram permitidas pelo cristianismo até meados do século XV, mas, com o passar do tempo, passaram a acontecer somente no lado externo da igreja.

Conforme afirmamos, as máscaras africanas e as utilizadas na Idade Média eram associadas aos ritos sagrados. Contudo, a obra em análise apresenta uma releitura da máscara, pois a máscara da personagem Bert representa exatamente a dessacralização e a negação dos rituais desenvolvidos na sociedade africana e na era medieval.

Tácito Borralho (2011), no capítulo “As máscaras nas manifestações teatrais populares brasileiras”, atesta que na era medieval,

As manifestações religiosas em que o uso das máscaras era predominante eram os rituais dançados. Com o domínio público ou a laicização desses rituais, eles foram se transformando em festivos jogos de divertimento que tomaram um rumo espetacular específico, contendo fragmentos de dramas e encenações que se executam em dado momento da realização de um cortejo ou de uma dança (BORRALHO, 2011, p. 171).

A popularidade das festas religiosas católicas da Idade Média era tamanha que outras pessoas começaram a participar, fato que colaborou para o nascimento de outras festas. Rosenfeld valida que “Do ofício sagrado ao drama litúrgico é só um passo, e desse último emancipa-se, no decorrer dos anos, o drama profano” (ROSENFELD, 2000, p. 86).

As máscaras religiosas do período medieval mostravam os diabos e as moralidades, ou seja, vícios e virtudes eram demonstrados pela máscara. Consoante ao mencionado anteriormente, foi por meio dos ritos que as festas com

datas periódicas começaram a acontecer. O carnaval, por exemplo, é uma festa periódica em que os participantes se utilizam de máscaras, de fantasias para se transformarem em outros seres. Seguindo essa linha, é possível entender que a significação ritualística foi preterida, pois os rituais sagrados foram substituídos por jogos dramáticos, ou seja, as máscaras não somente representavam os seres divinos como também figuras humanas e liberavam a identidade dos deveres de moralidade que são normalmente seguidos no dia a dia.

2.8 MÁSCARA RENASCENTISTA

Até então, as máscaras eram confeccionadas para cobrir o rosto todo. No período da Renascença, o homem se configura no centro do universo, fato que colabora para que o ator se afirme como indivíduo. Assim, o uso da máscara inteira se reduz não a ponto de ser eliminada, mas pela metade. Desse modo, a meia-máscara da *Commedia Dell'Arte* é bem característica dessa fase de transição.

Ana Maria Amaral, em seu livro: *O Ator e seus Duplos: máscaras, bonecos, objetos* (2002) comenta que a meia-máscara possui duplo significado: a parte superior, a máscara propriamente dita, representa a tradição, enquanto a parte baixa do rosto em que há exposição dos lábios, o lado sensual e racional do ator. Para a autora, “A meia máscara é uma máscara falante, em que a palavra adquire grande importância na cena, atendendo às exigências do público e às necessidades dos próprios atores” (AMARAL, 2002, p. 63).

Vale observar que na meia-máscara o ator tem voz. No caso da máscara da *blackface*, ao mesmo tempo em que não permitia que os negros entrassem no teatro, representava o negro no palco, servindo assim de uma forma de expressão ao negro, utilizada por atores como Bert, indicando uma forma de resistência ao dignificar e subverter os exageros da própria *blackface*, uma forma de demonstrar o talento por detrás da máscara, ou seja, a voz permitida para o momento histórico. Dessa forma, a máscara funciona como sinal da liberação do irracional no artista, e como representação de um desejo e imagem coletiva no público.

Seguindo essa linha de pensamento, a *performance* de Bert e de George, dois artistas negros que representam negros, aproxima-se da *commedia dell'arte*, embora os artistas não façam uso da meia-máscara consoante o proposto nesse gênero. A proximidade é no sentido de que esse tipo de comédia demandava

aspectos exagerados, além de exigir também uma interpretação física em que o corpo do artista evidenciasse os tipos. Bert e George cantavam e dançavam sob uma indumentária indubitavelmente exagerada, o que valida a representação caricatural de negro. Por outro lado, é significativo que a *blackface* também permitia, como a meia-máscara, que os atores tivessem expressão, ou seja, ‘voz’.

O corpo do artista negro torna-se importante nesse momento, porque representa a imagem do negro dominado, inferiorizado pelo homem branco: “Corpo abaixo como uma pedra, corpo abaixo até as botas grandes demais que o anunciavam como palhaço” (PHILLIPS, 2007, p. 72). Essa imagem do corpo do negro o associa ao ridículo pelo exagero dos pés, o que nos remete ao corpo grotesco por este aspecto, o extravagante. Já a imagem do rosto do negro “[...] uma boca exagerada pela pintura” (PHILLIPS, 2007, p. 100); “[...] esse *coon* com grandes olhos arregalados” (PHILLIPS, 2007, p. 100) reforça o estereótipo do negrinho da *plantation*. Nesse viés, o estereótipo do negro está ligado ao corpo e ao uso que se faz dele, baseando-se na percepção do homem branco.

Ademais, o figurino espalhafatoso de Bert e a maquiagem exagerada que se configura em máscara compõem a caricatura do negro – um simplório que arrastava os pés, falava com dificuldade e apresentava reações infantis.

2.9 PALHAÇO BRANCO E AUGUSTO

Após a Renascença, a meia-máscara perdeu seu espaço para a maquiagem como meio de expressão das comunidades e dos indivíduos. Amaral (2002), em nota de rodapé, assevera que “a maquiagem não deixa de ser também uma máscara que se faz e refaz a cada dia” (AMARAL, 2002, p. 64).

Uma das principais mostras da maquiagem para uso público como forma de expressão desloca-se dos momentos de carnavalização para o centro do palco: trata-se da figura do palhaço. Nesse contexto, a figura do palhaço que passou a fazer parte do espetáculo circense, teve sua máscara desenvolvida a partir da maquiagem branca do Pierrô, que, associada ao exagero do vermelho, caracterizava a personagem cômica. O figurino também chama a atenção pelo exagero. Costa (2011) valida que o nariz do palhaço é “uma máscara donde emerge o ridículo da pessoa” (COSTA, 2011, p. 23). Desse modo, características da personagem, como a

estupidez e o ridículo, são reforçadas pela maquiagem e pelo figurino que aproximam a figura do artista ao grotesco.

Pierrô é um palhaço triste, que faz uso de maquiagem branca no rosto, além de uma lágrima desenhada abaixo dos olhos. As vestes, feitas de saco de farinha, caracterizam-no como um pobre serviçal. Conhecido como Pedrolino na Itália, Pierrô foi batizado na França, no século XIX. Suas encenações se tornaram famosas pelo sofrimento amoroso por Colombina, também cortejada por Arlequim, por quem era apaixonada. Este era espertalhão, preguiçoso e insolente. Com sua lábia, tentava convencer todos de sua inocência e estupidez. Já a Colombina era o pivô do triângulo amoroso, cobiçada pelo apaixonado Pierrô e pelo malandro Arlequim. Diante do amor não correspondido, Pierrô se tornou vítima de piadas e insultos, influenciando não somente os palhaços de circo como os artistas de modo geral.

A evolução das personagens cômicas no cenário circense converteu o Pierrô em um palhaço branco, isto é, um palhaço inteligente, elegante, sério, disciplinado e de gestos contidos. Assim, o palhaço branco representa o patrão, o intelectual. A partir dessa criação, o jogo cênico tornou-se visível, pois o palhaço branco se contrapôs ao palhaço augusto, que se caracteriza como um tipo desajeitado, atrapalhado, parvo, que se apresenta com um figurino exagerado e o nariz pintado de vermelho. Então o palhaço augusto representa o sujeito assujeitado ao branco. Foi dessa forma que surgiu a dupla de palhaço branco e augusto, influenciando o cinema e o teatro com personagens consagradas como o Gordo e o Magro (Oliver Hardy e Stanley Laurel), Jerry Lewis e Dean Martin, que, mesmo sem pintura, têm a atitude do palhaço parvo e desajeitado, submisso a outro palhaço espertalhão como contraponto. Um exemplo da dramaturgia brasileira que parodia o Gordo e o Magro é a dupla de artistas Leandro Hassum e Marcius Melhem, intérpretes das personagens Jorginho e Pedrão, no programa da Rede Globo – “Os caras de pau”.

A caracterização do palhaço branco e do augusto nos remetem ao romance em análise. George Walker representa o palhaço branco (dominador), enquanto Bert representa o palhaço augusto (dominado). No palco, há entre os dois uma luta de forças, uma dualidade entre opressor e oprimido e é esta dualidade que desperta o cômico, o riso. Vejamos a descrição de George: “[...] Sr. Walker todo embonecado com suas polainas, seu colete e seu paletó bem ajustado [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 29). “[...] George, pisoteando, se empertigando e lançando a todo mundo esses olhares arrogantes [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 48). Ou seja, o palhaço branco de

George caracteriza-se pela elegância na vestimenta e nos gestos. É ele que manda, que detém o poder, servindo de apoio para o efeito cômico provocado pelo palhaço augusto, desajeitado na aparência e nos gestos, rude, indelicado, estúpido. Realmente, a apropriação do palhaço branco por George é visível tanto em sua indumentária extravagante quanto em suas atitudes. Já a descrição da personagem Bert confirma a semelhança com o palhaço augusto: “[...] com uma peruca dura, luvas brancas que não lhe cabem, um terno puído, sapatos grandes demais, uma cartola gasta, mangas e calças curtas, uma boca exagerada pela pintura [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 100). Bert incorpora o bufão com seus trajes esfarrapados e pequenos demais para seu tamanho e com seus calçados imensos.

Essa dupla cômica ratifica as máscaras da sociedade dividida por classes. Assim, o palhaço branco representa a ordem enquanto o augusto, a marginalidade, o subversor das regras. Daí a proximidade do palhaço augusto com o bufão. Balandier (1982), em sua obra *O poder em cena*, apresenta uma discussão interessante sobre a figura do bufão. O autor descreve o bufão como um trapaceiro que subverte a ordem, mas que está submetido a uma disciplina, ou seja, o bufão pode suscitar o riso, mas também pode causar pena, o que se configura em ambivalência. A personagem que Bert representa, por exemplo, é motivo de riso e de pena para o público branco, mas desperta a compaixão e a indignação do negro que não se vê representado. Dessa forma, a ridicularização do negro via bufão é um mecanismo do próprio poder, no caso da narrativa em análise, do público branco, para se impor. Sendo assim,

[...] a função real do bufão é ambivalente – como o é o próprio personagem. Ele mostra que as classificações impostas pela sociedade e pela cultura podem ser confusas; ele parece destruir para reconstruir de modo diferente; ele cria na desordem; ele apresenta uma imagem adoidada e heróica da aventura individual, conduzida fora das convenções sociais (BALANDIER, 1982, p. 30).

Conforme pontuado, o bufão nada mais é que a inversão da figura do herói. Quando Bert representa o bufão no palco, ele rompe com a ordem social estabelecida para que possa transformá-la. Para tanto, ele questiona as imposições socioculturais, contesta as verdades estabelecidas, apelando para traços cômicos, para a figura do palhaço, uma espécie de herdeira do bufão. Agindo como tal, Bert acaba por agir como um herói inverso ao povo negro: ao mesmo tempo em que

garante o lugar desse povo no palco, agindo diferente do que os brancos esperavam, simula um comportamento que os brancos esperam.

A aparência do palhaço emprestada à personagem o aproxima da imagem clássica do palhaço, até mesmo pelo estilo da vestimenta ora curta, ora grande demais, exagerada, desmedida. Bert faz graça para a plateia, mas a necessidade de aceitação e a busca pelo reconhecimento o angustiam. Assim o artista e sua representação figuram na condição de sofredores, contrastando com a alegria provocada na plateia, o que também chama a atenção para o Pierrô, o palhaço triste.

Desde a Idade Média, existe a ideia de que a máscara do palhaço não esconde apenas a identidade, mas também alguma tristeza ou acontecimento trágico ou algum segredo obscuro em sua vida. A imagem é ainda mais reforçada em obras como a ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, clássica revisão da relação entre Pierrô, Arlequim e Colombina. Outra obra que representa a visão do palhaço trágico é o filme de Hollywood, *The Greatest Show on Earth* (1952), no qual o palhaço *Buttons* tem um passado obscuro e muito sofrimento, que esconde atrás da máscara.

Bert, protagonista da narrativa em foco, também poderia ser adequado a essa imagem, uma vez que sua máscara de palhaço esconde tanto a tristeza e a frustração por não poder atuar como gostaria ou ser “ele mesmo” também. Em um âmbito maior, mostra a tragédia de sua própria vida.

Mesmo com a tragédia pessoal de Bert, sua função era divertir o público, papel que começou exercendo nos *minstrel shows*, por meio da *blackface*, tema do próximo tópico.

2.10 *BLACKFACE*

Como a *blackface* é uma pintura corporal expressiva também presente no romance *Dançando no Escuro*, a presente subseção se incumbe de discuti-la. Trata-se da técnica de maquiagem teatral para enegrecer a face de artistas brancos, atribuindo-lhes a aparência de negros, conforme já mencionamos no capítulo 1.

Ao analisarmos a forma e a cor como elementos da máscara (*blackface*) observamos que a *blackface* se aproxima da pintura corporal indígena. A forma confere ao artista o efeito de uma totalidade, pois conjuga simetria e assimetria,

traços e linhas. Como na pintura indígena, é a partir da percepção das formas da figura como um todo que informações são transmitidas e sentimentos são criados no público perante o artista, seja de atração ou de repulsa. Sendo assim, a forma é um dos aspectos de identificação ou de diferenciação do artista para com o público.

Quanto à cor, ela cria determinada expressão e, assim como a forma, permite a identificação ou a diferenciação com a plateia. No caso das cores da *blackface* (preto e vermelho), observamos que elas denotam identidade. Reforçando a unidade da máscara, a cor absorve a forma e põe a máscara a serviço da tonalidade.

De origem estadunidense, a prática da maquiagem retinta foi adotada para apresentações nas quais os negros eram vilipendiados de muitas maneiras. De acordo com a biógrafa Forbes (2008, p. 22) os historiadores atribuem a fama da *blackface* a Thomas Dartmouth Rice e suas divulgações de dança e música de um velho homem negro. Para a autora,

Não era só o estilo da *performance* de Rice e do material que imitava os negros, contudo; misturando rolha de champanhe queimada com água ou um material viscoso como Vaselina, Rice cobria sua face, marcando-se como racialmente negro em seus retratos do Outro. Ele multiplicou estes efeitos, indo ainda mais longe, criando lábios cheios, exagerados; atuando como um Negro estúpido, moroso e confuso; e falando em um dialeto inventado⁶¹ (FORBES, 2008, p. 22).

Thomas Dartmouth conhecido como “Daddy” Rice, cantou e dançou em *blackface* a partir de 1828. Sua versão de *Jump Jim Crow* data de 1832 e se baseia na zombaria estereotipada dos negros. No século XIX, com o show de menestréis, *Jim Crow* passou a ser utilizado como adjetivo pejorativo para denominar os afro-americanos.

Os shows de menestréis, surgidos por volta de 1840, consistiam de peças satíricas, teatro de variedades, dança e música, protagonizados por artistas brancos que faziam uso da *blackface*. Kato (2012) pontua que os *minstrel shows* (show de menestréis):

⁶¹ It was not only Rice’s performance style and material that mimicked blacks, however; mixing burnt champagne corks with either water or a viscous material like Petroleum jelly, Rice covered his face, marking himself as racially black in his portrayals of the Other. He multiplied these effects by going even further, creating exaggerated full lips; playing a shuffling, slow-moving, dim-witted Negro; and speaking in an invented ‘darky’ dialect.

[...] tomaram a forma de apresentações musicais com atores brancos colocando “maquiagem negra e mais ou menos zombando das pessoas negras através da música, da dança e da fala”. Era um ato tanto cultural quanto político, pois, ao fazer diversão da loucura assumida de escravos negros, desenhava a linha entre os afro-americanos e os imigrantes da Europa, Irlandeses entre outros, que tinham recém-chegado em grande número no norte das cidades americanas durante os anos de 1840 e 1850⁶² (KATO, 2012, p. 335).

De fato, os shows de menestréis atuavam como uma tentativa de desautorizar a figura do negro. Por outro lado, tratava-se de uma forma de levar ao palco a cultura negra. O interessante, porém, é que, após a Guerra Civil, por volta de 1850, não apenas a cultura negra subiu ao palco, mas alguns artistas negros também puderam atuar nos *minstrel shows*, fazendo uso da *blackface*. Isso se tornou possível porque eles eram considerados mais autênticos do que os artistas brancos. Fazendo uma caricatura do negro e de seu modo de vida, os artistas satirizavam o falar, o vestir, a atitude do ser negro. A imagem estereotipada do negro, já consolidada pela representação negativa do negro pelo branco, passou pelo crivo da autenticidade. Forbes (2008) registra que: “Mascarando seus rostos com cortiça queimada, os artistas pareciam autênticos para seu público. Na verdade, o público frequentemente considerava a *performance* tão crível que até pensava que os artistas brancos eram, de fato, negros”⁶³ (FORBES, 2008, p. 23). Essa afirmativa nos leva a crer que os brancos confundiam os artistas brancos em *blackface* com os negros porque eles reproduziam o comportamento esperado. Quando o Outro entra em conformidade com as expectativas, ele se torna a coisa representada. Isso explica como e por que os antigos utilizavam máscaras: não se trata da representação da divindade, “ERA” a divindade. Aqui, não se trata da representação do negro, “É” o negro.

⁶² [...] took the form of musical performances with white actors putting on ‘black makeup and more or less mock(ing) black people through song, dance, and speech’. It was a cultural as well as a political act, for, by making fun of the assumed foolishness of black slaves, it drew the line between the African Americans and the immigrants from Europe, Irish ones among others, who had newly arrived in the northern American cities in large numbers during the 1840s and 1850s.

⁶³ Masking their faces with burnt cork, the performers seemed authentic to their audiences. Indeed audiences often found the performances so believable that they even thought some white performers were, in fact, black.

Figura 12 – Ator branco em *blackface*.



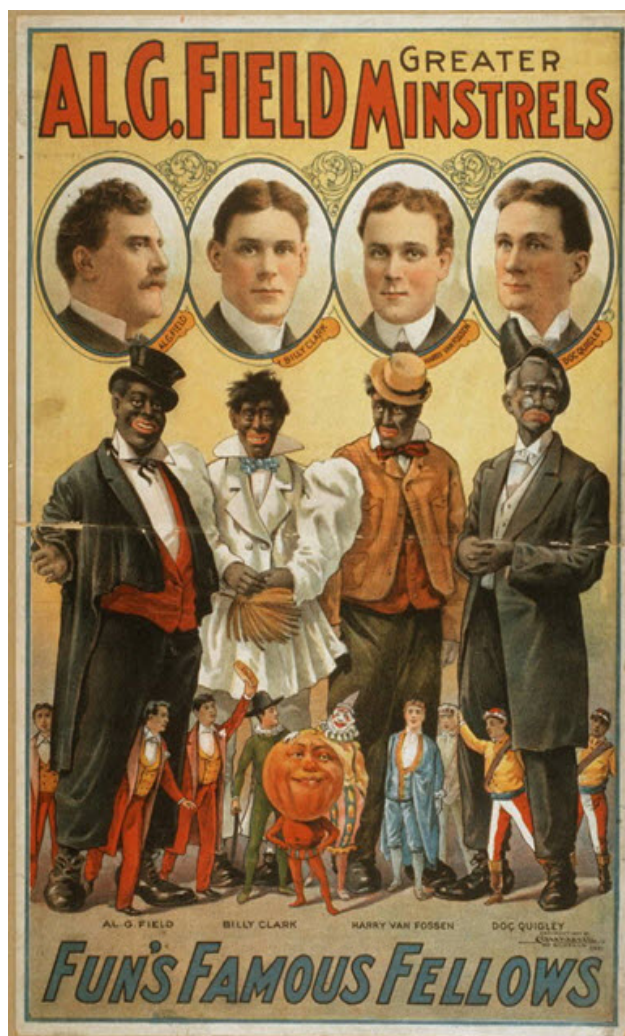
Fonte: Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2013/04/18/blackface-yes-we-can/>>.

Diante disso, os atores que atuavam em *blackface* faziam questão de se mostrarem brancos como mostra o panfleto acima. O artista de show de menestrel e vaudeville, Carroll Johnson, é apresentado de duas formas. Na primeira sem o uso da *blackface* para afirmar sua brancura; na segunda, em *blackface* a fim de fabricar um negro autêntico.

Aos olhos do público, a descrição do negro, encenada nos *minstrel shows* não era uma caricatura, era uma representação fiel da realidade. O público branco estava convencido de que o negro era realmente como a personagem do espetáculo. Parecia aceitável que assim fosse porque tudo conspirava para dar ao retrato, assim fabricado, um ar de autenticidade.

Ainda de acordo com a autora, os artistas brancos distribuíaam panfletos nos quais havia fotos em que estavam caracterizados como negros bem como sem o uso da *blackface* para atestar a irrefutabilidade de suas representações. Dessa forma, eles afirmavam a importância da diferença racial, ou seja, eles não eram de fato o negro que representavam. A foto abaixo ilustra com propriedade o que Forbes (2008) descreveu sobre o fato de os artistas brancos precisarem comprovar para o público que eram realmente brancos e não negros como as personagens que representavam no palco.

Figura 13 – Atores brancos caracterizados em *blackface*.



Fonte: Disponível em: <<http://www.ushistoryscene.com/1800-1850/stephenfoster/>>.

Quando os negros começaram a representar negros em meados de 1850, sua contribuição, ironicamente, fez muito pouco para alterar a tradição. Consoante a biógrafa Forbes (2008),

Capazes de participar da forma teatral somente em virtude de suas declarações de autenticidade, os artistas negros alegavam experiência como a coisa 'real'. Como resultado, os menestréis negros realizavam as caricaturas tradicionais e usavam cortiça para escurecer sua pele já negra em um hiperdesempenho da negritude encenado para ambos os públicos tanto brancos quanto negros⁶⁴ (FORBES, 2008, p. 25).

⁶⁴ Able to participate in the theatrical form only by virtue of their declarations of authenticity, black entertainers claimed expertise as the 'real' thing. As a result, black minstrels performed the traditional caricatures and donned cork to blacken their often already dark skin in a hyper-performance of blackness staged for both white and black audiences alike.

Embora a cortiça queimada fosse conhecida como a máscara que cobria e transformava os artistas brancos em negros, o público interpretava a mesma máscara no artista negro como genuína. A *blackface* para o negro era a máscara performativa, pois suas representações no palco materializavam a noção de que reproduziam a realidade, ou seja, de que o ser negro era da forma como representado no palco.

Para Forbes (2008), a atuação dos artistas negros colaborou no sentido de suprimir o espaço entre o real e o representacional. A autora discute que, embora a representação de negros por artistas negros tenha facilitado seu envolvimento na forma de arte americana, também consolidou imagens estereotipadas, apesar das tentativas de resistência. Na visão dela, ao representarem os estereótipos, os artistas negros correram o risco de fixar sua própria representação, ou seja, de consolidar características das personagens como se fossem realmente suas. Isso ocorreu com Bert.

Ainda nessa perspectiva de autenticidade, Eric Lott (1995), autor de *Love & Theft*, pontua que a *blackface* era uma fantasia dos artistas brancos do Norte, cuja grande maioria pertencia à classe média, portanto, sabiam pouco ou nada dos negros que representavam. Chude-Sokei (2006), por sua vez, registra que *blackface* é “um produto de desejo branco ou de fantasias brancas projetadas, mas em vez de projeção – uma reprojeção agressiva – de um desejo negro para a entrada, para a emancipação, por vingança”⁶⁵ (CHUDE-SOKEI, 2006, p. 211).

Nesse viés, a máscara negra para Bert Williams era uma estratégia empregada para alterar o *status quo*, a condição social. Kato (2012) discute que o Bert Williams histórico, “De fato, colocando a maquiagem ‘blackface’, atuava no palco como um ‘real coon’, portanto, zombando da inautenticidade da longa tradição de brancos interpretando ‘coon songs’, enquanto caracterizados de negros”⁶⁶ (KATO, 2012, p. 333).

Essa suposta autenticidade dos artistas negros implicava em corresponder ao modo como o negro era representado. Diante das conotações depreciativas inerentes à personagem negra retratada, Williams tornou-se alvo de acusações pelos membros de sua própria comunidade.

⁶⁵ A product of white desire or projected racist fantasies but instead a projection – an aggressive reprojection – of a black desire for entry, for enfranchisement, for revenge.

⁶⁶ Indeed, putting on ‘blackface’ makeup, he acted on stage as a ‘real coon’, thereby mocking the inauthenticity of the long tradition of whites performing ‘coon songs’ while made up as blacks.

Mas foi aproveitando o filão de autenticidade que Williams e Walker fizeram sucesso pelo fato de serem negros representando negros e, portanto, autorizados a isso. A preocupação com a autenticidade cultural negra foi vista como uma forma de aproximar o artista negro de suas origens, contudo, os artistas perpetuavam os estereótipos, consoante o pensamento branco. Assim, ao perpetuar o ideário branco sobre como seria o negro, não só Williams e Walker criam um sentimento de autenticidade com relação aos brancos, mas também recriam fisicamente uma máscara social e comportamental. Dessa forma, a *blackface* é a representação física da máscara de Bert, mas sua máscara se desdobra em diversas camadas mais sutis, que envolvem outros aspectos a serem discutidos ao final deste capítulo.

Importada dos Estados Unidos da América, a prática da *blackface* passou a ser encenada por Rodrigo Santanna, no programa de humor “Zorra Total”, exibido aos sábados à noite, na Rede Globo de Televisão. O ator faz uso da *blackface* para interpretar Adelaide, uma mulher negra, desdentada, uma espécie de mendiga, mas que pende mais para trambiqueira mesmo. Além das falas repletas de conteúdo preconceituoso, a personagem representa muitos dos estereótipos atribuídos aos negros tais como a preguiça, o desleixo, a feiura, o sorriso desdentado e a suposta ignorância.

Figura 14 – Rodrigo Santanna em *blackface*.



Fonte: Disponível em: <<http://blackwomenofbrazil.co/2012/06/23/brazilian-tv-networks-usage-of-blackface-and-stereotypes-causes-outrage-in-online-community/>>.

A foto mostra o ator em *blackface* para representar Adelaide. Note que o cabelo é ridicularizado pelo excesso de presilhas, o nariz é acentuado e a boca

mostra uma banguela considerável. Todas essas características atribuídas ao negro têm o objetivo de relegá-lo à inferioridade.

2.11 A MÁSCARA MODERNA

Conforme mencionamos, à medida que os rituais se degradam, a máscara aumenta sua função social ou se dessacraliza. De acordo com Amaral (2007), a máscara perdura desde a origem do teatro grego, com suas grandes tragédias e comédias, até os dias atuais em que alcançou o *status* de simples adorno e toma parte nas festas populares como o carnaval, festa na qual os atos de se fantasiar e de se utilizar de máscaras são bastante comuns. Sendo assim, o uso da máscara no carnaval e no vídeo game, por exemplo, é uma espécie de laço entre o passado e o presente. As cerimônias do passado, os rituais nos quais as máscaras eram utilizadas, permitem entender a significância do adereço nas sociedades antigas bem como sua noção de sagrado no século XXI. Berthold (2010), quando discute a respeito das origens do teatro, assevera que:

As 'máscaras' ornamentais do palácio pátrio em Hatra, as máscaras grotescas nas casas dos colonos fenícios em Tharros ou as representações das cabeças dos inimigos derrotados, pendendo de broches dourados e com relevos de pedra – tudo isso dá testemunho de concepções intimamente relacionadas: o poder primitivo da máscara continua a exercer seu efeito mesmo quando ela se torna decorativa (BERTHOLD, 2010, p. 8).

No caso de Bert, a máscara esconde seu rosto negro que não se pode mostrar para a audiência branca. Nesse sentido, a máscara atua não apenas como representação, mas como ocultação da personalidade interna e real de Bert como um negro caribenho e com outra visão do mundo, diferente da visão do negro estadunidense.

Diante desses apontamentos, entendemos que as diferenças no uso e na conceituação da máscara não impedem, que em pleno século XXI, ela continue presente, dessa vez por influência da arte indígena, da arte africana e do teatro Nô. O drama Nô, como forma de representação teatral, continua vivo e apreciado como arte na atualidade. As máscaras africanas, por sua vez, sobrevivem não somente nas encenações dos tempos antigos e como objetos decorativos, mas também como

devoção aos antepassados, ritualisticamente apresentados, por exemplo, nas religiões praticadas pelos afro-descendentes no mundo todo. Exemplo disso são a Umbanda e o Candomblé no Brasil, com orixás como Obaluaiê/Omulu, cuja máscara é feita de palha. O mesmo acontece com a máscara indígena que continua sendo utilizada em rituais dos pajés, *medicine people* e xamãs atuais, além de ser apreciada como elemento decorativo. Cabe ressaltar que a arte cinematográfica, as apresentações religiosas e teatrais também são responsáveis pela permanência da máscara na atualidade.

Na era de fragmentação e de globalização, as máscaras adquirem novos sentidos, o que faz com que os anteriores sejam mantidos, colocados de lado e revistos totalmente ou sofram uma releitura por parte do sujeito pós-moderno, para mostrar algo como expressão, ou para esconder algo. Nesse sentido, a afirmação de Amaral é pertinente. Para a autora: “Ainda que a máscara tenha perdurado no tempo, a sua conceituação mudou. Se antes, no ritual, o portador de uma máscara se sentia habitado por forças e deuses, hoje, para o ator contemporâneo, ela não tem a mesma significação” (AMARAL, 2002, p. 43).

Como visto acima, na contemporaneidade, a máscara tanto pode ser um objeto cenográfico quanto um símbolo que atua no sentido de ocultar a identidade do ator e de transformá-lo na personagem que ele representa. Passa a aparecer em diversos aspectos além dos religiosos, ritualísticos e sociais: a máscara vai aparecer desde bailes de entretenimento, passando pelo teatro moderno – também pela pintura na face e no corpo – até as representações religiosas, seguindo a tradição.

A máscara como símbolo é um objeto social e coletivo porque adquire sentido enquanto objeto de uma comunidade, de uma sociedade. Nessa perspectiva, a máscara integrada na cultura estadunidense, conforme a narrativa em pauta, revela uma realidade que é a sua própria razão de existir e de significar. Nesse sentido, não precisa necessariamente ter uma representação física, podendo ser entrevista nos diversos disfarces sociais, tanto físicos quanto comportamentais, que modificam o indivíduo e causam um distanciamento entre o ‘eu’ e sua representação na sociedade.

2.12 A MÁSCARA SOCIAL

No ensaio “A máscara e a fenda”, Alfredo Bosi (1982), ao traçar um perfil do escritor Machado de Assis, discorre sobre a temática da máscara social, presente na

obra machadiana. Em primeira instância, Bosi assevera que a necessidade da composição da máscara advém das relações sociais assimétricas. Acrescenta ainda que a consciência da máscara do jogo manifesta-se nos contos e romances machadianos.

Na perspectiva bosiana, a máscara se revela nas personagens de Machado, diante de convenções sociais às quais os homens são submetidos no afã de sobreviver e de deixar para trás a pobreza, o rebaixamento e o esquecimento.

Dessa forma, a discussão proposta pelo autor evidencia que Machado não tinha a intenção de julgar ou condenar as personagens mascaradas das suas histórias, porque, se assim o fizesse, estaria condenando a si mesmo. A máscara, na visão machadiana, seria uma defesa, um instrumento de libertação. “A máscara é, portanto, uma defesa imprescindível, que vem de longe, de muito longe, como a pele de urso e a cabana de paus arrumados pelo selvagem para se proteger do sol, do vento, da chuva” (BOSI, 1982, p. 443).

Para Bosi, o processo de mascaramento social perpassa várias obras de Machado, incluindo o conto “O Espelho”. Neste conto, a máscara da personagem é a indumentária de alferes: “A farda é símbolo e é matéria do status” (BOSI, 1982, p. 447). Outro aspecto interessante que Bosi destaca é que “[...] não basta vestir a farda. É preciso que os outros o vejam e a reconheçam como farda. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la” (BOSI, 1982, p. 447).

Diante do estudo de Bosi, entendemos que máscara social pode ser uma atitude, uma palavra, um gesto. Em seu ensaio fica evidente também a necessidade da máscara para a vida social, pois nas palavras do autor: “[...] é impossível viver fora das determinações sociais” (BOSI, 1982, p. 447) .

Seguindo a linha de raciocínio de Bosi, a máscara de Bert, protagonista do romance em análise, no âmbito físico, representa a necessidade de, socialmente, ridicularizar o seu lado negro para conseguir aceitação no mundo branco. A necessidade do uso desse artefato, na obra de Phillips, é uma estratégia usada pelo negro para se inserir na sociedade estadunidense. Em assim sendo, a máscara não é apenas um objeto ou uma pintura, mas uma máscara social.

No enredo, um grupo de negros, em conversa com Bert, reclama que “[...] parece que o negro só é aceitável no palco americano se canta canções sobre *coons* preguiçosos e dança como um idiota” (PHILLIPS, 2007, p. 202). Nesse sentido, a pintura facial de Bert ocupa a função de máscara social e como tal confere

ao artista um papel social. É o papel social que dá consistência ou inconsistência ao eu. Assim, Bert, aos olhos do público branco, quando coloca a máscara para representar, deixa de ser ele mesmo, para tornar-se a personagem que personifica tanto no palco como fora dele. Parece que a máscara se sobrepõe ao artista, pois só quando Bert faz uso da pintura facial negra é reconhecido pelo público. Essa máscara social criada para conviver e ser aceita pelos brancos é que provoca o grande dilema existencial e identitário de Bert.

O mesmo ocorre com George, parceiro de palco de Bert. Sua indumentária ocupa no enredo em questão a função de máscara social, capaz de anular a interioridade da personagem que a veste. O narrador o descreve como “[...] o esbelto George, com o rosto perfeitamente oval e roupas dignas de um príncipe” (PHILLIPS, 2007, p. 109). Seus trajes elegantes o caracterizam como um “dândi achocolatado” (PHILLIPS, 2007, p. 131). O dandismo esconde ‘o verdadeiro George’ para mostrar uma pessoa que busca ser como outra, sem jamais ser. Trata-se de um subterfúgio para tentar fugir à própria insegurança e à situação de desigualdade social que os negros viviam.

Já para Ada/Aída, o mascaramento físico relaciona-se aos produtos capilares, utilizados para amenizar o cheiro dos produtos químicos que alisavam seus cabelos. A narração de Lottie descreve que, ao dar passagem a Ada/Aída:

Quando ela o faz, sente o perfume e a água de lavanda que Ada adora borrifar no pescoço e nos pulsos, em uma pobre tentativa de mascarar o mau cheiro de produtos capilares que a Sra Mc Donald, da Jamaica, vende a Ada por baciada, cremes fedorentos e unguentos que favorecem a chamada nova beleza negra (PHILLIPS, 2007, p. 52).

A nova beleza negra consiste em alisamento de cabelos crespos para que as negras sejam aceitas, consideradas bonitas na sociedade dominada pelos brancos. Alisar cabelos, nesse aspecto, faz parte dos valores hegemônicos de dominação do colonizador. Portanto, o ato de alisar pode ser considerado um ato de negação de si mesma, de depreciação de sua cor.

Lottie, esposa de Bert, também parece sofrer com os cabelos crespos. O cabelo crespo sempre foi visto como alvo de discriminação tanto no exterior quanto aqui no Brasil. Denominado no Brasil de cabelo “pichaim”, “ruim”, “bombril”, “duro”, entre outros termos, o cabelo crespo tem papel importante na construção identitária

do negro. No romance, Lottie, “Enquanto se tornava mulher, imaginou-se com uma peruca, mas, incapaz de encarar o drama de alternar entre a peruca e o estado natural, decidiu, em vez disso, mascarar a deficiência com um chapéu bonito” (PHILLIPS, 2007, p. 57). Observamos na citação que o cabelo crespo de Lottie é caracterizado como uma deficiência, ou seja, ele é considerado insatisfatório diante dos cabelos lisos, instituídos como padrão de beleza, ou ainda, Lottie se vê como deficiente porque é um indivíduo que apresenta cabelos fora do padrão.

Esse processo de negação do cabelo crespo acontece pelos mecanismos de inferiorização no ambiente familiar, conforme descrito no romance, mas também em outros ambientes tais como a instituição escolar, a religiosa, a mídia. Nesses locais, as mulheres negras aprenderam que, para atingir o padrão de beleza branco precisam ter cabelos sedosos, lisos e loiros, pele alva, nariz afilado, lábios finos e olhos verdes. Consequentemente, pensam os cabelos crespos como difíceis de serem cuidados, penteados, ruins, por isso passaram a rejeitar seus cabelos, consequentemente, sua cor. Por essa razão, sob a ótica da personagem Lottie, como atesta a citação acima, seu cabelo se configura como um defeito. Ela o encara como uma deficiência porque o padrão de beleza vigente naquela sociedade é o padrão branco. Como seu corpo negro é diferente do branco, suas características são consideradas como elementos de inferioridade, por isso, consoante Fanon (2008), “O negro quer ser branco” (FANON, 2008, p. 27). Nesse sentido, o fato de Lottie demonstrar insatisfação com seus cabelos crespos e almejar torná-los lisos configura uma tentativa de embranquecimento, no afã de superar seu sentimento de inferioridade e de ser admitida no mundo branco. Os cabelos, então, configuram-se como uma máscara da aparência ocultando a vergonha da inferioridade.

Já Florence, irmã de Lottie, “[...] tinha cabelo bom, que descia até os ombros, e, centímetro por centímetro, a avó o esticava ao longo das costas da irmã” (PHILLIPS, 2007, p. 59). O fato de ter o cabelo facilmente alisado, esticado facilitara a inclusão da garota naquela sociedade, em que “Tudo era aparência” [...] (PHILLIPS, 2007, p. 59).

Entretanto, a jovem de cabelos esticados até a cintura teve um trágico fim. Ela foi encontrada morta, “[...] com a garganta cortada de maneira rigorosa e a saia levantada até os ombros” (PHILLIPS, 2007, p. 63). A máscara do cabelo “bom” opera, no caso de Florence, como integração e, ao mesmo tempo, subserviência aos brancos.

Nessa linha de pensamento, a negação da identidade negra pelo alisamento do cabelo parece ter sido responsável pela morte de Florence: “Florence e seu cabelo bom tinham partido, e havia três crianças na cidade que requeriam cuidados” (PHILLIPS, 2007, p. 63). A máscara que a aproxima dos brancos também auxilia em sua destruição, pois acarreta aceitação, já que ela consegue atingir o padrão de beleza pretendido e, ao mesmo tempo, rejeição, pois se trata de uma negra “tentando” ser branca. Dessa forma, sutilmente, o desenrolar da história mostra que, quanto mais o negro sonha em ser branco e se aproxima do ideal com seriedade, mais ele está exposto à retaliação do homem branco, por tentar ser o que não é, por sair das expectativas.

No âmbito metafórico, os papéis que Bert e George assumem na sociedade escondem seus sentimentos e pensamentos, validando a ideia de que, para viver em sociedade, é preciso fazer uso da máscara da aparência, de forma a ocultarem seu sofrimento, para se encaixarem em uma sociedade que pretende esquecer seu passado. A historiadora Forbes (2008) ratifica: “Na era Pós-Reconstrução, parecia que os negros deveriam utilizar uma máscara metafórica, escondendo seu sofrimento e suas “almas torturadas”, a fim de servir como piada nacional e naturalmente cômico”⁶⁷ (FORBES, 2008, p. 76).

Para Ada/Aída, o mascaramento metafórico representa ignorar as inúmeras traições de George: “Ada vira e sorri, anunciando a todos os que possam ouvi-la que ela está com dor de cabeça e que é provavelmente hora de ir embora, apesar de ter a nítida sensação de os seus colegas suspeitarem que isso é uma inverdade” (PHILLIPS, 2007, p. 95).

Bosi, em seu ensaio “A máscara e a fenda”, pondera que “A vida em sociedade, segunda natureza do corpo, na medida em que exige máscaras, vira também irreversivelmente máscara universal” (BOSI, 1982, p. 441). Dessa forma, a atitude de Ada/Aída citada acima, tolerando as traições do marido, também é comum a outras mulheres, sejam elas ricas ou pobres, brancas ou negras, “universalizando” assim essa máscara social.

O comportamento social fingido, trazendo à tona comportamentos e atitudes sociais milimetricamente calculadas, também é considerado mascaramento social.

⁶⁷ In the post- Reconstruction era, it appeared that blacks were to wear a metaphorical mask, hiding their suffering and ‘tortured souls’ in order to serve as the national joke and the natural entertainer.

No romance, é possível observar algumas demonstrações de como o Bert interno se diferia do Bert que atuava socialmente, tanto dentro quanto fora do palco.

Ele encara os rostos brancos contentes na fila da orquestra, sabendo que é capaz de entreter uma platéia como ninguém na cidade. Sabe quando pegar leve com eles e observa atentamente seu humor; sabe quando não forçar a barreira de cor, pois respeita a violência deles. Em outras ocasiões quando experimenta algo parecido com afeição, pode ser que ele force a mão, os bajule um pouco [...] (PHILLIPS, 2007, p. 20).

Realmente, a representação que Bert faz do negro agrada o público branco porque afirma a suposta superioridade do último. Desse modo, o ato de “bajular” a audiência branca demonstra não apenas “adular, lisonjear de forma servil”, como sugere o dicionário Larousse (2001, p. 98), mas também, segundo o dicionário HOUAISS “lisonjear para obter vantagens” (HOUAISS, 2004, p. 86).

Nesse sentido, Lottie reconhece que a máscara de Bert é um acessório que possibilita seu ingresso e sua aceitação na sociedade estadunidense. Por intermédio da máscara, ele atinge fama e sucesso como artista negro. Ao distinguir o marido daquele ser em que ele se transforma ao portar a máscara, Lottie se convence de que “Esse não é o homem digno que ela conhece, e então ela também tem permissão para rir” (PHILLIPS, 2007, p. 29).

Interessante observar que Lottie não é apenas descrita nas suas máscaras social (cantar e dançar) e física (o chapéu), mas no processo de livrar-se delas, quando está sozinha no banheiro.

Ela se deita sozinha na banheira, sentindo contas de suor emergirem e se dissolverem em sua pele, vendo a si mesma de cima, imaginando cabelos flutuantes boiando ao seu redor. Todos os dias, sozinha por meia hora, esvaziando a mente de incertezas e preocupações, e depois saindo limpa da água e enrolando o corpo em uma espessa toalha e regamente caminhando até o quarto, onde, agora, fora da água, sente-se como um peixe incapaz de respirar (PHILLIPS, 2007, p. 135).

Durante o banho, Lottie não precisa fingir, ela pode ser ela mesma. Após o banho, o processo é diferente, porque ela se sente limpa e branca, conforme o padrão exigido pela sociedade. Por esse motivo, a personagem, fora da água, não consegue respirar. Sua máscara social é mostrada de forma mais angustiante, como

se ela não conseguisse viver, tentando sempre se encaixar em um corpo que não é seu, pois é uma idealização à qual ela não poderá chegar.

Ademais, Lottie também usa certos comportamentos sociais para mascarar seus sentimentos, o sentimento de inferioridade, por não ter os cabelos e a aparência da irmã, por não se encaixar no padrão da beleza:

Quando jovem, Lottie cantava e dançava, e assim escondia a identidade ferida, enquanto Florence simplesmente ficava quieta, mas parecia contente consigo mesma pelo fato de que parecia atrair a atenção de empavonados rapazes mais velhos (PHILLIPS, 2007, p. 60).

George, por sua vez, assumia a máscara social do conquistador, do dândi, pois ele encarnara a personagem que nem sempre era o que queria ser, mas que deveria ser para se encaixar na sociedade: “George tem de viver sua vida segundo seus próprios planos e, se isso envolvia ficar sentado no andar de baixo com um charuto numa mão e um drinque na outra, e uma moça morena sobre os joelhos, que seja” (PHILLIPS, 2007, p. 31).

O contexto social e cultural no qual os artistas vivem os obriga a representar estereótipos raciais que os agridem violentamente. Vivan (2012) descreve que:

A antiga tradição de submissão forçada por parte dos negros, descendentes de escravos, há muito tempo tinha os obrigado a esconder seus próprios eus e agir como artistas das classes dominantes a fim de sobreviver e encobrir seus verdadeiros sentimentos, evitando retaliação, punição, e ódio. Daí a necessidade de usar uma máscara, muitas máscaras. Frantz Fanon escreveu palavras inesquecíveis em pele negra máscaras brancas, e a função destrutiva de interpretar um papel num mundo racializado⁶⁸ (VIVAN, 2012, p. 350).

Realmente, as máscaras sociais, utilizadas pelas personagens do romance representam tipos aceitáveis pela comunidade, tipos classificáveis, dissimulando a personalidade verdadeira.

Como foi visto neste capítulo, as máscaras da Antiguidade eram utilizadas como proteção e veneração aos antepassados (egípcia, indígena, africana e

⁶⁸ A time-honoured tradition of forced submission on the part of blacks, descendant of slaves, had long compelled them to hide their own selves and act as entertainers of the dominant classes in order to survive and cover up their true feelings, thus avoiding retaliation, punishment, and hatred. Hence the need to use a mask, many masks. Frantz Fanon wrote unforgettable words on black skin and white masks, and the destructive function of role-playing in a racialized context.

japonesa) assim como ritual ou forma de entretenimento (grega). Expressam necessidades diárias, como a caça, a justiça e a proteção, ou serviam como ponte ao mundo extraordinário dos mortos e dos espíritos. Os mesmos princípios foram levados para a Idade Média (o sentido religioso) e a Renascença (o sentido grego do entretenimento). Todos esses aspectos são veículos muito importantes para a cultura dos povos que se utilizaram da máscara como ferramenta para sua tradição. Assim como a máscara, a pintura corporal também expressava identidades, negociava a posição do indivíduo na sociedade e representava seu status ou outras especificidades.

Na atualidade, as máscaras se tornam múltiplas e deixam de ser meramente físicas para se tornarem elementos complexos de ocultação e adaptação da identidade de seus portadores. Assumem, então, papéis sociais e deixam de ser utilizadas apenas em ocasiões específicas, para mascarar e demonstrar comportamentos desejáveis para a sociedade com a qual se convive.

Terminado este último tópico, acreditamos ter estabelecido os elementos básicos que nos demonstram a ligação do romance *Dançando no Escuro* com a máscara. Para compreendermos os aspectos que extrapolam o texto, colocando a obra em um contexto maior, alcançado por uma obra literária, analisaremos no próximo capítulo os elementos que compõem a ficção, tais como a viagem, a mudança de casa, a perda da identidade e de sonhos, o racismo, a fragmentação e a perda da visão de si e dos outros. Tal fragmentação implica a diáspora, a questão do lar e lugar e do espaço, entre outras consequências pelas quais o povo negro passou após os processos de colonização da África e dos EUA.

3 COLONIZAÇÃO, FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO E DIÁSPORA

A obra *Dançando no Escuro* retrata a crise de identidade da personagem Bert que migra com sua família para os Estados Unidos da América em busca de melhoria de vida. O choque identitário e a fragmentação do protagonista decorrem do seu deslocamento, ainda menino, de sua terra natal, e também dos conflitos raciais dos Estados Unidos da América e da própria situação de Bert no contexto artístico de sua época.

O caráter diaspórico e fragmentado da identidade de Bert propicia caminhos para a construção da identidade de um novo negro cuja resistência contra a dominação exercida pelos colonizadores é a via para a recuperação da subjetividade e da identidade. Assim, faz-se necessária uma pesquisa sobre os reflexos da colonização, tais como a diáspora, o racismo e o binarismo, e os aspectos que eles compreendem para contextualizar e compreender os aspectos identitários que constroem a personagem e sua angústia. Quanto à identidade, traçamos um percurso desde a formação até a fragmentação do sujeito pós-moderno, passando pelo espelho e pelo duplo.

Este capítulo é finalizado com o estudo da resistência discursiva, quando apresentamos os conceitos de mímica, paródia, cortesia dissimulada e resistência literária por meio da ab-rogação, apropriação, releitura e reescrita.

3.1 REFLEXOS DA COLONIZAÇÃO

O processo de colonização marcou profundamente as sociedades dominadas. Por colonização, entendemos as formas de opressão tanto militar, quanto econômica e cultural de um país sobre outro como a invasão europeia da África, Ásia e América a partir do século XVI. Evidentemente, o binômio império-colônia não é algo novo, pois desde a Antiguidade ele faz parte das sociedades. Said (1995) em sua obra *Cultura e Imperialismo* explica o vocábulo “império” como um conjunto de ações de um centro metropolitano dominante que governa um território distante.

Entre os primeiros impérios, podem ser citados o Império Egípcio, o Sumério, as dinastias chinesas, entre outros. Dentre os impérios da Antiguidade que atingiram regiões mais longínquas, podem ser citados o Império Helênico, dominado por Alexandre Magno, e o Império Romano, cuja abrangência se estendeu por quase

toda a Europa e chegou ao Oriente Médio, dividindo-se em Império Romano Oriental e Ocidental.

O Império Ocidental sofreu uma crise econômica e social devastadora que resultou no declínio do comércio. Aspectos como o êxodo rural e as condições de trabalho, relativamente novas naquela época, deram origem ao feudalismo, uma vez que a ocupação das tribos nas fronteiras compreendia uma troca na qual os “bárbaros”, (povos que não viviam dentro das fronteiras do império e não falavam latim), na condição de colonos (trabalhadores sob o controle de um grande proprietário), comprometiam-se a cultivar o solo em troca da terra. Em decorrência da crise, o Império Romano do ocidente foi dominado pelo Império Romano do oriente, unificando a cultura greco-romana. Dessa forma, o Império Bizantino, outrora Império do Oriente, perdurou até meados do século XV.

Já o termo “colônia” advém do latim *colonus*, significando agricultor ou povoador, ou seja, tratava-se do lugar “onde os cidadãos romanos, recebendo terras públicas, habitavam em terra estrangeira, protegiam o território e construíam cidades apropriadas” (BONNICI, 2005, p. 19).

Diante da interpretação dos termos, entendemos que os povos fenícios, gregos, persas e romanos agiram como colonizadores na Antiguidade. Bonnici e Zolin (2009, p. 262) explicam que: “No mundo antigo, as grandes civilizações mediterrâneas orgulhavam-se em possuir colônias e insistiam na hegemonia da metrópole sobre a periferia, a qual era considerada bárbara, inculta e inferior”.

Na Idade Média, os árabes atuaram como colonizadores, tornando-se responsáveis pela colonização do Norte da África e da península ibérica. As potências europeias, por sua vez, invadiram o Oriente Médio sob a forma de Cruzadas, e o mongol Genghis Khan dominou a China. Como exemplo, a chegada de Colombo à América, em 1492, abriu um novo caminho para o imperialismo e para a expansão colonial. Países europeus, como a Espanha, Portugal, Holanda, fizeram tanto um ponto de exploração para recursos naturais e trabalho escravo quanto para a construção de novas moradias. Já o México foi colonizado pelos espanhóis. O filósofo e linguista búlgaro, Tzvetan Todorov, em sua obra *A conquista da América: a questão do outro* (1991), no capítulo intitulado “Compreender, tomar e destruir”, revela que o processo de colonização do México foi extremamente violento. De acordo com o autor, a ganância dos espanhóis em busca de riqueza dizimou milhões de índios. Las Casas (apud TODOROV, 1991, p. 138) registra: “Não digo

que eles [os espanhóis] querem matar diretamente os índios, devido ao ódio que têm deles. Matam-nos porque querem ser ricos e ter muito ouro, é este seu único objetivo, graças ao trabalho e ao suor dos atormentados e dos infelizes”.

Todas essas formas de dominação imperialistas devastaram a cultura, às vezes milenar, de muitos povos, substituindo-a por uma cultura eurocêntrica e cristã. Nesse sentido, o termo colonialismo “caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia” (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 262).

A presença dos negros nos Estados Unidos da América e as nuances que ocorrem na trama narrativa de *Dançando no Escuro* são produto direto da colonização, que fez com que populações negras se espalhassem pelo mundo inteiro. Primeiro, pela escravidão que levou africanos à força para diversas partes do mundo.

No final do século XIX, as razões pelas quais os negros migraram do Sul rural para o norte industrial e urbano dos EUA, por exemplo, compreendiam a fuga dos linchamentos, dos assassinatos, dos estupros, além da busca por melhores oportunidades de emprego, liberdade política e social e de espaços que propiciassem diversão.

A narrativa em pauta retrata o fenômeno da diáspora em sua modalidade de tema sobre a busca por melhores condições de vida, incluindo emprego e oportunidade de estudo, ou seja, trata-se do anseio por conforto e bem-estar.

Diante dos fatos mencionados, podemos observar que o colonialismo tem como consequências a escravidão, a destruição de culturas e povos, a fragmentação de identidades bem como a movimentação de pessoas dos impérios para as colônias e vice-versa. A essa migração é dado o nome de diáspora, assunto do próximo tópico.

3.1.1 Diáspora

Avtar Brah, em sua obra *Cartographies of diaspora* (2002), no capítulo denominado “Diaspora, border and transnational identities”, explica que o vocábulo diáspora procede dos termos gregos *dia* e *speirein*, cujos significados são “através” e “espalhar”, respectivamente. Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007, p. 61), por sua vez, registram que os sentidos do vocábulo grego são “dispersar”, “espalhar”. Bonnici e

Zolin (2009) indicam que o termo explica “o deslocamento livre ou forçado de populações fora de seu país para novas regiões” (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 277).

Brah (2002) acrescenta que o conceito de diáspora evoca a imagem de uma viagem, contudo, pondera que nem toda viagem compreende um processo diaspórico. A autora explica que as viagens diaspóricas aludem essencialmente ao estabelecimento do indivíduo, à fixação de suas raízes em determinado local que não o de sua origem. Ressalta também que a questão da viagem envolve não somente quem viaja, mas quando, como e sob quais condições, ou seja, o processo diaspórico é diferente um do outro, não apenas pela questão da origem dos sujeitos diaspóricos, mas também pelo momento em que viajam e pelo local em que esses indivíduos fixam residência.

A metáfora da viagem também é empregada por Paul Gilroy em sua obra *O Atlântico Negro* (2001). Para o autor, a diáspora africana não é apenas a escravidão que destruiu populações e tribos, mas também influenciou profundamente os países para os quais os africanos foram forçados a ir. Isso desmistifica a ideia do negro sofredor e coloca o navio como a metáfora para uma convivência multicultural, multifacetada, que traz a agência ao africano diaspórico: “A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento [...]” (GILROY, 2001, p. 38).

Embutidos nessa ideia de viagem, de movimento, observamos que o povo caribenho difundiu sua cultura, sua religião, pois o navio é uma espécie de intermediário de projetos, de circulação de ideias, de movimentos. A prática do voduísmo e da santeria, por exemplo, era proibida total ou parcialmente nos EUA e no Brasil bem como o estilo musical caribenho. Contudo, tanto a música quanto a religião caribenhas sobrevivem nos dois contextos a despeito de tudo. O conto “The Fakir’s Island”, de autoria de Alice Perrin, publicado em 1901, retrata a sobrevivência dos rituais religiosos do povo hindu pela figura do faquir, apesar das tentativas de aniquilação, impostas pela cultura branca, representada no conto pela personagem Mona. A doença de Mona após a maldição do faquir é emblemática posto que representa a sobrevivência da religião hindu.

Para melhor compreensão das noções de diáspora, Reis (2004) explica que o processo diaspórico compreende três fases: a primeira se refere ao Período Clássico (diáspora judaica, dispersão dos gregos na colonização da Ásia Menor e da região do Mediterrâneo), a segunda, ao Período Moderno (mouros na Espanha e ciganos, no início do século XIV, em várias partes da Europa, até o final da Segunda

Guerra Mundial) e a terceira, ao Período Contemporâneo ou Pós-Moderno (Globalização e Transnacionalização).

A autora explica que o Período Clássico esteve associado à dispersão dos judeus para Jerusalém após a prisão de seu líder pelo rei da Babilônia. Por isso, para os judeus, Babilônia era sinônimo de sofrimento, de opressão, de solidão, de perda da identidade. Assim, o processo diaspórico dos judeus referia-se a experiências traumáticas como a perda da terra natal, o exílio.

O Período Moderno compreende os mouros, descendentes de árabes que tomam o Sul da Europa em 711, especialmente na Península Ibérica e Istambul durante a Idade Média. Os mouros foram expulsos da Península Ibérica, no período da reconquista por causa da doutrina religiosa, pois eles praticavam o islamismo enquanto na Península Ibérica se praticava o catolicismo. Os ciganos, por sua vez, se deslocaram do Oriente para o Ocidente, chegando à Europa no fim do século XIV. Acusados de hereges, os ciganos foram perseguidos pelo tribunal da Igreja Católica.

Apesar do deslocamento forçado dos mouros e ciganos, Reis (2004) assevera que no período em questão há uma dispersão voluntária, na qual os indivíduos viajam para habitar terras recém-descobertas. Registra ainda que o Período Moderno pode ser dividido em três fases: a primeira está relacionada à expansão europeia (1450-1814); a segunda, à Revolução Industrial (1815-1914) e a última envolve o período caracterizado como entre guerras (1914-1945). Essas três fases do Período Moderno serão estudadas posteriormente, quando voltaremos a discutir sobre o referido período, pois ela é a que melhor discute e exemplifica o romance.

Já a terceira fase da diáspora, segundo Reis (2004), compreende o Período Contemporâneo ou Pós-Moderno, que teve início em 1945 e continua até os dias de hoje. A autora pontua que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a deflagração da Guerra Fria e o colapso do comunismo, uma grande quantidade de pessoas de diferentes regiões se sentiu pressionada a migrar para outros países, outras regiões. Essa decisão de se deslocar por vontade própria parece amenizar o trauma de deixar o lar. Acrescenta também que o período pós-década de 1960 foi favorável para o deslocamento de refugiados e despatriados.

A estudiosa aponta ainda que o processo diaspórico contemporâneo é complexo e as razões para sua existência são muitas e estão interligadas. Enquanto a diáspora clássica, ou pré-transnacional, esteve diretamente associada ao exílio -

como no caso dos judeus, dos palestinos e dos africanos -, a diáspora transnacional, ou contemporânea, não implica necessariamente quebra definitiva de raízes com a pátria de origem. Ou seja, essa diáspora está intimamente ligada aos movimentos globalizantes, os quais se intensificaram na última metade do século XX. Nesse aspecto, a diáspora contemporânea é caracterizada pelo deslocamento e pela fragmentação.

Ao retomar o estudo de Safran (1991) sobre as características comuns da diáspora (fundamentais para definir grupos de natureza diaspórica), Reis (2004) assim as descreve: (1) a dispersão de um centro original para uma região longínqua; (2) a retenção de memória e de mitos coletivos sobre sua terra natal; (3) a crença de que o povo diaspórico jamais seria completamente aceito no país para onde se deslocou, permanecendo em um isolamento mental ou em uma comunidade separada; (4) a idealização do “lar” de seus ancestrais; (5) a crença de que todos os descendentes manteriam contato com a pátria original; e (6) uma mentalidade étnica, baseada na identidade e na história.

Consoante às definições que Safran postula sobre a diáspora, observamos que quase todas elas conectam o sujeito diaspórico à sua terra natal. Acreditamos que os aspectos levantados por Safran não podem ser aplicados a todos os imigrantes, por isso entendemos que o autor trabalha com a ideologia do retorno. Isso porque, segundo Brah (2002), nem todos os indivíduos diaspóricos almejam o retorno ao “lar”. A autora complementa que, embora o termo diáspora evoque discursos de origens fixas, ele compreende também questões relacionadas ao pertencimento, a um lar, mas nem sempre a uma terra natal. Muitos imigrantes desejam se estabelecer no país anfitrião, ao invés de retornar ao país de origem, fato que será visto na obra em estudo.

Retomando o estudo de Reis (2004), observamos que a autora menciona as duas possibilidades de diáspora, discutidas por Spivak (1996): a diáspora pré-transnacional, responsável pelo deslocamento de milhões de escravos para trabalhar no novo mundo e de trabalhadores contratados da Índia e do Sudoeste Asiático; e a diáspora transnacional, que inclui os trabalhadores do *indentured labour* (trabalhadores contratuais) no século XIX e os deslocamentos contemporâneos de “sujeitos ex-coloniais para as metrópoles; refugiados de guerras civis e de fome; sujeitos procurando estudo, emprego e bem-estar nas metrópoles” (BONNICI; ZOLIN, 2009, p. 278).

Nesse contexto, milhares de caribenhos e sul-americanos migram para a Europa, Canadá, Japão e Estados Unidos à procura de trabalho. Já o êxodo de milhares de africanos de seus países ocorre não só em busca de um emprego, mas também como fuga das consequências das guerras civis.

O caso do Caribe, por exemplo, ilustra o trabalho do imigrante sob contrato. O Caribe foi colonizado pelo Reino Unido e sofreu um dos piores tipos de colonização. Seus povos nativos foram aniquilados por atos atrozes, como a escravidão, o genocídio, a educação imposta pela igreja e, em alguns casos, pelo império, com o objetivo de transmitir sua língua, sua ideologia e sua evangelização, que destruíram a cultura caribenha. Nesse contexto, uma grande parte da população afrodescendente que vivia no Caribe se deslocou para os Estados Unidos da América. Bonnici (1998) explica que: “De todas as sociedades colonizadas, talvez a sociedade caribenha seja a que mais sofreu os efeitos devastadores do processo colonizador, onde o idioma e a cultura dominantes foram impostos e as culturas de povos tão diversos aniquiladas” (BONNICI, 1998, p. 8).

Diante do extermínio quase que total dos ameríndios, o Caribe foi repovoado por escravos africanos, trazidos para o trabalho nas plantações e, após a emancipação (1834), por trabalhadores contratuais advindos da Índia, Ásia, Oriente Médio, Europa. Sendo assim, os povos que habitam o Caribe nos dias de hoje não são oriundos dessa terra, mas de outros países, uma vez que a grande maioria dos caribenhos é de descendência africana, o que torna o caso caribenho altamente complexo, visto que repercute na formação identitária e cultural do povo caribenho. Hall (2013) questiona a experiência da diáspora no Caribe: “Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?” (HALL, 2013, p. 30).

O romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips, parece responder ao questionamento proposto por Hall, pois a narrativa apresenta o protagonista Bert e seus problemas de identidade, de diferença e de pertencimento na sociedade estadunidense como consequência do deslocamento, da diáspora negra afro-caribenha. O pai, a mãe e o pequeno Bert viajam para os Estados Unidos (Flórida, Califórnia, Nova Iorque) em busca de melhores condições de vida. O pai de Bert descreve que “Riverside, Califórnia, lhe dera um teto e a possibilidade de ganhar a vida de modo decente [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 98). Ou seja, as dificuldades encontradas no Caribe, terra natal de Bert, forçaram seu pai, Fred, e a família como

um todo a abandonarem o lugar que tanto amavam mesmo contra a própria vontade. Considerações de Bonnici (2012) ajudam a respaldar o processo diaspórico da família de Bert, quando o autor diz que “Parece que quanto maior for a taxa de desigualdade social, desemprego, falta de segurança e problemas de saúde pública, um maior número de pessoas deseja integrar a diáspora transnacional” (BONNICI, 2012, p. 59).

A partir do deslocamento da família de Bert, consideramos seus componentes imigrantes. Na narrativa, imigrantes como a família de Bert são descritos como “[...] gente das Antilhas que veio para os Estados Unidos em um navio a vapor com vontade de trabalhar [...] imigrantes prontos a recomeçar no novo mundo americano [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 35). Tal processo diaspórico do qual a família de Bert faz parte vai ao encontro das palavras de Bonnici (2009) de que a diáspora resulta na emigração significativa de caribenhos para os centros metropolitanos dos Estados Unidos (BONNICI, 2009, p. 397).

Na verdade, Fred, pai de Bert, almeja uma vida nova, com mais oportunidades para ele, sua esposa e seu filho, por essa razão a migração para os Estados Unidos. Em tal migração pode ser considerada a busca pela oportunidade de conseguir viver mais confortavelmente do que em seu país de origem, de oportunizar a seu filho uma boa educação. Na narrativa, Bert sonha com “[...] imagens mais felizes do pai encontrando trabalho como citricultor, e com o rosto aliviado da mãe quando recolhe roupa de outras pessoas para lavar na nova cidade da família, Riverside, Califórnia” (PHILLIPS, 2007, p. 36).

A descrição do trabalho dos pais de Bert na trama valida o fato de que aos indivíduos diaspóricos, no caso Fred e a esposa, eram atribuídas as posições de sujeitos assalariados, o que, no caso, significava que os imigrantes eram responsáveis por desempenhar os piores trabalhos possíveis na metrópole. O trabalho designado aos pais de Bert, por exemplo, era realizado pelos escravos antes da abolição da escravatura. Segundo dados históricos, na época da escravidão nos Estados Unidos, a maioria da população era constituída por negros escravos, responsáveis por realizar o trabalho desgastante nas plantações.

Assim, os pais de Bert, além de exercerem atividades consideradas inferiores, mal remuneradas, depararam-se com a desistência do filho da escola em Riverside para se juntar a um espetáculo itinerante. Bert, no momento em que corteja a futura esposa, confia que, “[...] seu pai ficara profundamente desapontado com o fato

do filho abandonar os estudos por algo tão sem valor quanto o palco [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 37). Diante da expectativa frustrada, a narrativa revela que o sonho americano de Fred de fazer a vida, de estudar o filho se configura em um fracasso americano.

No caso, a imagem da viagem, apontada por Brah (2002) e representada por Gilroy (2001) pela figura do navio, também dá forma ao fracasso americano, conforme podemos encontrar no romance, quando o protagonista Bert descreve seu processo diaspórico a partir das lembranças da viagem, representadas na narrativa em forma de sonho:

Sempre que sonha com uma viagem marítima, é nesse navio que ele está, o pai emudecido por ter-se visto atingido por um fracasso americano e temendo outro no oeste. É nesse navio que ele desenvolve o medo da água, tanto que, bem antes de o navio chegar a San Pedro, na Califórnia, ele já decidiu que, a não ser que seja absolutamente necessário, jamais voltará a pôr os pés a bordo de um navio (PHILLIPS, 2007, p. 36).

A imagem do navio aqui remete à visão dos escravos trazidos nos navios negreiros para trabalhos forçados em outros países, à dor, ao sofrimento por terem deixado sua terra natal, ou seja, a figura do navio evoca a diáspora involuntária dos negros que foram transportados para servirem de escravos em outros territórios. Nesse sentido, a diáspora da família de Bert é diferente da dos escravos, pois o processo diaspórico que vivencia está no âmbito de escolha de seus componentes, ou seja, a família de Bert escolheu fazer essa viagem aos Estados Unidos, ou melhor, ela se sentiu forçada pelas dificuldades enfrentadas no Caribe, tais como a falta de emprego, a fome, entre outras adversidades. Além da ideia do navio como transporte de escravos, vemos aqui o oposto do sonho americano, ou seja, o fracasso americano, pois, dos milhões de seres diaspóricos no mundo, poucos conseguem realmente realizar seus sonhos, ou sentir-se em casa, ou retornar a seu “lar”, assunto do próximo tópico.

Após a migração forçada do Caribe para os Estados Unidos da América, Bert vivencia a experiência traumática da separação, do deslocamento, pois ele “tinha feito uma longa viagem desde seu Caribe natal e cruzado duas vezes os Estados Unidos, primeiro rumo a oeste, depois de novo para leste” (PHILLIPS, 2007, p. 25).

Consequentemente, Bert não se sentia confortável em viajar de navio. Em razão de seu bloqueio, ele

[...] se perguntava se o parceiro compartilhava sua obsessão quanto a viajar. Uma vez perguntou a George se ele já havia estado em um navio, e George simplesmente riu e serviu a ambos uma nova dose. Eles estavam num trem da Pacific Union, e através da janela podiam ver um horizonte perturbado por montanhas baixas. 'Um navio?', exclamou George. 'Um homem de cor como eu não precisa de navio, se ele tem todo esse grande país a percorrer livremente' (PHILLIPS, 2007, p. 83).

A fala de George se refere indiretamente ao trauma causado nos homens negros pela imagem do navio, o que explica também o trauma de Bert Williams quando pensa na viagem. Assim, os sentimentos de aflição, sofrimento, isolamento e insegurança que circundam Bert, quando pensa na viagem de navio, são passíveis de serem explicados pelo sofrimento dos escravos nos navios negreiros e pela experiência negativa de ter deixado sua terra natal ainda um menino.

O trauma de separação e de deslocamento é evidente na experiência migratória de Bert. Na introdução do segundo ato do romance, Bert viaja de navio para a Inglaterra a fim de apresentar a comédia musical "In Dahomey". Durante a travessia em águas salgadas rumo à Inglaterra, ele se recorda de sua chegada ainda menino aos Estados Unidos: "Naquela época, o jovem Bert descobriu que não apreciava viagens oceânicas e, passados todos esses anos, ainda fica tenso diante de um horizonte marinho" (PHILLIPS, 2007, p. 105). Aqui notamos o pavor de Bert com relação ao mar, à viagem oceânica, metaforizada pela figura do navio.

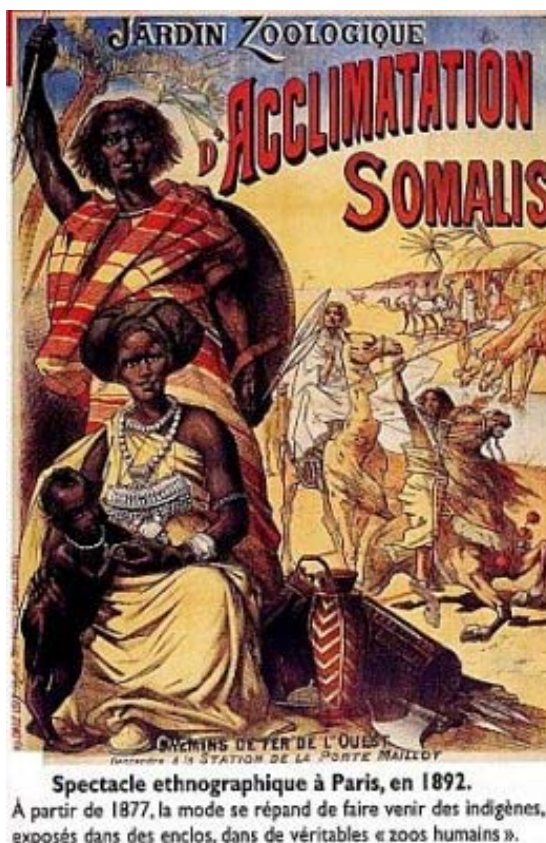
A tensão instaurada na experiência diaspórica de Bert para os Estados Unidos é acentuada quando ele se depara com os imigrantes africanos que, assim como ele, passaram pela experiência traumática do deslocamento. Os africanos de Daomé foram contratados (*indentured workers*) para uma exposição no Golden Gate Park, Califórnia, no ano de 1894. Esses trabalhadores contratuais deixaram seu país de origem para trabalhar em um país desconhecido, em um regime de trabalho quase escravo.

Na referida exposição, os daomeanos seriam exibidos como animais no zoológico, prática bastante comum nos séculos XIX e XX. Trata-se dos *human zoos*, zoológicos humanos, que consistiam na exibição de povos não ocidentais, como os africanos, asiáticos, indígenas e outros povos retirados de seu *habitat* natural,

apresentados atrás das grades ou em locais delimitados a um público ávido por distração e entretenimento. Nesse âmbito, os zoológicos humanos contribuíram com uma prática colonialista da desumanização, pois relacionavam os povos não ocidentais com o bestial e o animalesco. Para ter acesso ao que se considerava como exótico e selvagem, o público se reunia em feiras e exposições regionais que se tornaram os principais locais de promoção dessas exposições, oferecendo espaço, inclusive, para as turnês itinerantes como as da companhia Willians & Walker da narrativa em análise.

Vejamos um pôster anunciando a exposição do povo da Somália, país africano. Segundo a legenda da foto, foi um espetáculo etnográfico, exibido em Paris, no ano de 1892. A chamada *D'acclimatation somalis* significa aclimação dos somalianos, ou seja, o ato de se habituar ao novo clima.

Figura 15 – Foto de uma exposição de negros em jaulas na cidade de Paris.



Fonte: Disponível em: <<http://blog.slateafrique.com/cahier-nomade/2011/08/20/des-somalis-et-des-zoos-humains/>>.

Embutidos na ideia de aclimação dos africanos da Somália, os africanos de Daomé, descritos na trama de Phillips, seriam exibidos no cenário da aldeia africana

do Daomé. Mas, eles se atrasaram a caminho dos Estados Unidos, de modo que não chegariam à Califórnia no período determinado. Bert e George foram, então, contratados (*indentured labor*) para representar esses africanos na exposição. Na verdade, assim como os africanos de Daomé, os pais de Bert foram forçados a abandonar seu país, sendo a falta de emprego, a fome, a violência, as doenças alguns dos motivos que os empurraram para os Estados Unidos da América. Portanto, como poderíamos esperar, diante das práticas locais em relação aos imigrantes negros, Bert e George foram contratados para interpretar nativos, primitivos em uma jaula para diversão do público ocidental, sendo obrigados a cumprirem um contrato de trabalho abusivo que os forçava a se vestirem com peles de animais e a ficarem expostos o dia todo em uma jaula.

Após a chegada dos africanos, Bert e George receiam ser dispensados, porém o gerente da exposição alega sobre os recém-chegados que, “Será difícil aclimatá-los, portanto eles deverão regressar em breve para o lugar de onde vieram” (PHILLIPS, 2007, p. 86). Essa descrição nos remete ao tipo de contrato abusivo dos agricultores do século XIX. Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007) comentam sobre esse procedimento:

Após o tráfico de escravos, quando a escravidão foi proibida pelos poderes europeus nas primeiras décadas do século dezanove, a demanda por trabalho agrário barato nas economias agrárias coloniais foi de encontro ao desenvolvimento de um sistema de trabalho contratual. Este transporte envolvia, no âmbito dos acordos de contrato, imensas populações de pobres trabalhadores agrícolas, provenientes de áreas ricas tais como a Índia e a China, para áreas onde o trabalho agrícola era necessário⁶⁹ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 61).

Assim, o contrato abusivo de trabalho, retratado na narrativa phillipsiana, foi uma das formas encontradas pelo autor para enfatizar a diáspora do período colonial. Entre os grupos diaspóricos dessa época, Phillips retrata os africanos de Daomé que se deslocaram para os Estados Unidos a fim de desenvolver um trabalho pelo qual foram contratados. No entanto, a tessitura narrativa revela que a chegada dos “autênticos” africanos colocava em xeque a própria vida dos supostos

⁶⁹ After the slave trade, and when slavery was outlawed by the European powers in the first decades of the nineteenth century, the demand for cheap agricultural labour in colonial plantation economies was met by the development of a system of indentured labour. This involved transporting, under indenture agreements, large populations of poor agricultural labourers from population rich areas, such as India and China, to areas where they were needed to service plantations.

“selvagens”, caracterizando-a como um disfarce, já que não correspondia ao que estava sendo apresentado para agradar o público. Nesse viés, tanto Williams e Walker se utilizavam de máscaras, ao encarnarem pessoas de um país que nem ao menos conheciam, e até mesmo os daomeanos utilizavam máscaras, ao fingirem serem pessoas de seu próprio país, que não correspondiam à realidade.

Outrossim, o discurso do gerente de que “Eles atuaram bem e são populares, mas o problema é que os recém-chegados selvagens parecem não estar se acostumando ao clima, ou à comida, ou aos disfarces” (PHILLIPS, 2007, p. 86) soa como uma desculpa na tentativa de justificar a rejeição e o abandono dos artistas daomeanos sem sentir remorso ou culpa. Ao deitar a culpa aos próprios africanos, por não estarem “se adaptando”, o gerente se exime de sua responsabilidade. Nesse sentido, acentua-se a noção de diáspora de contrato (*indentured labour*), na qual a mão de obra diaspórica é explorada e, ao mesmo tempo, rejeitada e abandonada após servir ao seu propósito.

Estamos trabalhando com a noção de *indentured work* no mundo rural porque é dessa forma que ela aparece no romance, mas o trabalho contratado no mundo urbano também era bastante comum. As grandes construções, como estradas de ferro e pontes, por exemplo, exigiam o contrato de trabalhadores como os chineses e indianos nos EUA, sob as mesmas condições de semiescravidão.

Antes da chegada dos africanos de Daomé, Bert narra que suportou os longos dias de fingimento, de farsa por intermédio do estudo sobre Daomé, um país da África Ocidental. O artista descreve que ele e George passavam o dia todo na jaula, munidos de peles de animais, representando personagens supostamente africanas. Porém, a vinda dos daomeanos evidencia que suas vidas não correspondiam ao que estava sendo apresentado por Bert e George. Assim, os artistas não passavam de “impostores”, também se utilizando de máscaras:

E então os daomeanos apareceram, mas logo se notava que esses perplexos africanos estavam iludidos e não podiam compreender o que estavam fazendo nesse lugar frio e úmido chamado Estados Unidos, e então o gerente da exposição decidiu manter os impostores, com os quais o público parecia poder se relacionar. Ele despachou os africanos de volta para sua ‘selva’ (PHILLIPS, 2007, p. 45).

É interessante observar que Bert e George são impostores porque interpretam os africanos de Daomé de maneira fantasiosa, simulada e os daomeanos são impostores, farsantes porque suas vidas não correspondem ao que está sendo apresentado sobre eles na jaula. Frente ao embuste, os africanos recém-desembarcados de um navio são obrigados a retornar à África. A reunião de seus pertences, o modo de caminhar, de olhar, seus pés descalços, seus movimentos lentos, sua falta de entusiasmo compõem elementos que reportam Bert à noção que ele tinha de viagem. Diante da experiência diaspórica de Bert, o narrador que o focaliza relata:

É claro que estão cansados, e Bert pode tão somente imaginar como a viagem da África deve ter sido tortuosa. Ele também sofreu o tédio de uma viagem de navio, mas entende que essa única passagem não se compara às dificuldades que esses africanos devem ter enfrentado. E finalmente chegar a San Francisco só para descobrirem que não são benquistos, e que agora são dispensados sem pagamento, e encaram a dolorosa perspectiva de uma longa viagem de volta ao oeste da África (PHILLIPS, 2007, p. 87).

Realmente, o fato de os daomeanos serem dispensados sem pagamento reforça o trabalho contratado (*indentured labour*) como sonho frustrado, como se veremos mais abaixo, para o qual são considerados inapropriados. Essa inadequação refere-se ao fato de serem considerados africanos “autênticos”. Por isso, a imagem dos africanos desenvolvendo e, ao mesmo tempo, alimentando a ideia de exotividade do selvagem se configura como uma mímica, ou seja, uma cópia, uma reprodução do ideário do colonizador, que os considera selvagens e primitivos. Porém, quando a mímica subverte a realidade, a diáspora africana, representada pelo povo de Daomé, torna-se desastrosa, excludente, isto é, mais um símbolo do fracasso americano. Nesse ponto, o fracasso americano se refere, principalmente, ao aspecto do sonho americano frustrado. Os africanos de Daomé sonharam com a prosperidade, com as grandes oportunidades da “Terra Prometida”, mas se depararam com o fato de terem sido substituídos por Bert e George, o que resultou em retorno imediato à terra de origem.

Para voltarem à terra natal, os daomeanos teriam que enfrentar, como indicado na fala de Bert mais acima, longos dias de viagem em um navio. A figura do navio simboliza a dolorosa travessia de uma viagem para o desconhecido, uma marca da trajetória percorrida pelos africanos. Esse navio que se move entre os

espaços da África e dos Estados Unidos se configura em um emblema da diáspora africana, do deslocamento, da perda de identidade, do não pertencimento: “Suas vidas foram sequestradas, e agora eles devem regressar a casa de mãos vazias. E com quantas promessas quebradas?” (PHILLIPS, 2007, p. 87). De fato, os africanos de Daomé parecem ter perdido o rumo depois que foram afastados de sua terra natal e de suas famílias. Os estadunidenses romperam o contrato de trabalho estabelecido e os daomeanos, por sua vez, não conseguiram cumprir o compromisso feito com a família antes da partida. Daí o reverso do sonho americano, ou seja, o malogro, os planos frustrados como resultado do *indentured work*. O trabalho contratado frustrado é o caminho inverso da escravidão, uma espécie de metáfora da volta à África.

Diante do exposto, entendemos que, ainda que Gilroy (2001) apresente a figura do navio como difusor de cultura e local de negociação de identidades, ainda que a história do negro nos EUA, protagonizada na narrativa pelo próprio Bert, tenha muito da cultura negra, como já foi discutido na tese, a trajetória de Bert vai, em parte, contra esse ponto de vista, pois suscita de forma mais intensa o trauma da viagem e do navio. Geralmente, o trauma está associado à viagem no navio negreiro, ao deslocamento forçado dos africanos. Entretanto, apesar de Bert não ter viajado no navio negreiro, a conexão que sua mente faz parece ser essa. Dessa forma, depreendemos que, embora Bert tenha difundido sua cultura, ele se sente escravizado por suas obrigações como artista, como se ele estivesse num zoológico humano permanentemente.

Representando a diáspora moderna, Bert é um sujeito diaspórico caribenho, que, na opinião de Lottie, “parece sofrer com a profissão, mas ela atribui essa angústia ao fato de ele ter vindo das ilhas. Eles são gente diferente, ela agora pode perceber, e para eles o problema de ser negro nos Estados Unidos parece gerar um tipo especial de sofrimento” (PHILLIPS, 2007, p. 56). O fato de os caribenhos serem considerados “gente diferente” decorre da “longa tutela de dependência colonial” (HALL, 2013, p. 33).

Ainda de acordo com Hall (2013), a variedade de povos que constitui o Caribe define o hibridismo, a transculturação como traços distintivos do país. Nesse sentido, a maior distinção do país é “manifestadamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (HALL, 2013, p. 34).

Diante do exposto, entendemos que a cultura caribenha é fundamentalmente diaspórica, “impura”. Diferentes elementos estão em constante luta, segundo as relações de poder. Dessa forma, o imaginário é permanentemente reformulado, inclusive pela máscara de negro sobre o rosto de Bert. Se, por um lado, a máscara negra simboliza a impureza, já que Bert não é o negro que ele representa, por outro ela é a insígnia do aspecto imaginário que se reconstrói, uma vez que a máscara representa seu sucesso, sua identidade e a fragmentação dessa identidade.

A ideia de impureza encontra respaldo pela imagem do mar como travessia: Bert “não consegue escutar coisa alguma além do levantar e quebrar do mar que havia sido tanto a construção como a desconstrução dele” (PHILLIPS, 2007, p. 231). Além disso, o mar que constrói e desconstrói a si mesmo pode ser visto também como a visão do mar como um instrumento ligando diferentes culturas, e o navio, como elo de transculturação moldando a vida e a identidade de Bert.

O termo transculturação foi cunhado por Fernando Ortiz (1881-1969) sobre a experiência de Cuba e refere-se aos encontros raciais e culturais que colocam o elemento africano no âmago da identidade nacional cubana. Nesse viés, a transculturação revela as influências recíprocas e hierarquizadas de representações e práticas nas colônias e nas metrópoles entre o colonizador e o colonizado. Em outras palavras, trata-se de uma troca cultural entre colônia e metrópole, colonizador e colonizado. Dessa forma, compreendemos que o navio é responsável pela diáspora e pela transculturação que Bert vive.

Ao ser construído e desconstruído pelo mar, o sujeito é constituído a partir daquilo que o afeta, ou seja, a partir do processo diaspórico. Nesse sentido, “O deslocamento se torna, portanto, o grande fator na construção do sujeito diaspórico” (BONNICI, 2012, p. 60). Já a desconstrução advém da situação do sujeito sem pátria. Se sua pátria não é nem essa nem aquela, onde seria seu lugar, seu lar? Tais questionamentos nos remetem às inferências de Safran sobre o sujeito diaspórico:

De acordo com Safran (1991), o termo ‘diáspora’ pode, mas não necessariamente, incluir os seguintes fatores: o deslocamento de pessoas do(s) centro(s) para outras regiões, a memória coletiva e o mito da antiga terra e sua história, a crença que jamais elas foram bem aceitas no país anfitrião e a construção de um gueto ou mentalidade de isolamento, a idealização da terra dos ancestrais, a vontade de voltar e um empenho de protegê-la e, finalmente, uma mentalidade étnica baseada na história e no futuro coletivo (BONNICI, 2012, p. 59).

Diante dos fatos mencionados, compreendemos que a diáspora envolve muito mais aspectos do que simplesmente o deslocamento geográfico. Além da identidade (e de sua perda ou fragmentação), o trauma da diáspora forçada, a frustração diante do malogro dos sonhos, a diáspora também acarreta sentimentos de deslocamento e a busca, por parte das pessoas afetadas por ela, de se sentirem 'inteiras' novamente. A busca pelo conforto e por um sentimento de inteireza, provocado pelo incômodo da identidade cindida, implica a busca por um lar metafórico, um sentir-se confortável, independentemente do local geográfico em que o sujeito diaspórico se encontra. Esse efeito de sentir-se 'em casa' será discutido a seguir.

3.1.2 Lar e Lugar

A chegada dos imigrantes em uma terra que não lhes pertence por origem cria problemas de aceitação, tanto por parte do imigrante com relação à terra para a qual se dirige, quanto aos habitantes dessa terra em relação aos 'estrangeiros', por isso faz-se necessário um estudo sobre as consequências físicas e psicológicas do processo diaspórico. Na dimensão psicológica estão embutidos os conceitos de lar, pertencimento e identidade diaspórica, fundamentais para nossa análise.

A ideologia de lar para os povos diaspóricos é levantada por Brah (2002, p. 1) na introdução do livro *Cartographies of Diaspora*. Ao questionar "Quando um lugar de residência se torna 'lar'?"⁷⁰, a autora traz à tona a identidade do sujeito diaspórico. Identidade que passa a ser problematizada quando os indivíduos começam a refletir sobre o lugar ao qual pertencem, onde se sintam bem e acolhidos. A partir desses questionamentos, surge a crença do deslocamento, do não pertencimento ao lugar onde vivem, consoante o estudo proposto por Safran (apud REIS, 2004) sobre a representação do 'lar'. Interessante notar que Brah desvinculou o local de residência e o lar, trazendo a ideia de que a diáspora também envolve pertencimento.

Bert e seu pai parecem responder a algumas das características mencionadas por Safran (1991): 1) Bert e seus pais se dispersam do Caribe, seu centro original, para os Estados Unidos da América; 2) o mito sobre a terra natal inclui algumas lembranças fragmentadas das Bahamas, do sol, da areia do mar por

⁷⁰ When does a place of residence become 'home'?

entre os dedos dos pés do menino (Bert) de 11 anos; 3) Bert acredita que não será aceito na sociedade estadunidense, tornando-se um ser diaspórico individualizado, distante da família e dos amigos; 4) o lar ancestral que o pai de Bert idealiza está acompanhado de sua vontade de voltar; 5) tanto Bert quanto seu pai procuram restaurar a pátria original, mas essa restauração acontece de maneira diferente para os dois. Bert procura oferecer melhores condições à família. Para tanto, compra uma casa para seus pais, abre as portas dela para que o pai e a mãe possam morar com ele. O pai, por sua vez, vê na atuação do filho a quebra dos laços com o lar ancestral, por isso o desejo de retornar a sua pátria de origem; 6) Bert, em diversos momentos da narrativa, identifica-se com os africanos, por isso, busca ampliar seus conhecimentos sobre a África: “De noite, eu consultava *África*, de John Ogilby, e outros livros sobre o Continente Negro [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 44, grifos no original). Nesse sentido, observamos a necessidade de Bert de manter a cultura do país de origem. Já explicamos que os nativos das ilhas caribenhas foram exterminados quase que por completo, fato que resultou na ocupação do Caribe por negros trazidos da África para trabalhar e, posteriormente, pelos trabalhadores vindos das Índias sob contrato. Talvez por esse motivo haja a identificação de Bert com os africanos, pois isso também simboliza uma busca por suas raízes, seu lar metafórico, no caso as Bahamas, local que representa a ancestralidade.

A problemática do ‘lar’, apontada por Brah, levanta questões como: onde é o lugar do sujeito, a que lugar ele pertence, colocando em xeque o termo. Segundo Ashcroft (2001, p. 125), o termo ‘lar’ pode não remeter ao espaço físico, à localização geográfica, e sim estar assentado na família, na comunidade, nas características comuns entre os membros do bairro, incluindo o sentimento nostálgico pela terra natal⁷¹. Assim, a ideia de lugar está mais comprometida com a questão identitária do que com a questão espacial.

Nesse aspecto, para o sujeito diaspórico, “lar” diverge de “lugar”, pois “lar” está incutido na memória, trata-se de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008), distante no tempo e no espaço, ou seja, o “lar” é criado, imaginado, idealizado, pois está inscrito na psique, no sentido perturbador de ausência, no

⁷¹ The place of a diasporic person’s ‘belonging’ may have little to do with spatial location, but be situated in family, community, in those symbolic features which constitute a shared culture, a shared ethnicity or system of belief, including nostalgia for a distant homeland. It is when place is least spatial, perhaps, that it becomes most identifying.

senso de lar ancestral⁷² (ASHCROFT, 2001, p. 197). Essa noção de lar ancestral vai ao encontro das características propostas por Safran sobre a diáspora. Ao relacionar o sujeito à sua terra de origem, Safran discute que, na maioria das populações, há a ideia de acumular capital suficiente para o regresso ao lar ancestral e/ou uma posição financeira mais confortável, por isso a expressão “fazer a América”. Fred, pai de Bert, é um exemplo de imigrante que sonha em fazer a América. Em sua chegada aos Estados Unidos ele trabalha como citricultor, conforme mencionado anteriormente, mais tarde, como barbeiro. A esposa é lavadeira: “E eles haviam levado seu garoto até a Flórida, e depois à Califórnia, na esperança de que o menino pudesse obter educação no poderoso país do norte” (PHILLIPS, 2007, p. 101).

Interessante observar que, no contexto da diáspora da família de Bert, o Estado da Flórida estava investindo no cultivo de laranja em larga escala, fato que o tornou o maior produtor de laranja do mundo. Depois da abolição da escravidão em 1866, os imigrantes como o pai de Bert que migrou do Caribe para os Estados Unidos em 1873, passaram a ser contratados para trabalhar como citricultores nas inúmeras plantações de laranja daquele Estado. Esse caso é um exemplo de *indentured work*.

Embora Fred tenha sido contratado para trabalhar na citricultura, a esposa como lavadeira e o filho tenha sido matriculado na escola da região, a sensação de fracasso faz com que ambos se agarrem “com firmeza ao sonho de um dia talvez voltar para casa com dinheiro no bolso para sobreviver no outono e inverno tardios de suas vidas” (PHILLIPS, 2007, p. 35-36). Nessa citação, as estações outono e inverno simbolizam a velhice. Fred e a esposa desejam voltar ao lar ancestral com dinheiro para que possam desfrutar o restante de suas vidas confortavelmente. O retorno passa a ser o propósito de suas vidas, faz parte de seus sonhos e de seus anseios. Mas para a realização de tal sonho precisam trabalhar no país hóspede e fazer dinheiro. Isso corrobora a classificação de Safran.

O pai, como citricultor, e a mãe, como lavadeira conquistam um teto em Riverside, mas na narrativa há indícios de que tal aquisição se deve ao trabalho do filho Bert e não ao dos pais. Parece que os pais de Bert conquistam a vida melhor

⁷² The power of home to ground the psyche can be matched by the equally disruptive sense of its absence, by the sense of an ancestral place which by its very elusiveness creates an unwelcome yearning.

que tanto almejavam pela fama e sucesso do filho Bert. Contudo, o trabalho de Bert, um artista negro, que interpreta um negro “parvo e desajeitado”, incomoda o pai porque deprecia o povo negro. Quando Fred assiste à atuação do filho no palco, ele se arrepende de ter acreditado no sonho americano, na suposta terra das oportunidades, de ter deixado as Bahamas em nome da América:

Um coração pesado como uma pedra, pois ele agora entende que trazer seu filho para os Estados Unidos foi um ato de insensatez que permitiu que a poderosa nação do norte se interpusesse entre eles. O país havia feito do garoto um preto e não havia nada que ele pudesse fazer para combater os Estados Unidos da América, os quais, agora sabe, habitualmente arrancam as crianças dos braços daqueles que lhes deram vida e os encorajam a se tornar pessoas cujos pais já não conseguem reconhecer, mas não conseguem deixar de amar mesmo que desprezem a transformação e se ressintam da perda (PHILLIPS, 2007, p. 167).

A busca da realização do sonho de fazer a vida na América torna-se um pesadelo para Fred. O episódio revela que o sonho americano de Fred não era tão lindo quanto parecia. A “terra prometida” com que ele sonhara é conquistada com a inferiorização dos negros, de seu próprio filho Bert, pois “Ele nitidamente não era um deles e, a milhares de quilômetros ao sul e ao leste havia uma ilha sobre a qual eles nada sabiam, e para a qual não davam a mínima” (PHILLIPS, 2007, p. 37). O que mostramos aqui é que os estadunidenses desconhecem as Antilhas, nada sabem sobre a cultura, língua, religião, história e geografia da ex-colônia. O fato de os Estados Unidos ignorarem completamente a história da ex-colônia advém da sua suposta superioridade.

Fred tem dificuldade de aceitar o papel que os Estados Unidos reservaram a seu filho, a seu povo, de modo geral. Por esse motivo, a sensação de deslocamento profundo, de depressão e de recolhimento. Consequentemente, Fred sente vontade de regressar ao Caribe, de ter aquele estado de vida mais feliz que existia antes de sua partida para os Estados Unidos: “Talvez seja hora de entregar meu filho ao punho forte deste país pelo qual ele parece haver empenhado sua alma, e ir para casa” (PHILLIPS, 2007, p. 182).

A morte de Fred, no terceiro ato, revelada pelo narrador que focaliza Lottie, confirma o sentimento de não pertencimento de Fred. Ao encontrá-lo morto, Lottie supõe que o sogro tenha sofrido um ataque cardíaco. Nesse momento, o narrador revela que:

Depois da manhã em que ele cortou Billy 'Bom Demais' Thomas e o freguês inocente, o profundamente perturbado Fred Williams nunca mais voltou a pôr os pés em sua barbearia, e ele e sua mulher optaram por oscilar de maneira imprevisível entre a casa do filho, a residência que Bert tinha comprado para eles no Harlem e Riverside, Califórnia, enquanto faziam laboriosos preparativos para regressar às Bahamas, mas nenhum dos dois conseguia decidir quando essa migração deveria ocorrer (PHILLIPS, 2007, p. 213).

Parece que a vida no novo lugar não traz a paz que Fred espera, mas sim a dor e o arrependimento por haver escolhido os Estados Unidos. O deslocamento do Caribe para os Estados Unidos da América e depois para regiões diferentes do país contribui para fazer de Fred uma pessoa sem lar, sem lugar naquela sociedade. Nesse âmbito, entendemos as mudanças do casal, ora no Harlem, ora em Riverside, como uma questão diaspórica de não pertencimento, ou seja, o casal não pertence ao Harlem, a Riverside, por isso a ideia de retornar às Bahamas, ao local imaginado, a que pensa pertencer. Bert Williams, filho do casal, relata que:

Seu pai também não conseguia decidir entre ficar em Nova York ou voltar para a Califórnia e parece ter perdido o rumo, e Bert pensa se não seria o caso de simplesmente levar seus pais de volta às Bahamas. De volta ao lugar onde, seu pai insistia, um homem podia andar orgulhoso e livre com o sol na pele e o passo leve, e ser livre para criar a família (PHILLIPS, 2007, p. 176-177).

Retomando as definições do sujeito diaspórico de Safran, observamos que Fred é um sujeito com uma identidade cindida, pois ele deseja retornar ao seu país natal, mas, apesar de o filho ter dinheiro para que possam viver confortavelmente nas Bahamas, ele não consegue voltar. Por esse motivo, presenciamos na narrativa a indecisão de Fred sobre em qual rua, em qual bairro, em qual Estado americano e também em qual país ficar. Por outro lado, se hipoteticamente ele voltasse ao Caribe, provavelmente não se sentiria à vontade, pois sua insatisfação e sentimento de não pertencimento, gerados pela diáspora, não são algo externo, mas psicológico.

Na memória de Fred, o Caribe é o local onde ele era sujeito, com liberdade para educar o filho, torná-lo um homem digno, por isso a descrição do andar orgulhoso. Entretanto, a sensação de não pertencer a lugar algum gera um trauma em Fred e sua esposa: “[...] Fred, deprimido, começou a se recolher ainda mais dentro de si, e quanto mais o fazia, mais profunda se tornava a melancolia que

consumia sua triste esposa” (PHILLIPS, 2007, p. 213). A tristeza de ambos advém do fato de se sentirem sem raízes, sem cultura, sem lar. Dessa forma, a afirmação de Bonnici (2005, p. 21) de que “A diáspora constitui um trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente foi banido de sua terra e, vivendo em um lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar” parece validar a situação dos pais de Bert nos Estados Unidos.

Bonnici (2009) afirma também que o processo diaspórico evoca os termos *unheimlich* e *unheimlichkeit*, de Freud e Heidegger, com os respectivos sentidos de ‘não estar em casa’ e de sentir-se ‘estranho e deslocado’ (BONNICI, 2009, p. 398). Tais sentimentos que o autor discute estão descritos na narrativa de Phillips pela figura dos pais de Bert e pelo próprio Bert. O deslocamento para os pais de Bert é tão desenraizador que gera um sentimento profundo de estar ‘sem pátria’. Nesse sentido, o termo *unheimlichkeit* descreve com propriedade a situação de Fred nos Estados Unidos, seu novo lar e sua impossibilidade de apagar os vestígios de sua terra natal.

Quando a família aporta nos Estados Unidos, há a expectativa de pertencimento, de considerar aquele país como verdadeiro lar: “[...] a família Williams agora começa a aprender como ser ao mesmo tempo do Caribe e dos Estados Unidos da América [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 37). Mas, como não é possível converter o novo lar no lar original, já que o sujeito esbarra na resistência da terra e de outros fatores, a forma de Bert e seus pais recuperarem o lar original seria pela repatriação ou pela recuperação da autonomia. A repatriação se configura em volta a uma pátria real ou imaginada. Porém, a pátria real, que provocou a diáspora em primeiro lugar, continua cheia dos problemas que forçaram a família de Bert a se mudar. Os fatores econômicos, físicos e políticos estão ali ainda, piorados ou melhorados com o tempo; enquanto isso, a pátria imaginada não existe.

No caso dos pais de Bert, que deixaram sua pátria por causa de condições extremas de pobreza, o problema do lar, de estarem sem lar, configura-se na impossibilidade de repatriação, conforme mencionado anteriormente. Já Bert Williams reage de forma diferente de seus pais. Ainda menino, ele vai para uma escola em Riverside, abandonando-a aos 16 anos de idade para trabalhar no ramo do entretenimento. Ao frustrar o sonho americano de realização dos pais, Bert se desenraíza – corta relações com as Bahamas –, mantendo pouco ou nenhum contato com sua família. Ao ‘trair seus ancestrais’, deixando de cumprir a agenda

preparada para ele, Bert se desloca ainda mais como sujeito. Assim que se afasta de seus pais, Bert escreve poucas cartas no espaço de dez anos, mantendo pouco contato com eles, fato que mostra um hiato entre os pais e o filho:

Sua mulher guarda as poucas cartas do garoto, prensadas em segurança, dentro de um pesado livro, e consulta com frequência as folhas amareladas, correndo os dedos ao longo das palavras ao ler e reler, tentando memorizar as frases como se fossem palavras reconfortantes de uma canção vagamente familiar (PHILLIPS, 2007, p. 98).

Interessante o tom memorialista e a ligação de Bert com o pai, e principalmente, o afastamento. Essa lacuna só se fecha pelo fim do ciclo diaspórico do pai e do filho, pois, “Em algum lugar da escuridão, ele encontrará o pai [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 238). Nesse reencontro, ambos estão na ilha das Bahamas, comunidade imaginada para a qual retornam no momento da morte, completando o ciclo na vida deles. Sobre isso, convém destacar que, durante toda a narrativa, o lar imaginado de Bert, aparentemente, é a África, mas uma África idealizada, simbolizada pelos daomeanos e pelo Harlem. Porém, na hora da morte, Bert opta pela ancestralidade do pai, por isso as Bahamas.

Durante o ciclo diaspórico, Bert tenta fixar suas raízes no bairro Harlem que traz a impressão de uma África reconstruída, o que explica seu sonho: “Curiosamente, nessa primeira noite em que dormiu na casa da Sétima Avenida, ele tinha certeza de estar na África. [...] Harlem. O mais perto da África que se pode estar, estando nos Estados Unidos da América” (PHILLIPS, 2007, p. 92). Bert se sente na África porque o continente africano representa para ele uma espécie de refúgio. Por outro lado, o Harlem não é a África verdadeira, por isso a sensação de não estar em casa, de se sentir em outra personalidade.

Já a imagem mítica de seu país de origem é apresentada na narrativa pela memória do passado: “Sol quente, árvores altas e o som do mar [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 34). Essas características do Caribe representam o lar idealizado por Bert que não existe em um mundo real, trata-se de uma lembrança do passado que ele tem de seu país de origem. Nesse âmbito, a afirmação de Bonnici e Zolin (2009, p. 280) de que “As populações diaspóricas formam comunidades e encaram os processos de subjetificação através da memória e da identidade” parece legitimar o fato de que a comunidade imaginada da vida anterior, do país anterior, cria fantasias

sobre seu passado pelo sentimento de perda. Bert se sentia à vontade no Caribe porque o local representa sua infância. Naquele momento, ele se sentia protegido pela família, reconciliado com o pai, o que lhe proporcionava uma sensação de lar. Vejamos a seguinte passagem:

Ele sonha com o tópicido e tropical Caribe, e com uma infância com poucas inquietudes ou preocupações; sonha com uma meninice abençoada com livros, sol, areia e longos dias quentes que se mesclam uns com os outros como se o mundo se desenvolvesse eternamente segundo um padrão homogêneo de indolência caribenha (PHILLIPS, 2007, p. 35).

Esse sentimento de lar que ele tem no Caribe está relacionado à sensação de bem-estar, de proteção e de conforto, de estímulo a sua intelectualidade (os livros) e relaxamento (indolência). Brah (2002) considera que o lar é a experiência vivida da localidade, em que as situações são mediadas pelas relações sociais, historicamente especificadas no cotidiano. Ou seja, o calor, a areia, os dias quentes de verão nas Bahamas são elementos da terra natal que estão ligados à questão do pertencimento, à forma como Bert se sente apegado àquele local. O Sol para Bert metaforiza a vida, uma fonte de luz em meio às trevas.

Quando Bert se desloca para os Estados Unidos, ele perde a sensação de bem-estar, porque, de certa forma, perde a proteção e o conforto da infância. Porém, sua determinação em ficar nos Estados Unidos e considerar o país como seu verdadeiro lar faz com que ele lute para conquistar seu espaço naquela sociedade. O trabalho como artista negro contribui para conquistar sua autonomia e afirmar sua identidade e subjetividade nessa nova paisagem. Bonnici (2009) descreve com propriedade a atitude de sujeitos diaspóricos como Bert: “No imaginário das pessoas diaspóricas esse lar multilocal é uma metonímia da atitude de assentamento na diáspora e uma tentativa incipiente de fixar-se ou criar raízes num país estranho” (BONNICI, 2009, p. 435).

A tentativa de criar raízes no país hóspede, de criar seu ‘lar’ africano na América se confirma com a mudança de Bert e sua esposa, Lottie, para o Harlem, bairro que reúne muitas pessoas com raízes culturais em comum. Aída também se “convence de que esse é um bom lugar para começar a fazer um lar para ela e George” (PHILLIPS, 2007, p. 76). O Harlem acabou servindo como ponto de

encontro e de reflexão para a população negra americana, ficando conhecido como bairro de população negra. O narrador o descreve como um

Orgulhoso e novo mundo do século XX, no qual as quatro linhas do trem elevado estiravam seus braços e iam direto até o norte, unindo a grande cidade do Novo Mundo ao repentinamente negro subúrbio. [...] assim, uns quarenta anos após o fim da guerra em que se lutara por liberar punhos e tornozelos feridos, os negros da cidade de Nova York estavam finalmente se tornando cidadãos americanos com casas próprias (PHILLIPS, 2007, p. 13).

Fica claro que se trata de um bairro pobre, onde pessoas de diferentes cores, profissões e classes sociais se reúnem, mas uma espécie de mundo novo e promissor para os negros que desejam viver em paz naquela sociedade. À medida que os negros conquistam a casa própria e começam a habitar o bairro, eles tentam recomeçar suas vidas, integrar-se àquela sociedade, torná-la seu lar definitivo: “Cidadãos negros e artistas continuam a inundar o norte rumo ao Harlem” (PHILLIPS, 2007, p. 130). Embora se referindo a outro contexto, McLeod (2004) explica que a geografia de Londres foi modificada em decorrência da migração de países com uma história de colonialismo. Para o autor, “um número de bairros londrinos é conhecido primeiramente pelas populações ‘estrangeiras’ que eles criam”⁷³ (McLEOD, 2004, p. 4). Assim, podemos considerar que o espaço geográfico norte-americano também foi dividido em seções onde povos de diferentes países viviam.

Nessa linha de pensamento, encontramos a formação de comunidades, bairros, clubes e grupos de pessoas diaspóricas, como o Harlem, Little China, Little Italy, Little Brazil, em diversos locais nos EUA; clubes e bairros étnicos, como o bairro Liberdade, bairro oriental de São Paulo, Bexiga, bairro conhecido por seu povo italiano, Bom Retiro, bairro conhecido antigamente por concentrar a população judaica e onde, atualmente, habita a população coreana, e até mesmo cidades e regiões que concentram os grupos diaspóricos, como Nova Santa Rosa e Marechal Candido Rondon no Paraná, onde a população alemã é grande; e Garibaldi, no Rio Grande do Sul, que concentra a população italiana. Esses grupos se unem para manter as tradições e se fecham mesmo morando há décadas em um país de comunidades diferentes. São as comunidades imaginadas em que cada indivíduo

⁷³ A number of London's neighbourhoods are known primarily in terms of the 'overseas' populations they have nurtured.

elabora uma imagem da comunidade da qual participa, e também do local – pais ou região – do qual se originaram (ANDERSON, 2008).

Como ficou patente acima, os sujeitos diaspóricos mantêm sua tradição e cultura pela manutenção da língua, da religião, do modo de pensar e agir. No entanto, a cultura original em contato com outra sofre transformações, visto que novos hábitos são assimilados, interferindo na identidade do sujeito diaspórico. Assim, ao trazer para o centro da cultura nativa novos grupos, há a junção/união desses grupos que se configuram em um novo espaço. Dessa forma, a construção de sua subjetividade como sujeito diaspórico se dá pela influência de seu novo lar sobre sua identidade de sujeito deslocado e também pela interação com seu novo lar. Segundo Bonnici (2012),

Essa última possibilidade produz forças regenerativas para iniciar a construção de comunidades diaspóricas, as quais, embora com raízes na terra de origem, fazem nascer uma nova identidade. Todavia, o sentimento de um duplo deslocamento persiste, ou seja, a situação do sujeito cuja pátria não é nem essa nem aquela (BONNICI, 2012, p. 60).

A solução para essa situação de não pertencimento parece ser a morte. Na narrativa, a morte representa a volta ao lar metafórico e ancestral de diversos personagens. O deslocamento parece se resolver e se dissolver em um esquecimento bem-vindo, na escuridão. Vejamos as personagens Fred, George e Bert em face da morte. Fred é vítima de um ataque cardíaco. Lottie encontra o sogro prostrado na cama. Ela “volta a olhar para o sogro, e tem a sensação de que, com a chegada do golpe final, o alívio deve ter inundado o corpo do pobre homem, pois ele parece estranhamente sereno” (PHILLIPS, 2007, p. 212).

Parece que, com a morte, Fred recupera seu lugar de pertencimento e, conseqüentemente, sua subjetividade. A perturbação, o incômodo que o afligiam são dispersados e a sensação de paz e de bem-estar são readquiridas quando ele se reinsere no local ao qual pertence. A descrição do narrador focaliza Lottie que, enquanto “olha para esse homem em paz, se sente inundar por uma sensação de alívio, pois tem certeza de que os demônios que haviam começado a assombrar a alma dele certamente, agora, já o abandonaram” (PHILLIPS, 2007, p. 213). Assim, o fim do ciclo diaspórico de Fred se configura como uma volta ao lar.

A morte de George, parceiro de palco de Bert, também se configura em um retorno à terra de origem. O artista é acometido pela sífilis, doença que o leva de volta para casa, a Lawrence, Kansas: “E do outro lado da porta está o bosque da morte, no qual ele breve mergulhará, e a confusão de vozes suaves como uma chuva de verão o instando a voltar para casa, voltar para o Kansas [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 188-189). Novamente, ao readquirir o lar perdido pelo deslocamento, George se subjetifica. Porém, a obtenção desse lar simbólico, o sentimento de pertencimento, vem também com a morte, configurando-se também o fim do ciclo diaspórico.

No caso de Bert, a morte pela pneumonia o leva de novo às Bahamas, ao lugar imaginado. Notamos assim que sua comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) é conquistada pela morte, pelo sentimento benéfico de estar em paz consigo mesmo:

Em algum lugar da escuridão, ele encontrará o pai, e então encontrará George, que mais uma vez estará ao seu lado, e juntos os dois homens vão olhar para trás, até a Barbary Coast e a esquina da Market na qual dois verdadeiros *coons* se decidiram a fazer algo mais que *buck-dance* e sorrir para os Estados Unidos, e então, quando George tiver de descansar, Bert pode olhar sozinho para trás, para sua Bahamas natal, onde um garoto de 11 anos, alto, desajeitado, deixava a areia se meter por entre os dedos dos pés, quando ele ficava parado à toa na praia e se perguntava o que seria dele no país do norte que seu amado pai parecia tão determinado a abraçar (PHILLIPS, 2007, p. 238)

Bert não encontra seu lar no Harlem, nem na África idealizada, mas na areia e no calor das Bahamas. O protagonista só encontra a paz perdida ao se sentir na comunidade imaginada da vida anterior ao deslocamento, na imobilidade, no silêncio da morte. O local ao qual pertence, no caso, as Bahamas, está profundamente arraigado em sua memória e ele só consegue retornar a esse lugar na morte. A morte o alivia da sensação de deslocamento, pois ele pode permanecer ali, sentindo paz e bem-estar.

Nesse sentido, a noção de lar e reconciliação para Bert, George e Fred se estende a lugar e pertencimento. A narrativa deixa entrever que o escuro serve como conciliador dos sujeitos na diáspora, ou seja, a escuridão da morte anula todos os sofrimentos e escurece todas as diferenças, reforçando e ao mesmo tempo liquefazendo, desfazendo a identidade. Trata-se de um vazio pleno de significados.

Essa ideia de morte e escuridão propicia também um novo sentido ao nome do romance *Dançando no Escuro*, pois o escuro na narrativa se configura como a cor negra, como a cor da conciliação, mas também como a cor da vergonha, no caso da máscara de Bert. Essa noção do escuro será discutida com mais profundidade no tópico Binarismo.

Diante dos fatos mencionados, depreendemos que a morte simboliza o reencontro com a parte perdida da consciência, ou da inconsciência, da ancestralidade, com a paz há tanto almejada, consigo mesmo. Nesse caso, a trajetória de Bert em busca de um lar termina com a escuridão da morte, paradoxalmente uma metáfora da volta às Bahamas que simboliza a ancestralidade de Bert, sua reconciliação com o pai, por isso o retorno ao lar se configura na reconstituição da paz perdida, ao sol (luz) e ao calor.

Em uma obra que aborda a diáspora, o espaço tem um papel essencial, uma vez que é pela movimentação das personagens dentro do espaço que o sujeito sofre tensões. A mudança de cenário não apenas caracteriza a diáspora como também os sentimentos das personagens envolvidas em tal mudança. Os lugares e objetos narrados na obra em estudo, como já foi visto com o bairro Harlem, muitas vezes deixam de ser apenas localizações geográficas e passam a ser metáforas importantes tanto do momento histórico quanto dos estados psicológicos e sentimentos subjetivos das personagens, principalmente de Bert Williams. Por esse motivo, o espaço será alvo de estudo no próximo tópico.

3.1.3 Espaço Simbólico

O espaço é uma categoria narrativa, extremamente importante no romance em pauta, pois é o espaço que integra os elementos físicos que compõem o cenário para a ação. Reis e Lopes (1988) enfatizam que “o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 204). Mas o espaço de uma narrativa se configura também “pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS; LOPES, 1988, p. 204). Essa tendência semântica é marcada pela interação entre as personagens e o espaço. Este pode sofrer transformações provocadas pelas personagens ou pode ser influenciado pelas suas atitudes. Os contos “O Retrato

Oval” e “A queda da casa de Usher”, de Edgar Alan Poe, ilustram a forma com que um objeto, como o retrato da mulher pintada por seu marido, no primeiro conto e o local como a casa, no segundo conto, extrapolam o nível do espaço físico e entram no nível do símbolo. Sendo assim, entendemos que objetos e locais podem ser símbolos de uma obra narrativa.

Nesse aspecto, a configuração do espaço não é apenas um registro descritivo de um local, uma vez que ele apresenta também retratos de uma sociedade e sua época. O romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, por exemplo, não retrata apenas o espaço físico do Rio de Janeiro como também o espaço social. O espaço psicológico, por sua vez, apresenta-se pelo monólogo interior, uma construção discursiva que permite ao narrador adentrar a mente e os pensamentos da personagem. Assim, a linguagem e o sentimento das personagens focalizadas determinam aquilo que será observado e/ou descrito no espaço físico que a circunda.

Nessa linha de raciocínio, notamos que, no romance ora em análise, o espaço físico é delineado pelas reflexões, pensamentos e sentimentos das personagens. Estas, por sua vez, não consideram suas casas nos Estados Unidos lares, já que não se sentem felizes naquela sociedade. Nesse sentido, elas não veem suas casas como uma casa-ninho. Bachelard (2008) descreve a casa-ninho da seguinte forma:

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 2008, p. 111).

Para Bert, a casa-ninho é a Bahamas, sua terra natal. Os sentimentos com relação à terra de origem são revelados pelo sol: “Sol quente, é isso que ele mais se lembra de sua Bahamas natal” (PHILLIPS, 2007, p. 34). O Sol quente simboliza a vida, o calor, a fonte de luz e o aquecimento de um ninho, em oposição à escuridão descrita no momento de sua morte, da morte de seu pai, da morte de George, assunto que será discutido no tópico Binarismo.

Dessa forma, Bert não considera a casa comprada por Lottie, no Harlem, “um lugar só para os dois” (PHILLIPS, 2007, p. 56), um lar, pois não se sente totalmente feliz ali, ou seja, a casa não se caracteriza como um ninho para o qual voltaria e ficaria à vontade. Tal sensação pode ser decorrente do sentimento de fracasso que ele tem para com Lottie: “Quando ele volta para casa, Mãe (Lottie) olha para o outro lado e ele compreende que, uma vez mais, ele fracassou com ela” (PHILLIPS, 2007, p. 82). A atitude de Lottie para com o marido expressa a incomunicabilidade do casal, fato que gera a sensação de desconforto em Bert: “Ele acha difícil ficar em paz nessa nova casa, mas não reclama com Mãe. Quando se sente incomodado, simplesmente pega o casaco, o chapéu e faz o caminho até o Metheney’s, e lá fica sentado sozinho” (PHILLIPS, 2007, p. 82).

O mesmo ocorre depois de suas apresentações no teatro:

Essa pequena rua não sugere grandeza, e, sim, algo nitidamente além do comum, mas ele não vai entrar logo, pois sua mulher ainda deve estar no Marshall’s, e ele ainda precisa se acostumar ao procedimento para entrar comodamente em uma casa vazia. Pára e olha o número 2309, e então decide que, em vez de caminhar sem propósito pelas ruas, com seus pés doloridos, ele vai tomar um drinque no Metheney’s e ter sua própria meditação solitária. Mãe entenderá por que seu cabisbaixo ‘Jonah man’ reluta em adentrar a atmosfera melancólica da casa, especialmente quando ele acaba de deixar um teatro escuro, e não terá objeções quanto a dar uma passadinha pelo Metheney’s onde se sentirá em casa (PHILLIPS, 2007, p. 95).

Essa atitude depressiva, de desconforto com a casa de quatro andares no Harlem faz com que Bert procure refúgio, isolamento e recolhimento no ambiente escuro do bar, conforme retratado acima, mas também no ambiente iluminado do camarim. Para Bert, o camarim era o silêncio e a privacidade conforme descrito na citação abaixo:

O camarim é o lugar onde ele consegue pensar com clareza, pois o silêncio e a privacidade lhe sugerem o ambiente sagrado de uma igreja. O camarim é o lugar onde ele pode sentar sozinho e se lembrar de tudo o que já passou, e imaginar tudo o que ainda está por vir. [...] Sempre que precisava de tranquilidade, simplesmente trancava a porta e se afastava de todos (PHILLIPS, 2007, p. 107-108).

A solidão vivida no camarim também assume características de igreja, ou seja, torna-se sagrada, pois é na solidão e no silêncio do camarim que ele se reconhece, que ele retira a maquiagem e volta a ser Bert Williams. O barulho provocado pelos aplausos e risos do público já não ferem seus ouvidos por representar aquilo que ele não é. Nesse sentido, o camarim representa a casa, “porque a casa é o nosso canto do mundo” (BACHELARD, 2008, p. 24). Entretanto, o camarim como casa se configura como um espaço enganador, pois é nele que ocorre a transformação de Bert, assim como Harlem em uma África idealizada. No momento em que Bert viaja para a Inglaterra com sua companhia, ele compara a cabine do navio *SS Aurania* com o camarim do teatro onde atua. Tal comparação nos permite confirmar o caráter falacioso do espaço destinado ao artista na casa de espetáculos:

Na longa travessia do Atlântico, a cabine de Bert é seu camarim. É onde ele se refugia, mas na cabine não há sapatos gigantes nem roupas que caem mal. Não há cheiro de rolha queimada, comunhão com a angústia, nem a ideia de performance rondando o ambiente. Não tem de aplicar, nem de arrancar de seu rosto a pintura negra. Não tem de se fitar cautelosamente no espelho, perguntando-se se algum traço de desfiguração permanece. Seus lábios, estariam eles normais? Neste camarim, ele não tem de se ver com a tristeza que precede e conclui uma apresentação. Aqui, no *SS Aurania*, sua cabine superior é um camarim no qual o disfarce é desnecessário (PHILLIPS, 2007, p. 112).

Na cabine do navio, Bert não necessita de disfarce como no camarim. Assim, o espelho da cabine não tem o mesmo papel que o espelho do camarim. Sobre o espelho, objeto de grande relevância para nossa análise, faremos um estudo mais detalhado no tópico “O Espelho e o Duplo”.

No navio, Bert é reconhecido pelos passageiros sem a maquiagem retinta, sem o disfarce que sua personagem exige, pois “Os passageiros brancos sabem perfeitamente quem ele é e acenam com a cabeça quando o casal de cor passa por eles. Afinal de contas, ele é um homem à frente da companhia de teatro – um homem que se apresentou 53 vezes na Broadway” (PHILLIPS, 2007, p. 106).

Dessa forma, tanto a cabine quanto o camarim se aproximam da noção de casa que Bachelard (2008) defende. Para o autor, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p. 26). Nesse viés, o camarim simboliza a proteção, a paz imutável da solidão. Essa

construção discursiva do espaço como momento de solidão para a personagem é descrita por Bachelard da seguinte maneira:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos (BACHELARD, 2008, p. 29).

Assim, o camarim é essencial para que o protagonista readquiria sentimentos como a solidão, a paz, a proteção, perdidos no processo diaspórico. Ademais, o camarim marca a intimidade de Bert. Para o artista:

O camarim é onde eu me visto, mas também é um lugar onde posso colocar meu eu real de lado e vestir as roupas e mentes de um outro homem. Um homem que eu acho que conheço, mas apesar do que digo a George quando estamos sozinhos, quanto mais observo o mundo moderno, menos homens como este eu distingo (PHILLIPS, 2007, p. 143).

Com efeito, a imagem do camarim simboliza momentos de intimidade quando Bert se transforma em outro indivíduo, ou seja, pela indumentária ele assume a mente de outro homem, um homem que ele não reconhece no mundo moderno, mas que a plateia espera ver e, “cada noite, no meu camarim, tenho de encontrá-lo, soprar vida para dentro dele, fazê-lo andar, falar e sorrir” (PHILLIPS, 2007, p. 143).

A interpretação desse outro homem causa efeito de perturbação, angústia e incômodo na personagem. Vejamos a citação: “e o suor gotejava de suas axilas no momento em que deixava a calma de seu camarim” (PHILLIPS, 2007, p. 230). O esforço para representar um negro que só existe na imaginação do público branco, para dançar e agir como um tolo com o propósito de arrancar aplausos e risos da plateia, leva-o à transpiração, à fadiga, tamanho o sacrifício desse ato. Assim, confirmamos que o camarim marca momentos de serenidade, de tranquilidade do artista, ou mesmo de uma paz temporária. Por isso, é possível afirmar que a personagem tem a sensação de casa quando está recolhido no camarim, espaço que o protege dos estadunidenses:

E meia dúzia de blocos mais ao sul, Bert se esconde no camarim, com as luzes apagadas, a maquiagem já removida, as roupas de rua pendendo alinhadas de seus ombros largos, pronto para partir assim que os Estados Unidos estiverem prontos para recebê-lo. Pronto para fazer sua entrada sem maquiagem (PHILLIPS, 2007, p. 85).

Aqui, a escuridão do camarim é vista como algo aconchegante e acolhedor. Esse episódio retrata também a vontade consciente e inconsciente de Bert de ser aceito pelos Estados Unidos da América como realmente era, sem a maquiagem retinta. A figura do camarim também é importante para Lottie, porém nos dois momentos em que ela é descrita no camarim, ela está acompanhada. No primeiro momento, ela está com a amiga Aída, e demonstra preocupação com a maquiagem:

Lottie se observa de alto a baixo no espelho do camarim e pega o pincel do pó-de-arroz. Ultimamente tem sentido a necessidade de usar mais maquiagem, o que, ao mesmo tempo que a deprime, a assusta. Ela sabe que, na sua idade, deveria pensar em fazer outra coisa que não dançar ou ser comediante, e seu falecido marido sempre dizia isso (PHILLIPS, 2007, p. 51).

É pertinente observarmos a questão da maquiagem aqui. Para Lottie, a maquiagem funciona como uma tentativa de embranquecimento. Nesse sentido, trata-se de uma espécie de máscara que simula alguém que ela não é. Ela é uma mulher negra, mas a maquiagem a torna branca. O mesmo acontece com os cabelos. Conforme mencionamos no capítulo 1, Lottie possuía os cabelos crespos e os mascarava com um chapéu. Na infância, a avó tentou alisar seus cabelos, utilizando ferro quente, banha, mas o cabelo permaneceu crespo. Então quando Lottie se tornou mulher, decidiu mascarar o que considerava uma deficiência com um chapéu bonito (PHILLIPS, 2007, p. 57). Essa decisão incluía os figurinos de palco:

Ela faz questão de todos os seus figurinos de palco incluíam uma touca, o que lhe permite dançar e cantar sem se sentir muito sem jeito. No entanto, quando volta ao camarim coletivo, ela mantém a touca amarrada à cabeça com firmeza e rapidamente remove a maquiagem (PHILLIPS, 2007, p. 58).

O fato de ter que esconder o cabelo, fazendo uso de chapéus e toucas causava um desconforto em Lottie não somente com relação ao local, mas com relação ao próprio corpo negro. Assim, a divisão do camarim com as demais artistas torna-se um suplício já que ela não pode revelar-se. Na ânsia de obter a sensação de paz, solidão e privacidade que Bert sente no camarim, Lottie se tranca no banheiro. Portanto, o banheiro passa a ser seu esconderijo secreto, o lugar onde ela

pode revelar seus cabelos crespos e sua pele sem a maquiagem sem que ninguém a veja ou interfira:

Após fazer isso, pega o chapéu, pede licença e, só quando se encontra no esconderijo seguro do banheiro, troca a touca pelo chapéu, antes de voltar novamente para o camarim, onde sabe que os olhos recairão sobre ela, pois não há nada de sutil em sua transformação (PHILLIPS, 2007, p. 58).

Diante do exposto, o banheiro é para Lottie o que o camarim é para Bert, um refúgio, uma zona de proteção na qual se sente protegida do olhar do outro: “Lottie vive em função do acalentado momento de seu interminável dia durante o qual ela pode se esconder na privacidade do banheiro” (PHILLIPS, 2007, p. 135). Em seu refúgio, Lottie não apenas esconde seus segredos como se revela, porque nesse espaço ela não precisa fingir, pois não há plateia. É o único lugar onde ela pode ser ela mesma. Segundo Bachelard (2008, p. 104), “Fisicamente, o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se”.

Entendemos, portanto, que o camarim e o banheiro são locais de recolhimento, onde Bert e Lottie ficam invisíveis para a sociedade. É possível acrescentar ainda o bar Metheney’s, conforme já mencionado anteriormente e a biblioteca. Vejamos a relação de Bert com a biblioteca. Quando Bert e a esposa retornam da Inglaterra, Bert retira-se do quarto do casal e abriga-se na biblioteca de sua casa:

Cercado de seus preciosos volumes de capa dura, os quais repousam em elegantes prateleiras de carvalho escuro, as lombadas quebradas, o couro gasto pelo uso, ele fica sentado até tarde da noite e fuma um cigarro atrás do outro enquanto lê (PHILLIPS, 2007, p. 128).

Bert refugia-se na biblioteca para evitar o contato com a esposa. Com isso, ele se revela como um intelectual negro que a sociedade ignora. Dessa forma, a biblioteca representa o local em que Bert pode ser ele mesmo, sem precisar mascarar-se para ser reconhecido.

A narrativa apresenta vários momentos em que “Bert está na biblioteca com seus livros” (PHILLIPS, 2007, p. 162); “Sozinho, agora, em sua biblioteca” (PHILLIPS, 2007, p. 225); “Bert gasta dias inteiros sentado em sua biblioteca”

(PHILLIPS, 2007, p. 217). Nesses momentos em que está distante do olhar alheio, a personagem pode alcançar a paz temporária.

Assim, a biblioteca, o bar e o camarim funcionam como refúgios de Bert, enquanto para Lottie o refúgio é o banheiro.

Já para George o camarim não tem a mesma conotação que para Bert:

George gosta de decorar o camarim com buquês grandes e meio vulgares, de flores de perfume doce, mas Bert não gosta desse tipo de ostentação, então raramente visita George. De fato, Bert não gosta de roupas com renda, ou de água-de-colônia, ou de almofadas macias e fofas, e sempre há gente demais no camarim de George, mas George entende a dificuldade que o parceiro tem com estranhos (PHILLIPS, 2007, p. 108).

Para ele, o camarim é a representação de um mundo novo e brilhante. Por isso, a composição do cenário que envolve flores, roupas finas, perfume, conforto contrasta com os sentimentos de Bert e Lottie. Bert mantém a porta do camarim trancada. Lottie se tranca no banheiro. George mantém a porta de seu camarim aberta. Lá, ele recebe seus convidados, amigos, amantes. Nesse ponto, para George, o camarim representa a ligação e a aceitação dele na sociedade, sendo que o reconhecimento que ele recebe como artista é representado pelas flores e o perfume que elas exalam no ambiente. Na verdade, para George, o processo diaspórico se configura em sair de casa (Kansas), para um ambiente confortável (Nova Iorque), já que ele não se sentia bem em casa devido à situação pela qual os negros passavam em seu estado naquele momento, ou seja, o “New Negro Movement” e, no Sul, os reflexos da Guerra Civil, com o linchamento e o ápice da Ku-Klux-Klan.

Diante do que expusemos, depreendemos que a noção de casa como porto seguro tem um efeito poderoso na obra em análise. Quando Bert se muda para o Harlem com a esposa, por exemplo, ele fica deslumbrado com o ‘pedaço da África’ que ele vê no bairro. O narrador descreve a casa no Harlem da seguinte forma: “Está deitado na cama de sua própria casa, seu primeiro verdadeiro lar fora da casa dos pais” (PHILLIPS, 2007, p. 92-93).

Depois, Bert se sente alterizado pelas diferenças, por isso o Harlem não se configura mais como um lar. Daí a necessidade de se refugiar no camarim, na

biblioteca, no bar conforme discutimos anteriormente. Ao final, há uma reconciliação com o bairro, onde ele é conhecido e aceito.

Assim, o Harlem se configura como lar para Bert em sua aposentadoria. O artista se despede das *Follies* de Ziegfeld, em 1919. O fato de deixar o palco lhe dá certo alívio porque nunca mais teria que lidar com a representação daquele “negro parvo e desajeitado” que ele representava há tantos anos e que tanto o aterrorizava:

Bert sente-se feliz por estar novamente caminhando sozinho através do Central Park e na direção da rua 135, rumo à aposentadoria em um Harlem que, para sua consternação, parece crescentemente dominado por bordéis, mas um Harlem que, apesar de tudo, é uma espécie de lar (PHILLIPS, 2007, p. 220).

Para o artista, com a aposentadoria “a jornada terminou, e tudo o que lhe resta agora é procurar onde se abrigar” (PHILLIPS, 2007, p. 195). Esse abrigo pode ser obtido pela leitura do livro *África*, escrito por John Olgiby. Quando Bert viajou para Inglaterra para apresentar a comédia musical “In Dahomey”, ele passou pela Escócia, e lá ele conseguiu um exemplar do livro. A partir de então, passou a estudá-lo com afinco no afã de encontrar indícios de que todo carregador de malas era descendente de um rei. O narrador descreve que:

Era esse exemplar encadernado em couro o que ele utilizava como prova de que a África era um continente de história e tradição, e não de caos desmedido; e o ato de mergulhar no livro sempre favorecia que Bert experimentasse a paz temporária de poder se ancorar em algum outro lugar (PHILLIPS, 2007, p. 120).

O fato de se apoiar na África era uma maneira de romper com o domínio sufocante que os Estados Unidos tinham sobre suas vidas. Esse “pedaço da África” que ele idealizava e desejava para seu lar era o Harlem. Dessa forma, o bairro o fazia sentir como parte de alguma coisa, de uma comunidade, ou seja, ele se sentia em casa:

A visão desse homem alto, fornido, de pele clara caminhando a esmo pelas ruas do Harlem, calçando pantufas, só gera sentimentos de pena no coração de quem o vê. Por que esse homem lento não está em casa, acomodado em uma cama quente? O que estará procurando ali, nas primeiras horas dessas ruas? Quando passa por desconhecidos, sorri para eles, pois é fã de Nova York e adora a forma como a cidade se ergue em direção ao céu, ama a ponte do

Brooklyn, os trens elevados movidos a carvão, o barulho, a sujeira, os rios vivos com sua infinidade de embarcações; essa é a cidade dele, e essa é sua gente e, enquanto caminha, ele imagina que, à sua maneira perversamente desapegada, Nova York o entende [...] (PHILLIPS, 2007, p. 228).

Ao final da narrativa, Bert abraçou Nova York como seu lugar e o povo nova-iorquino como sua gente. O carvão, o barulho, a sujeira, os rios com suas embarcações eram elementos que representavam os imigrantes que tomavam conta da cidade, seu povo. Sua conexão com a cidade parecia deixá-lo à vontade para andar de pantufas e se sentir confortável nesse lugar. Entretanto, o fato de andar sem rumo pelas ruas do Harlem e a expressão “não está em casa” denotam que, para Bert, a casa-ninho era a casa que ele deixara nas Bahamas. Entretanto, ele só voltou à sua casa original por meio dos sonhos, dos devaneios, da morte. Essa volta à terra natal completou um ciclo na vida de Bert, pois, ao final, o lar era mesmo as Bahamas de sua infância, onde ele encontrou a paz. No velório de Bert, Lottie observou que o marido “está fazendo seu lento caminho de volta para a paz de seu mundo perdido” (PHILLIPS, 2007, p. 237).

3.1.4 Racismo

O termo racismo tem sua origem no termo latino *ratio* - ‘raça’, que significa cisão, proporção. Esse termo foi introduzido na língua portuguesa no século XV, contexto histórico conveniente e lucrativo para difundir a suposta superioridade do branco. Daí a origem da ideologia de que existiam heranças físicas, biológicas e genéticas diferentes em meio aos grupos humanos. Dessa crença surgiu o discurso racial, no qual a cor da epiderme mostrava a superioridade de certos grupos sobre outros. Para Bonnici (2009, p. 115), “o termo raça se desenvolveu num construto que distingue raças puras e híbridas, tipos humanos naturalmente imutáveis, diferentes comportamentos, capacidades e hierarquias inatas”.

Convém salientar que, na narrativa *Dançando no Escuro*, a história se passa nos EUA, mas, como o racismo tem ligação com a ascendência anglicana, julgamos pertinente discorrer um pouco sobre tal ascendência. As raças europeias em geral classificavam os negros pelas características faciais, pela cor da pele e os hierarquizavam como inferiores.

Na Inglaterra, talvez mais que na Europa do Sul, o conceito de negritude era carregado de valores negativos. Jordan (2009) explica que “Branco e Negro conotavam pureza e sujeira, virgindade e pecado, virtude e baixeza, beleza e feiúra, bem e mal, Deus e diabo”⁷⁴ (JORDAN, 2009, p. 39). Essa distinção entre brancos e negros colocava os ingleses brancos no centro, relegando os negros à margem. Isso explica a busca e a ideia de raça pura dos ingleses. No entanto, a própria raça anglicana é híbrida, as raças helênicas e latinas também o são, mas ainda assim há uma incessante busca pela raça sem mistura, pela pureza da raça.

Ao final do século XVII, os grupos humanos foram classificados pelas características faciais, pela cor da epiderme, mas também divididos em categorias, hierarquizados em povos superiores, representados pelos europeus brancos, e povos inferiores, representados pelos africanos negros. Faz-se necessário comentar que não apenas entre brancos e negros há hierarquias, pois há divisão entre os brancos britânicos e irlandeses, os europeus de outros países e os portugueses, e assim por diante. E tudo isso fica mais forte, quando se fala de diferenças mais visíveis, como a cor da epiderme. Assim, começou a crença na existência de subespécies, ou seja, as raças não europeias eram subjugadas.

Desde então, a cor da pele passou a ser utilizada na criação de estereótipos aos sujeitos coloniais. A cor negra, ou melhor, a ausência da pele branca, passou a ser associada ao mal, ao selvagem, ao primitivo. Dessa forma, entendemos que a distinção entre primitivos e civilizados, adotada pelos europeus, tornou-se um meio de identificar as pessoas e prever o comportamento delas consoante o postulado na classificação dos grupos.

Isso porque o conceito científico de raça, que enfatizava características como “pigmentação da pele, tipo facial, perfil craniano e quantidade, textura e cor dos cabelos [...] características superficiais com força persuasiva porque são fáceis de observar” (PENA, 2008, p. 22), foi responsável pela hierarquização na qual o homem branco é superior ao negro.

Segundo Schwarcz (1993), o darwinismo social favoreceu a manutenção de práticas imperialistas. O fato decorre do conceito de seleção natural, segundo o qual o colonizador era mais forte que o colonizado. O sistema postulava a sobrevivência do mais forte, ao mesmo tempo em que colocava o homem europeu como ponto

⁷⁴ White and black connoted purity and filthiness, virginity and sin, virtue and baseness, beauty and ugliness, beneficence and evil, God and the devil.

máximo da evolução, servindo de respaldo e de justificativa para a dominação e exploração de territórios e povos.

Nesse contexto está situado o protagonista do romance *Dançando no Escuro*, Bert Williams. Estudante promissor, aos 16 anos, Bert abandonou os estudos e se juntou aos espetáculos de *medicine show*. Os *medicine show*, segundo a tradutora do romance, Francesca Angiolillo, eram “espetáculos ambulantes com a finalidade de promover a venda de supostas panacéias” (PHILLIPS, 2007, p. 37). A partir de tal trabalho, a percepção de que o papel que ele representava no palco era definido pela comunidade branca se consolidou. Na verdade, desde sua chegada aos Estados Unidos da América, Bert e a família dele perceberam que “Nesse novo lugar, eles são simplesmente crioulos” (PHILLIPS, 2007, p. 36). A formação da identidade deles era determinada pela raça ou pela depreciação da raça. Assim, “A família Williams agora começa a aprender como ser ao mesmo tempo do Caribe e dos Estados Unidos da América; começam a aprender como ser negros e crioulos, estrangeiros e os mais desprezados dos nativos” (PHILLIPS, 2007, p. 37).

A família Williams ocupava o papel de imigrantes nos Estados Unidos da América e desde sua chegada ao país sofreu discriminações por diferenças físicas e culturais, que, unidas aos estereótipos de que os povos das ex-colônias como eles eram inferiores, colocavam-nos em desvantagem em relação aos nativos do país. A diferença de cor entre eles (família Williams) e os estadunidenses foi determinante em suas relações, pois mostra os critérios científicos utilizados no século XIX para hierarquizar brancos e negros.

Os estudos científicos realizados naquele século contribuíram para que surgissem teorias deterministas, como a frenologia e a antropometria, teorias responsáveis por distinguir as capacidades humanas, embasadas no tamanho e proporção do cérebro. A teoria da frenologia integra a comédia musical “Sons of Ham”, mencionada no romance em análise. Nessa peça, o artista Bert Williams representava um médico especialista em frenologia, ciência que se baseia em análises cranianas. Franz Joseph Gall (1758-1828), responsável pela teoria, afirmava que o caráter da pessoa e a sua capacidade mental eram determinados pelo tamanho do crânio.

Schwarcz (1993, p. 54) registra que teorias deterministas, como a frenologia e a antropometria, tentavam explicar as diferentes capacidades humanas com base no tamanho e proporção do cérebro. A autora cita o anatomista Paul Broca que

acreditava na possibilidade de estabelecer um paralelo entre a inferioridade física e mental de determinados grupos, baseando-se em análises cranianas. A superioridade, ou o modelo de superioridade, no entanto, ficava com o europeu.

Na comédia musical, encenada por Bert, o artista negro subverte, ironicamente, o conceito de frenologia. Ao entoar a canção “The Phrenologist Coon”, o artista expressa, por meio da paródia, uma crítica à pseudociência da frenologia, revelando a farsa criada pelos homens brancos para manter os negros na subalternidade. Vejamos um fragmento da letra de Ernest Hogan:

De todos os homens da história,
 Dizem que eu vejo o mistério
 Como mágico eu vejo o rei!
 Eu o vejo bem versado em psicologia,
 Sabe tudo sobre frenologia,
 Em etnologia eu vejo a coisa...
 Agora para nós os cientistas dizem frequentemente
 Se um *coon* tem uma cabeça em forma de ovo
 Significa que ele vai roubar frangos! ...
 Se sua cabeça tem o formato de uma navalha,
 Você pode apostar que aquele *coon* sabe cortar;
 Se a cabeça dele parece um bode,
 Cuidado, aquele *coon* vai dar chifrada⁷⁵ (WONHAM, 2004, p. 13).

O texto revela a caricatura do negro que opera na premissa frenológica e fisionômica, ou seja, a essência de sua identidade pode ser vista pela observação e interpretação de seu exterior, conforme ditavam as teorias raciais. Apesar do reforço ao estereótipo, seguindo a cultura de que o negro seria inferior (ladrão, assassino, etc), o final da música torna-se uma ameaça velada: assim como o negro pode se tornar animalizado, ele pode se voltar contra aqueles que o animalizam – se o negro for um bode, cuidado com a chifrada dele. Isso se configura em uma resistência às teorias raciais da época em forma de paródia.

Parece que Hogan se apropria das teorias científicas divulgadas na época para ironizar a suposta inferioridade física e mental dos negros. Assim, ao apresentar a ciência da magia, psicologia e etnologia em seus versos, o eu lírico negro roga por uma aura de legitimidade profissional. A canção evoca ainda a lógica

⁷⁵ Of all the men in history,/’Tis said I’ see the mystery/As conjureman I’ see the king!/For I’ see well versed in psychology,/Knows all about phrenology,/In ethnology I’ see the thing.../Now by us scientists ’tis often said/If a coon has an egg-shaped head/Means chicken he will steal!.../If his head’s shaped like a razor,/You can bet that coon will cut;/If his head looks like a billy goat,/Beware, dat coon will butt.

desumanizadora somente para ironizar os esforços dos cientistas ao traçar características cranianas para suas fontes étnicas. Ao associar o negro aos clichês étnicos como a figura do ovo que conota amor pelos frangos; a navalha que conota a vontade de cortar, o eu lírico revela que a frenologia engana, que se trata de uma ciência charlatã, unidas à falsa ideia de verdade e superioridade das pseudociências.

Tanto Ernest Hogan quanto o Bert Williams histórico da canção “The Phrenologist Coon” eram negros eruditos que lutavam para que a comunidade negra se afirmasse naquela sociedade. Dessa forma, a canção entoada por eles tinha o propósito de analisar de forma mais convincente sua própria identidade étnica. Portanto, com uma análise mais atenta, as próprias figuras do compositor e do cantor negavam as teorias sobre as quais versavam.

Tais pressuposições de que há diferenças físicas e mentais entre as raças se expandiram com os estudos de Robert Knox (1791-1862), cientista que trabalhava com medições cranianas para diferenciar as raças, e também com os estudos do conde Arthur de Gobineau (1816-1882). Este último acreditava que a ‘qualidade do sangue’ era responsável pela hereditariedade do comportamento. Para os dois cientistas, os negros eram primitivos, por isso eram colocados no nível mais baixo da escala de classificação da humanidade.

As várias teorias raciais que surgiram no século XIX apresentavam algo em comum: todas faziam uso de argumentos elaborados pelas ciências naturais para interpretar fenômenos sociais, ou seja, as teorias entendiam a ordem social vigente como fruto de leis naturalmente impostas. Nesse viés, o racismo científico gerou uma hierarquia baseada em leis que estavam fora de alcance do domínio humano, ou seja, esse tipo de racismo justificava a superioridade das classes dominantes dentro e fora de seus limites territoriais. Assim, o desrespeito às diferenças, o fato de os negros serem estereotipados, taxados de tolos, pouco inteligentes, numa escala selvagem e quase animalésca, tornaram-se possíveis porque o conceito científico de ‘raça’ que colocava os brancos num patamar superior, relegava os negros à inferioridade, tornando a dominação possível.

A narrativa phillipsiana revela o primeiro contato da família Williams com os estadunidenses. Nesse momento, o narrador que focaliza Bert revela a percepção da diferença dérmica pelo protagonista:

Nesse novo lugar, eles agora são encorajados a se ver como inferiores, e receberão menos que os outros para colher laranjas dos galhos cansados, fila após fila de árvores atarracadas. Nesse novo lugar chamado Flórida, eles não são tratados como gente das Antilhas que veio para os Estados Unidos em um navio a vapor com vontade de trabalhar; não são vistos como imigrantes prontos a recomeçar no novo mundo americano [...] (PHILLIPS, 2007, p. 35).

A família é discriminada pelos estadunidenses que consideram os negros e os imigrantes inferiores em relação a eles. Por essa razão, a Fred cabe o trabalho na colheita de laranjas em troca de um salário aquém da média. Convém salientar que essa colheita na Flórida se configurava como uma nova forma de escravidão porque os ex-escravos e imigrantes trabalhavam muito e recebiam um salário ínfimo.

Nesse âmbito, o conceito de racismo produz a outremização do sujeito negro, estratégia utilizada para diminuir o sujeito colonizado em função da cor epidérmica. Desse modo, a diferenciação entre o branco e o não branco/negro/imigrante existe a partir do momento em que o colonizador branco se impõe como alguém superior ao colonizado negro. Assim, os negros, outrora livres, como no caso da família de Bert nas Bahamas, sentem-se presos a posições hierárquicas nas quais são oprimidos e inferiorizados.

Observa-se que nem tudo era perfeito nas Bahamas. Lá, os pais de Bert também falavam pouco com ele. Ademais, eles não tinham condições financeiras de manter o filho. O narrador descreve que:

[...] os dois têm pouco dinheiro, mas possuem um refinamento que ele nunca deve trair se comportando como as rudes crianças descalças de Irish Town ou Wendell's Reef, com seus traseiros saindo das calças, crianças que nunca sairão da ilha ou visitarão algum lugar em sua imaginação (PHILLIPS, 2007, p. 34).

Apesar das dificuldades enfrentadas na ilha, a maneira como os outros caribenhos olham para os pais de Bert implica respeito pela calma e autoridade que emanam na educação do filho. Porém, quando levam o menino para os Estados Unidos da América, na esperança de que ele pudesse obter educação, não são vistos da mesma forma. Naquele lugar, Fred e a esposa são tidos como “crioulos”, portanto, inferiores. Na acepção de Memmi (1968, p. 186), o racismo é “a atribuição generalizada de valor a diferenças reais ou imaginárias para o benefício do acusador sobre a vítima, com a finalidade de justificar o privilégio e a agressão do primeiro”.

Seguindo essa linha de raciocínio, a prática da *blackface*, descrita na narrativa, era uma forma de servir e reproduzir a supremacia branca, pois a natureza racista dos shows de menestrel nos quais os artistas faziam uso da máscara negra contribuiu para a manutenção das categorias raciais. Nesse caso, a audiência branca se distinguia do negro *coon* representado por Bert, mantendo distância dele e definindo a própria brancura como algo superior. Portanto, os shows em *blackface* realizados por Bert trabalhavam em benefício do público branco tais como as categorias raciais sugerem, pois a máscara negra enfatizava as diferenças entre negros e brancos, acentuava os estereótipos, delineando os limites raciais. Bert “passara a ser a metade preguiçosa e lenta do time, e tinha adotado a rolha” (PHILLIPS, 2007, p. 49).

Com o uso da maquiagem negra, Bert representava um *coon* de “cara preta”, cujo andar lastimável agradava a audiência branca. Divertindo-se com a cor da pele do negro, o tamanho dos lábios acentuados pela pintura, o andar arrastado, a fala tola e infantil, a plateia branca confirmava sua superioridade perante o negro estereotipado que Bert representava. Assim, o uso da *blackface* nos *minstrels shows* funcionava como um eco do pensamento dos estadunidenses que não aceitam a ‘diferença’. Sobre o termo ‘diferença’, Schwarcz (1993) explica que ele foi utilizado por muitos teóricos raciais para a proposição de leituras diferentes a respeito da história dos povos. A autora destaca ainda as teorias de E. Renan, Gustave Le Bon, Taine e o conde de Gobineau, cientistas que fizeram uso dos preceitos de Darwin para tirarem conclusões racistas. Para esses cientistas, a humanidade era dividida em diferentes espécies, por isso o termo ‘diferença’.

A canção *Bon Bon Buddy*, de Alex Rogers, entoada por George Walker, por exemplo, reitera a diferença entre brancos e negros:

Camarada Bom-bom, o pingo de chocolate, sou eu
Camarada Bom-bom, é tudo que quero ser;
Não ganhei fama, mas não me envergonho
Estou satisfeito com meu apelido
Camarada Bom-bom, o pingo de chocolate, sou eu⁷⁶ (PHILLIPS, 2007, p. 168).

⁷⁶ Bon Bon Buddy, the chocolate drop, dat's me/Bon Bon Buddy, is all that I want to be;/I've gained no fame, but ain't ashamed/I'm satisfied with my nickname,/Bon Bon Buddy, the chocolate drop, dat's me.

A letra associa a imagem do negro ao chocolate, evocando o desejo colonial do homem branco pela pele negra (YOUNG, 2005). Esse desejo se expressa como motivo de luxúria, mas também como forma de dominação, pois o negro é objetificado (transformado em um doce atraente, o bombom). Porém, notamos que a atração sentida pelo branco em relação ao negro é própria do discurso colonialista que tinha infuso um desejo proibido do outro, além de alimentar estereótipos como a luxúria e a potência sexual dos não brancos, especialmente dos negros.

A letra nos aponta também que os negros aceitavam o *status* de segunda classe, pois, uma vez confinados aos valores da plateia branca, a apresentação da dupla de artistas negros, Bert e George, reforçava esses mesmos valores. Isso fica demonstrado como a satisfação diante do apelido de bombom. Nesse reforço, observamos a manutenção da diferença como parâmetro da divisão entre brancos e negros, elemento crucial para o controle da suposta hegemonia.

Sobre a diferença, Figueiredo (1998) afirma que o negro, antes do contato com o branco, não se sentia inferior a nenhuma outra raça. Somente a partir da negação dos valores humanos e culturais, impostos pela colonização, é que o negro começou a apresentar uma imagem negativa de si mesmo. Ainda de acordo com a autora, pelo uso da diferença criada entre si próprio e o negro, o colonizador aplicou uma série de estratégias excludentes em seu discurso dominante, fazendo com que o negro se sentisse “dilacerado e psicologicamente desestruturado” (FIGUEIREDO, 1998, p. 64).

A personagem George do romance em pauta conversa com Bert sobre o fato de que, se os “caras brancos” pagam para assistir a eles, então a dupla tem que agradá-los. Bert acredita que a dupla deve trabalhar para agradar o público branco, já George não concorda com essa posição. Em seu discurso, ele afirma: “Mas eu estou cansado de agradar os brancos, Bert. Estou cansado e derrotado. A língua de George balbucia de modo estranho. Bert, um homem pode se matar tentando agradar os brancos” (PHILLIPS, 2007, p. 155). George, de certa forma, está certo, pois Bert se ‘matou’ ao cindir sua identidade.

Nesse episódio, George se sente vitimizado pelo público branco que, por representar a maioria, julga-se superior. O artista está cansado de representar papéis que humilham e inferiorizam seu povo, quer acabar com essa visão excludente do negro que permeia o pensamento dos estadunidenses. Na tentativa de conquistar reconhecimento como artista negro, George, então, adota a mímica,

estratégia de resistência na qual o colonizado imita o colonizador. George imita a maneira de vestir dos brancos e sua indumentária é uma espécie de máscara branca, pois ele está tentando ser branco. Entretanto, o fato de querer agradar os brancos é diferente de ser branco. Nesse viés, entendemos que o discurso do artista ilustra o momento em que ele percebe que não é branco, por isso esse discurso também pode ser visto como resistência, assunto que será discutido no tópico 3.4.

A contratação de Bert nas *Follies* também foca a diferença dérmica. O ingresso de Bert na companhia causa “a atitude hostil dos atores brancos da companhia *Follies*” (PHILLIPS, 2007, p. 187). A senhorita Fanny Brice, artista branca da companhia, não desejava que o Sr. Ziegfeld contratasse um homem negro, mesmo que o negro fosse o famoso Bert Williams. Assim, entendemos que a convivência pacífica bem como a igualdade de direitos entre artistas negros e brancos não diferem muito da época e da sociedade atuais. Na narrativa, Bert luta para se afirmar como ator e como primeiro homem negro a dividir o palco com os mais importantes artistas do país: “Em 1910 seu rosto preto chocou a clientela de Ziegfeld com sua elegância elástica, enquanto seu corpo negro os fez rir com sua alarmante, mas perfeitamente coreografada graça excêntrica” (PHILLIPS, 2007, p. 196). Mas Phillips o recria discursivamente, mostrando a dignidade do corpo negro com sua graça coreografada.

Nessa linha de pensamento, a diferença dérmica imputa Bert à alteridade, ao fato de ser outro, de ser diferente e é essa diferença racial que constrói sua identidade como a metáfora do mar que “havia sido tanto a construção como a desconstrução dele” (PHILLIPS, 2007, p. 231). Ou seja, ao se deslocar do Caribe para os Estados Unidos, Bert assume a máscara de um crioulo *coon* que lhe é atribuída pelo homem branco, mas traz em sua bagagem a diferença, construindo assim sua identidade cultural.

A narrativa de Phillips revela que é a teia do discurso que provoca a materialização e racionalização da diferença e isso é o que provoca a opressão real aos não brancos. No episódio em que Bert acompanha Lottie até a pensão onde ela morava quando a conheceu, eles são chamados de ‘crioulos’. Isso mostra que Bert e Lottie, por serem negros, não deveriam estar naquele local, nem sequer passar por aquela região, pois aquele local era o centro de Nova Iorque, o lugar onde se concentravam as pessoas brancas e ricas.

O momento em que George se encontra com Bert pela primeira vez também ilustra o racismo daquela sociedade. O narrador conta que George “fez todo o caminho do Kansas ao Oeste cantando, dançando e sofrendo todo tipo de degradações possíveis de aparecer no caminho de um negro” (PHILLIPS, 2007, p. 41). Assim, a cor dérmica da personagem parece determinar e condicionar o tipo e a intensidade de seu sofrimento. O excerto deixa claro que o racismo determina o ‘caminho’ dos negros pelo tipo de sofrimento que passaram. Nesse caso, a degradação a que George foi submetido tinha respaldo da ciência que construiu um discurso colonial, alicerçado na imagem do negro como “raça inferior”.

George compreende também que, “para um cantor de 19 anos, a Costa Oeste promete pouco e dá ainda menos, mas isso Bert já tinha entendido” (PHILLIPS, 2007, p. 42). A Costa Oeste citada aqui se refere à cidade de São Francisco, local onde Bert e George se conhecem. Convém ressaltar também que, entre 1850 e 1870, 5 milhões de estrangeiros migraram para os Estados Unidos. Em meados do século XIX, o país se transformou em um dos principais destinos de europeus e asiáticos que sonhavam com uma vida melhor. Entre tais imigrantes, estavam os negros George e Bert, o primeiro de Kansas e o segundo do Caribe. Ambos descobrem que “os Estados Unidos não eram nem tão grandes nem tão livres, afinal de contas. Para um homem de cor, claro está” (PHILLIPS, 2007, p. 84). Os vocábulos “grandes” e “livres”, “wide and free”, no original, remetem-nos ao verso do hino dos Estados Unidos da América, “the land of the free and the home of the brave”, “a terra dos livres e o lar dos corajosos”.

Bert não se sente livre, pois não pode atuar sem a maquiagem retinta, não pode ser ele mesmo. George também se sente da mesma forma, pois em determinado momento do romance foi retirado do bonde e espancado por causa da cor de sua pele e o preconceito dos homens brancos que o espancaram. Outrossim, porque o artista buscava equivalência com o branco. Ao se manter em evidência, acaba se tornando o alvo do ódio racial, uma vez que é um negro que está ‘fora do seu lugar’. Nesse sentido, a narrativa de Phillips parece revelar a farsa expressa no verso do hino nacional do país.

Sobre a exclusão e a degradação do protagonista, o narrador apresenta, no início do prólogo, o Harlem, bairro nova-iorquino onde as personagens de *Dançando no Escuro* fixam moradia. O bairro era um local no qual o negro se sentia em casa, pois era uma “comunidade imaginada” para seus residentes (ANDERSON, 2008). Ao

nos remeter memorialmente ao bairro, berço da *Harlem Renaissance*, o narrador tenta recuperar um tempo que já se foi: “No tempo dele (Bert Williams), esse era um respeitável mundo negro ocupado por aqueles que ainda aprenderiam como sorrir e se dobrar ante o homem branco” (PHILLIPS, 2007, p. 12).

O fato de o negro ter que aprender a sorrir e de ter que se dobrar, curvar-se perante o homem branco revela que o bairro era de fato uma espécie de mundo negro, subserviente ao mundo branco, um apêndice do mundo branco, mas que ‘conhecia seu lugar’. Nesse sentido, o bairro Harlem, ao mesmo tempo em que representava a formação de uma sociedade negra, pela sua inclusão naquele espaço, também colocava os negros em um mundo fechado, que exclui e é excluído do mundo dos brancos. Um dos únicos locais do bairro que permitia a convivência entre brancos e negros era o *Cotton Club*, conforme visto no capítulo 1, tópico 1.6.5, onde havia hierarquização entre brancos e negros.

Dessa forma, observamos que o processo de inclusão e de exclusão do negro no país está imbricado com a transculturação, troca cultural entre colonizador e colonizado, fenômeno essencial para a afirmação do sujeito. Nesse processo, o imigrante não só recebe influência da população local como seus costumes culturais híbridos são assimilados pelos habitantes de seu novo país. Assim, ratificamos que a diáspora interfere na identidade cultural do sujeito que, por intermédio da zona de contato (PRATT, 1999), possibilita uma mistura cultural, um sujeito híbrido.

No romance, há vários exemplos de sujeitos híbridos. George, por exemplo, é descrito como o “dândi George em seus coletes coloridos” (PHILLIPS, 2007, p. 21). Ele imita o dândi americano mas coloca um pouco de brilho, de cor em suas vestes, ou seja, pela forma como ele se veste é possível perceber sua identidade cultural. Isto é, ao assumir prontamente a máscara do branco, George afirma sua identidade cultural pela sua diferença. Bert, por sua vez, faz “a personificação de um crioulo” (PHILLIPS, 2007, p. 49); ou seja, ele representa um negro que homogeneiza sua opressão, que nega sua diversidade. Nesse caso, sua personagem o ajuda a mascarar as diferenças culturais. Já as artistas da companhia Williams & Walker são “moças de cor (que) tem a pele clara e o cabelo alisado” (PHILLIPS, 2007, p. 116). Aída e Lottie, membros da companhia, são adeptas dos “bobes e pomadas milagrosas”, produtos utilizados no alisamento de seus cabelos crespos (PHILLIPS, 2007, p. 218). Em outras palavras, elas assimilam a cultura ocidental.

Convém destacar que esses sujeitos híbridos sofrem tensões, pois tentam manter suas origens ao mesmo tempo em que buscam assimilar a nova cultura. Nesse embate entre o sujeito diaspórico e o ambiente cultural de um país frequentemente hegemônico e racista, a inadaptação ao país gera uma sensação de deslocamento profundo nas personagens Fred, Bert e Lottie. Fred e Bert só superam esses sentimento de dominação e subordinação pela morte, já Lottie, desde que “descobrirá os bobes e pomadas milagrosas da Madame D. J. Walker e dera fim às suas dezenas de chapéus e toucas, parte de sua depressão parecia haver se dissipado” (PHILLIPS, 2007, p. 218). Parece que Lottie melhora quando alisa os cabelos, ou seja, pelo processo de embranquecimento a personagem parece se adaptar, sentir-se melhor naquela sociedade racista e excludente. Desse modo, compreendemos que a identidade do sujeito diaspórico se constrói pela hibridização.

Diante do exposto, entendemos que o processo diaspórico não deixa passar incólume nem a população negra, nem as outras populações com as quais ela entra em contato. Na narrativa em análise, a personagem George “Tem certeza de que algum dia o negro irá sacudir o palco americano e fazer valer sua posição de igualdade ao lado dos seus colegas, os artistas brancos” (PHILLIPS, 2007, p. 140). Na voz de George, Caryl Phillips está tentando passar a mensagem de que o negro e o branco são iguais em talento e capacidade artística.

Essa mensagem refere-se tanto àquela época quanto à época atual, pois a mudança de pensamento com relação aos negros naquela sociedade era o grande sonho de George, de Bert, de Caryl Phillips. Isso sublinha a importância de alguém décadas depois resgatar a voz de dois artistas tão importantes sob pontos de vista dos novos modos de entender a literatura e a arte negra. Sendo assim, é possível afirmar que as personagens do romance construíram uma nova identidade e cultura a partir do processo diaspórico racial. Para Bonnici, “O deslocamento se torna, portanto, o grande fator na construção do sujeito diaspórico” (BONNICI, 2012, p. 60).

A discussão sobre racismo empreendida aqui implica aspectos de diáspora, de nacionalidade, de etnicidade, de hibridismo e de identidade do sujeito. Esses temas parecem indissociáveis na narrativa phillipsiana, por isso algumas articulações se fazem necessárias. Questões como o racismo, binarismo e hibridismo, identidade e diáspora, entre outras, são alguns dos fatores que influenciam e, muitas vezes, modificam radicalmente a vida dos migrantes (sejam eles resultantes de mudanças geográficas, forçadas ou espontâneas) e seus

descendentes. O convívio entre diferentes raças e etnias causa, então, conflitos de poder e relações de autoridade, tanto explícitas – por aparatos da lei, ou do Estado – quanto implícitas – pelo próprio construto cultural. Essa convivência dentro da estrutura de poder faz com que haja a hierarquização e o essencialismo sancionados pela vivência cotidiana. Para entendermos melhor essa questão, o binarismo será o foco da próxima seção.

3.2 BINARISMO

Binarismo é um termo que se caracteriza por traços distintivos, por elementos que se opõem tais como branco e negro; civilizado e primitivo; luz e escuridão, etc. Segundo Loomba (1998, p. 105), a origem do vocábulo remonta ao período grego e romano, uma vez que a imagem estereotipada de bárbaro, de estrangeiro é proveniente dessa época.

A estudiosa afirma também que a oposição entre o cristianismo e o Islã surgiu na Europa medieval e moderna e que, desde então, tal oposição tem sido utilizada para demarcar as diferenças de raça, de cultura e etnia. Loomba (1998) assevera que a associação dos mouros muçulmanos com o demônio também foi responsável pelo preconceito contra as pessoas de cor, já que a maioria dos mouros possuía a pele morena. Na verdade, a distinção entre ‘nós’ e ‘eles’ é muito mais antiga que o preconceito racial decorrente da referida associação. Pressupõe-se que ela tenha surgido na era em que aconteceu a consciência humana.

No contexto do estruturalismo, foi o linguista Saussure que a partir da diferenciação entre significante e significado no signo linguístico confirmou a ideia de oposição na qual um signo só faz sentido em oposição a outro. A partir da noção de Saussure, Lévi-Strauss no campo antropológico desenvolveu “a operação mental básica de oposições ou binarismo (comestível - não comestível; luz - escuridão; sagrado - profano), a qual foi importante para o pós-estruturalismo dos anos 1970” (BONNICI, 2005, p. 16).

Na literatura, a desconstrução de Derrida coloca em foco “a tensão entre o termo privilegiado (o centro) e o termo não privilegiado (a periferia)” (BONNICI, 2005, p. 16). Hierarquicamente, os termos que se associam ao homem, ao branco formam o centro, enquanto os termos que se associam ao negro, à mulher, ao indígena constituem a periferia. Isto é, o nativo, o negro, o colonizado, a mulher são

colocados à margem da sociedade para que o homem branco colonizador possa estabelecer seu poder.

Nesse contexto, Said (2007), em sua obra *Orientalismo*, observa que a oposição binária entre Oriente e Ocidente serviu para fortalecer a Europa. Para o autor, os orientais “eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos, ou confinados, ou – posto que as potências ocidentais cobiçavam abertamente o território deles – conquistados” (SAID, 2007, p. 281). Ademais, o orientalismo encorajava uma concepção de mundo tipicamente patriarcal, masculina, para utilizar o termo de Said.

Nessa linha de pensamento, o binarismo é responsável pelos termos degradantes, destinados aos sujeitos colonizados. Tais termos inferiorizam o colonizado, fato que delinea a noção essencialista a respeito desses sujeitos. Bonnici (2005, p. 26) entende essencialismo como “uma forma de representação da realidade, ou seja, a possibilidade de representar a verdadeira essência das coisas, as qualidades invariáveis e fixas de algum ser ou conceito”.

Para o autor, no contexto pós-colonial, o essencialismo serve à representação do nativo, que é reduzido a uma ideia essencial e simplista, na qual uma característica ou particularidade, nem sempre real, é aplicada a todas as pessoas de determinado grupo. Os indígenas, por exemplo, foram rotulados como canibais enquanto os negros foram reduzidos aos estereótipos de selvagens, preguiçosos, depravados sexualmente.

Em *Dançando no Escuro*, por exemplo, deparamo-nos com o binarismo luz e escuridão na vida das personagens, nos acontecimentos históricos, evidenciando a ambivalência, a ambiguidade de sentimentos que tomam conta das personagens.

No primeiro ato, os vocábulos binários, mais explicitamente (a luz) ao passo que a escuridão seria sugerida pela ocultação do ombro com o xale, surgem quando Bert conta sobre sua vida para Lottie, por intermédio do narrador de terceira pessoa, descrevendo que: “A luz começa a diminuir, agora, mas ela ainda pode ver que ele a olha bem de perto, enquanto ela cobre melhor os ombros com o xale” (PHILLIPS, 2007, p. 50). Observamos então que o ato de ocultar via xale e revelar pela luz é uma tentativa de burlar o binarismo. Essa imagem é reforçada pelo narrador no fragmento a seguir: “Lá no alto, o vento começa a varrer a árvore solitária, e ela espia um deslize de lua no céu que vai escurecendo” (PHILLIPS, 2007, p. 50).

Novamente a imagem do pôr do sol representa a escuridão, a ocultação enquanto a imagem da Lua revela a claridade.

A propagação desse binarismo perpassa todo o texto. Após o casamento, Bert e Lottie moram em um quarto de hotel. Como o quarto no hotel não se configura em lar, o narrador conta que Lottie “agora vive à luz de velas, sozinha, reclinada na cama com um livro, esperando que seu marido se arraste escada acima, em direção à cama aquecida pelo seu corpo” (PHILLIPS, 2007, p. 56). A luz de velas e o calor da cama no fragmento associam-se diretamente à personagem Lottie e à noção de lar. A escuridão para Bert representa o fato de se sentir sem lar, sem lugar naquela sociedade, por outro lado, a esposa metaforiza a luz em sua vida, o calor, o conforto, a segurança, o lar.

Ainda sobre Lottie, somos informados pelo narrador que “O quarto mergulha na escuridão e ela admite para si mesma que nunca lhe havia passado pela cabeça que Ada/Aída pudesse saber mais que ela sobre alguma coisa além de dançar” (PHILLIPS, 2007, p. 57). A escuridão do quarto de Lottie simboliza sua falta de conhecimento, sua ignorância, em oposição à luz que significa o conhecimento das coisas, a inteligência, o saber. Nesse caso, como a Aída adverte Lottie sobre o casamento com Bert e Lottie acaba reconhecendo o saber da amiga, é possível dizer que Ada/Aída representa a luz, ou seja, o conhecimento, a sabedoria, a sensatez.

Outro aspecto interessante sobre Lottie é que ela possui a pele mais escura e os cabelos mais indisciplinados que os de sua irmã Florence, segundo a voz narrativa. Entretanto, é ela a mais esclarecida, a mais inteligente das duas. Por conseguinte, ela consegue observar a situação do marido e entender o seu sofrimento.

Agora que estão casados, ele a chama de Mãe, mas ela não se anima a pedir-lhe que encontre uma palavra alternativa, pois instintivamente entende que não há outra. Ela preferiria Lottie, ou esposa, ou querida, pois Mãe a reduz de imediato a algo menos que uma mulher, mas imagina que em alguma parte de seu inconsciente é assim que o marido agora a vê (PHILLIPS, 2007, p. 56).

Ao associar a esposa à imagem da mãe, é possível compreender que o protagonista tenta construir um novo lar na sociedade estadunidense. Como ele fazia parte do mundo da mulher, estar ao lado dela era seu lar, por isso Lottie é

descrita como uma luz em sua vida escura, trazendo a ele um sentido de pertencimento que não possuía antes.

Já em relação a Bert, a descrição do narrador refere-se à luz do fim da tarde e à escuridão da noite, bem como ao ruído da rua, sugerindo a possível visão que ele teria do branco:

A ríspida luz do fim da tarde e o ruído da rua costumam deixar sua mente de novo afiada, mas nos últimos tempos ele tem vagado sem propósito com bastante frequência, consumido pelo temor de, nessa noite, em frente a centenas de estranhos, perder seu rumo (PHILLIPS, 2007, p. 82).

Essa luz ríspida designa um branco ruim que, ao mesmo tempo em que é responsável pela movimentação de Bert, empurra-o para ser outra coisa. A luz do fim da tarde pode metaforizar também a dualidade do ocultar e do revelar. Nesse processo, Bert pode perder o rumo, a identidade negra caribenha. Assim, o mais sensato para a personagem é “caminhar lentamente pela Broadway, para longe das luzes, os pés doloridos pelos excessos de *cakewalking*, por se arrastarem por aí, e de modo geral, por desempenhar o papel de bobo para George” (PHILLIPS, 2007, p. 94). Quando o artista deixa as luzes do palco para trás, ele deixa de perpetuar o estereótipo de negro que relega sua raça à inferioridade. A fuga da luz implica metaforicamente fugir do próprio branco que o obriga a esse papel de “negro parvo e desajeitado”.

No movimento de fuga, a parada no bar sugere a ocultação, a proteção do protagonista, já que o ambiente do bar também é escuro. A voz narrativa descreve que Bert

[...] reluta em adentrar a atmosfera melancólica da casa, especialmente quando ele acaba de deixar um teatro escuro, e não terá objeções quanto a dar uma passadinha pelo Metheney's, onde se sentirá em casa (PHILLIPS, 2007, p. 95).

A escuridão do teatro, do bar nos remete ao estudo de Bhabha (1998) sobre a visão psicanalítica do prazer na escuridão. O autor assegura que:

O valor-prazer da cor escura é um recuo a fim de não saber nada do mundo exterior. Seu significado simbólico, no entanto, é totalmente ambivalente. A cor escura significa ao mesmo tempo nascimento e morte; ela é em todos os casos um desejo de retornar a completude da mãe, um desejo por uma linha de visão e de origem ininterrupta e não diferenciada (BHABHA, 1998, p.126).

Parece que a escuridão seria uma saída do mundo exterior, no caso de nosso protagonista, a fantasia de poder voltar ao ventre (ao Caribe, à terra natal), à infância, a ser o menino que acompanhava o pai. Por outro lado, a escuridão representa também o apagamento de sua identidade no seio da cultura americana.

Os princípios luz e escuridão estão presentes também na voz narrativa de Bert, ao descrever sua entrada no palco: “Faço minha entrada só com uma pequena luz que penetra a escuridão. Forço minhas mãos enluvadas de branco entre as cortinas e através da luz” (PHILLIPS, 2007, p. 112). Nesse fragmento, o artista negro usa luvas brancas que representam a ocultação e a adequação a sua identidade. A figura do negro é comparada também a uma luz, um despertar de consciência do público branco, ora representado pela escuridão, o grupo de espectadores brancos que submerge na escuridão da plateia.

Por esse motivo, a afirmação do narrador: “Eu gosto do começo, com minhas mãos enluvadas de branco, e a pequena luz, e trilhar meu caminho através da cortina, e ficar silencioso” (PHILLIPS, 2007, p. 113). Parece que a atuação de Bert se relaciona, de maneira análoga, com sua vida, pois pode ser que seu trabalho como artista ainda seja uma pequena luz, mas a luz pode resplandecer a qualquer momento e iluminar todo o ambiente, ou seja, o negro naquele momento não tem lugar naquela sociedade, a não ser para ser depreciado, mas há esperança e movimentos de luta para que assuma um papel mais digno.

Diante dos fatos mencionados, a discussão dos termos binários no romance é ambígua porque a escuridão não simboliza apenas a perda de identidade, o desespero de ser o outro na sociedade estadunidense, mas o reencontro com a parte perdida da consciência, ou da inconsciência e da ancestralidade, como a paz, há tanto almejada, consigo mesmo.

A personagem Aída também ilustra a situação descrita acima. Quando ela adoece e vai para o hospital, “Aida parece estar em paz. Está envolta em branco, com os olhos apertados contra a luz no teto, e os braços magros sobre o lençol do hospital, retos como duas pequenas setas escuras” (PHILLIPS, 2007, p. 152). Novamente, observamos a oposição entre os vocábulos branco e escuro: o branco dos lençóis, da luz no teto, com as duas setas escuras (os braços). A visão binária aqui parece ser uma justificativa para levar a personagem Aída à luz, ou melhor, à vida ou à morte, uma vez que ele está doente.

Outra personagem que é descrita de forma binária é George. Nos momentos finais de sua vida, ele convida a esposa Aída:

Sente-se aqui comigo na escuridão enquanto viajo de volta à minha cidade natal, Lawrence, Kansas, através das ruas de San Francisco. Não me envergonho do lugar de onde venho. Sente-se aqui comigo enquanto retorno à minha infância, na região do Kansas (PHILLIPS, 2007, p. 185).

A escuridão para George representa o retorno ao passado, a volta ao lar onde ele tem a possibilidade de atar as duas pontas de sua vida e reconstituir a paz perdida. Essa volta ao lar para a personagem é o fim do binarismo que não enxerga e não respeita o negro naquela sociedade.

Fred, o pai de Bert, assim como George, só alcança a paz via morte, a qual pode encerrar nela a própria ideia binária de escuridão (fim da vida, o apagar da luz, a paz encontrada depois dela):

Mas agora, enquanto Lottie olha para esse homem em paz, se sente inundar por uma sensação de alívio, pois tem certeza de que os demônios que haviam começado a assombrar a alma dele certamente, agora, já o abandonaram (PHILLIPS, 2007, p. 213).

Os vocábulos “paz” e “alívio”, conquistados via morte, opõem-se aos vocábulos “demônios” e “assombrar” presentes em sua vida. Cabe ressaltar que demônios, geralmente, têm ligação com a morte, quando pensamos principalmente no inferno; mas, no caso citado, os demônios da vida desaparecem justamente com a morte. Essa diferenciação entre os termos parece ter sentido reverso, pois o binarismo no contexto colonial constrói sentidos, relacionando o negro e todos os adjetivos referentes a ele ao polo negativo e inferior à hierarquia, mas, na narrativa, a paz, o alívio, o conforto são alcançados pela escuridão da morte.

Diante de tais apontamentos, observamos que o binarismo é revertido exatamente porque o homem branco não é caracterizado apenas como branco e bom, assim como o negro não é apenas negro e mau. O negro também representa a redenção, a vitória e a paz, enquanto o branco a opressão. Com estes dados, reforçamos a tese de que Caryl Phillips, na obra em análise, reescreve e recodifica o binarismo, revertendo o papel de brancos e negros. Pelo espelho e pelo outro, Bert, o negro, é recodificado e acaba se libertando pelo caminho oposto ao esperado.

Assim, entendemos que o binarismo, amplamente conhecido por funcionar sobre posições hierárquicas e enfatizar diferenças entre brancos e negros é desconstruído/destruído por Caryl Phillips no romance em pauta.

Bonnici (2005) registra que: “A desconstrução, uma estratégia de subversão e transformação, é o antídoto contra o essencialismo, já que ela desarticula o binarismo conceitual sobre o qual se assenta o essencialismo” (BONNICI, 2005, p. 26). Nesse âmbito, as oposições binárias, presentes na narrativa têm o propósito de desconstruir a noção essencialista de que os negros são inferiores para que eles possam ser reconhecidos pelas suas diferenças, pois “A desconstrução pós-colonial solapa a própria base sobre a qual são construídas a identidade e a não-identidade” (BONNICI, 2005, p. 26).

Só a partir do questionamento e reflexão que contribuem para a desconstrução do binarismo é que o sujeito colonizado tem a possibilidade de encontrar um centro para sua identidade. Para entendermos melhor essa questão, discutiremos sobre a identidade do sujeito.

3.3 IDENTIDADE

O estudo sobre máscaras requer uma discussão sobre a identidade do sujeito, ou seja, o que está sob a máscara. A análise e discussão sobre a identidade do sujeito são de suma importância para a investigação do romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips. O estudioso Thomas Bonnici, em seu livro *Multiculturalismo e Diferença* (2011), discute o termo. Para o autor:

O termo ‘identidade’ origina-se do vocábulo latino *identitas*, composto por *idem* (o mesmo) e o sufixo gerador de substantivos abstratos – *itas*. Diferente do conceito ‘identidade’ em Psicologia em que a identidade de alguém envolve um conjunto de valores e metas que estruturam a vida da pessoa, em Filosofia o termo significa a identidade das pessoas ao longo do tempo, ou seja, as condições necessárias para que uma pessoa que existe num certo período seja a mesma pessoa que existe em outro período. Em outras palavras, discute-se a identidade ao longo do tempo ou em que consiste a persistência de pessoas ao longo do tempo, abrangendo os fatores epistemológico, moral e valorativo (BONNICI, 2011, p. 35).

Em conformidade com o que foi exposto, Bonnici enuncia que a identidade pode ser definida como “aquilo que a pessoa é” (BONNICI, 2011, p. 35). Ou seja, o

vocábulo identidade explica o que a pessoa é, como os outros a veem, como ela vê os outros e o que ela finge ser.

Stuart Hall (2006) aponta três concepções de sujeito para descrever a evolução da identidade: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A primeira concepção de identidade surge no fim do século XVIII e baseia-se no conceito cartesiano e iluminista, que aponta a razão como base para a existência: *Cogito, Ergo Sum*, de René Descartes: “Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o sujeito ‘cartesiano’” (HALL, 2006, p. 27). Nessa concepção o sujeito é visto como um ser indivisível e centro da consciência e que a constrói por meio de sua capacidade de razão e por meio dela, o mundo que o cerca. Segundo Hall, “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p. 11).

A segunda concepção de identidade refere-se ao sujeito sociológico, surgido do desenvolvimento tecnológico e das relações culturais e sociais que o cercam. Tal visão de identidade se sustenta não mais apenas no mundo pessoal do sujeito, mas no espaço entre ele e o mundo público. Nesse aspecto, o indivíduo é “formado na relação com os outros, que servem de mediadores e transmissores de valores, sentidos e símbolos, ou seja, da cultura” (FIGUEIREDO; NORONHA, 2010, p. 191). Essa concepção social do sujeito foi reforçada pela teoria marxista, entre outras. Hall aponta a identidade do sujeito sociológico como algo que “costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura” (HALL, 2006, p. 12).

Por outro lado, muito mais difícil de ser definida é a identidade do sujeito pós-moderno, que se refere ao momento representado pela personagem protagonista da obra analisada. A partir do século XIX, começam a surgir movimentos que discutem o posicionamento da identidade, colocando em xeque a definição de sujeito como um ser uno e indivisível ou existente apenas em relação ao meio ou à cultura na qual está inserido. Hall (2006) assegura que o “sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p. 46).

O primeiro descentramento apontado pelo autor se refere ao pensamento marxista e seus desdobramentos. Marx e posteriormente Althusser situaram o sujeito mais profundamente no contexto social, demonstrando como a identidade é moldada

por instrumentos de coerção social, relações de autoridade e poder ou de classe como também de raça, no caso da narrativa sob análise.

Na verdade, na narrativa, observamos que a raça é uma construção social, formada para servir aos interesses da cultura dominante. Portanto, a questão da cor da pele se configura no descentramento social de Bert. O fato de Bert enegrecer sua face, para representar nos shows de menestrel, demonstra que ele não é visto como um autêntico representante de sua raça sem o uso da maquiagem retinta.

Dessa maneira, percebemos que a sociedade branca (estadunidense) constrói os papéis e as imagens para as pessoas negras (como Bert) e espera que todas desempenhem seus esperados papéis, os quais mostram como a raça faz parte de um sistema hierárquico, determinado pelo homem pertencente, no caso, a tal sociedade. Como já apontado algumas vezes, por meio da *blackface*, os brancos querem reforçar os estereótipos negativos dos negros com o intuito de justificar seu tratamento desigual, porque nos shows de menestrel os negros em *blackface* são reduzidos a *coons* com inteligência inferior ao homem branco. Durante as apresentações da peça “Abyssinia”, por exemplo, os críticos brancos comentam que “o maior erro de *Abyssinia* é guardar muito pouco do *coon* negro do Sr. Bert Williams, com suas celebradas sequências com a cara pintada” (PHILLIPS, 2007, p. 145). Eles estão criticando o fato de que esse pouco do *coon* não ajudaria a reforçar a inferioridade do negro.

O segundo descentramento citado por Hall (2006) envolve as teorias psicanalíticas. A Psicanálise de Freud, desenvolvida por Lacan, mostra o sujeito dividido internamente em um ser consciente e outro inconsciente que desbanca o sujeito da razão demonstrado por Descartes, sendo formado diferentemente nas relações objetivas e subjetivas com o meio. Hall comenta que “A leitura que pensadores psicanalíticos, como Jacques Lacan, fazem de Freud, é que a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade” (HALL, 2006, p. 37). Isso porque a criança se percebe sendo formada a partir de sua relação com o outro.

Tal concepção de formação do sujeito é pertinente para nossa análise. Em seu estágio do espelho, Lacan (apud HALL, 2006) afirma que a criança não possui a imagem de si mesma como inteira, mas, ao olhar-se no espelho imagina seu reflexo dessa forma. Essa formação do eu pelo olhar no espelho se relaciona à formação do eu a partir do olhar do outro. Hall registra que:

A formação do eu no ‘olhar’ do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento de sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual (HALL, 2006, p. 37-38).

Os sentimentos que dividem o sujeito permanecem com ele, mas a fantasia que ele tem de si mesmo é de uma “pessoa unificada” (HALL, 2006, p. 38). Por essa razão, Hall comenta sobre o termo “identificação”, termo que descreve o processo identitário em andamento. Nesse aspecto, a maneira como o sujeito imagina que é visto pelo outro compõe sua fantasia de unidade. Pelo viés psicanalítico, a constante busca pela identidade é uma tentativa de preencher o eu dividido, incompleto.

Appiah (2009), por seu turno, faz uso do termo “identificação”, compreendendo-o como um “processo através do qual o indivíduo intencionalmente constrói seus projetos, incluindo seus planos para a sua própria vida e a sua concepção de bom – pela referência aos rótulos disponíveis e às identidades disponíveis”⁷⁷ (APPIAH, 2009, p. 669). Na visão do autor há uma intencionalidade de construção do nível individual que se baseia em referências disponíveis no âmbito social tais como raça, sexualidade, etc.

Nesse viés, o descentramento psicológico de Bert ocorre pelo olhar do outro refletido no espelho, na vidraça, na janela. No terceiro ato, quando Bert atua nas *Follies* de 1919,

Ele olha em desamparo para os espectadores, como se os espiasse através de uma fina vidraça congelada. Pode ver que lá fora na platéia é inverno, e ele tem certeza de que deve estar penosamente frio. Escuta com cuidado o vento uivante, e sabe que a noite não tardará a cair. Aqui, no palco, ele treme, pois a janela imaginária está mal colocada e um vendaval metralha o caixilho [...] Quem são essas pessoas que encaram esse negro solitário junto à janela? Eles nitidamente o reconhecem. No entanto, a expressão grave em seus rostos sugere que também sentem pena dele, mas quem são eles? É inverno nos Estados Unidos. [...] E então vê o próprio reflexo suspenso na janela; um homem alto, desalinhado, lhe devolve o olhar, uma mão enluvada no rosto, a outra no colarinho, e vê a verdadeira miséria da própria condição, e a vergonha o atinge como um golpe rápido, duro (PHILLIPS, 2007, p. 193-194).

⁷⁷ ‘Identification’: the process through which an individual intentionally shapes her project – including her plans for her own life and her conception of the good – by reference to available labels, available identities.

O reflexo do homem alto e desalinhado conscientiza Bert de sua condição de crioulo *coon* naquela sociedade, o que lhe provoca a vergonha, o pesar de representar um estereótipo de negro que não condiz com o negro que ele é. Bert não se identifica com o reflexo na janela, mas o público sim, deixando-o angustiado, atormentado, dividido, cindido. A janela, o frio, tudo demonstra o distanciamento e o sentimento de Bert envolvendo suas relações com os brancos em geral e com a plateia em particular.

Já o terceiro descentramento do sujeito pós-moderno reporta-se ao linguista Ferdinand de Saussure, que concebe a língua como um sistema social produtor de significados, que molda o sujeito, sendo também moldada e utilizada por ele (HALL, 2006). Hall observa que os significados dos vocábulos não são fixos; eles surgem “nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua” (HALL, 2006, p. 40). Nesse aspecto, há uma analogia entre língua e identidade, pois, assim como se sabe que é “noite” porque não é “dia”, o sujeito sabe quem ou quem não é em relação ao “outro”.

Na narrativa, Bert sabe o papel que cabe a ele naquela sociedade. Durante sua viagem para a Inglaterra, ele reflete:

O artista de cor estaria eternamente condenado a agradar uma platéia branca com farsa, e depois tentar conquistar essa mesma platéia com música e dança? Será que o artista americano de cor não será nada mais que um tolo exuberante, infantil, chamado Tia Jemima, Tio Rufus ou simplesmente Negrinho da Lavoura, que não deve ser jamais um indivíduo único? Será que o negro americano será livre para divertir com algo além da evidência de sua pele escura? O homem de cor pode ser ele mesmo nos Estados Unidos do século XX? (PHILLIPS, 2007, p. 119).

O episódio acima ilustra que Bert é constantemente perturbado pela diferença entre o negro e o branco, pois o branco identifica a personagem criada por Bert como um negro autêntico e, portanto, autorizado a fazer o papel de negro. A linguagem usada pelo ‘negro parvo e desajeitado’ é diferente tanto da linguagem narrativa de Phillips, que demonstra sensibilidade e percepção da personagem, quanto da linguagem da própria personagem histórica, Bert Williams, com conhecimento e educação bem diferentes daquelas personagens criadas para representar os negros.

O quarto descentramento relaciona-se ao trabalho do filósofo e historiador francês, Michel Foucault. Esse autor estabelece o poder disciplinar, voltado para a regulação, a vigilância, o sujeito e o corpo. No século XX, o poder disciplinar constitui-se na regulação da vida, do trabalho, das práticas sexuais, da vida familiar, controlados pelo regime administrativo do trabalho e pelo conhecimento especializado. As instituições que propiciam essa regulação são as prisões, os quartéis, as escolas, os hospitais, as clínicas, entre outras. Ao manter os indivíduos sob controle e disciplina, há um aumento do isolamento, da vigilância e da própria individualização do sujeito.

O romance em análise retrata momentos de isolamento do sujeito diante da vigilância da sociedade estadunidense. Bert, por exemplo, vai ao bar para ficar só, no escuro, sem a vigilância do branco: “Um homem vai ao Metheney’s para estar consigo mesmo, e nenhum mais que o Sr. Williams, sentado numa cadeira de madeira, pequena para seu tamanho, na mesinha marrom no canto mais isolado” (PHILLIPS, 2007, p. 77).

Convém destacar também que isso se deve à suposta autoridade dos brancos sobre os negros. No trabalho que dividiu com o artista branco Maurice Barrymore, por exemplo, Bert teve um confronto verbal com um trabalhador do teatro, homem branco que se julgava superior ao artista negro e, portanto, sentia-se no direito de grosseiramente criticá-lo, mostrando-lhe ou lembrando-lhe do seu devido lugar: “É, ele é um bom preto, ele sabe seu lugar” (PHILLIPS, 2007, p. 110).

Para o trabalhador, Bert é um bom negro porque ‘conhece o seu lugar’. Em outras palavras, embora o trabalhador do teatro ocupe uma posição inferior à de Bert, o fato de possuir a pele branca, o faz acreditar que ele é melhor que o artista negro.

Outro momento em que a questão do lugar se evidencia é quando Bert fica sem o parceiro George. O artista se apresenta sozinho em Boston e pensa que foi recebido pela plateia com indiferença. Diante disso, “O Sr. Williams deixou o teatro deprimido e se dirigiu a um bar das redondezas, não sem antes certificar-se de que era um lugar apropriado para ele entrar” (PHILLIPS, 2007, p. 176). O vocábulo ‘apropriado’ aqui se refere ao fato de haver bares para brancos e bares para negros, o que se configura em uma prova de vigilância.

A personagem Lottie, por sua vez, sofre um colapso enquanto toma banho na banheira de seu banheiro. Em seus delírios, ela imagina que “O banheiro está cheio

de pessoas estranhas que me encaram. Mas como pode ser? Eu moro aqui. Por que essas pessoas estão me olhando como se eu tivesse levado a cabo algum ato do qual devesse me envergonhar?” (PHILLIPS, 2007, p. 148). Em seus devaneios, ela pede que todos saiam de seu banheiro e a deixem só. Fica claro aqui que a ideia de ser vigiada a incomoda.

Já Aída se recolhe em seu apartamento. Lá, ela se senta no banco junto à janela e observa a tempestade de inverno que cai do lado de fora, mais uma vez o frio e a vidraça separando as personagens e o mundo. Na ausência de seu marido, George, tudo o que ela deseja é não ser vista, não ser notada por ninguém. Como o espelho a reflete pelo olhar do outro, “Ela cobriu todos os espelhos com tecido, de maneira a poder atravessar o que resta desse dia de inverno sem ser vista” (PHILLIPS, 2007, p. 151).

Conforme observado, as personagens estão conscientes de que são vigiadas. Essa vigilância a que são submetidas é um mecanismo de poder utilizado para controlá-las, mantê-las em seus lugares físicos e simbólicos, atendo-se a seus papéis sociais (FOUCAULT, 2005). Frente a esses apontamentos, observamos que esses momentos de reclusão ocorrem porque os negros sabem que estão sendo colocados em condições inferiores. Assim, eles fogem de suas relações com o poder instituído, evitando confrontos de poder. As situações ilustradas de isolamento, de escuridão se opõem ao momento em que os artistas negros, Bert e George são expostos em uma jaula ou em um palco, o que reforça o poder e o domínio dos brancos.

Enfim, o quinto descentramento refere-se ao feminismo nos anos 1960. Além do movimento feminista, também podem ser citados as revoltas estudantis, os movimentos contra as armas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos pela paz e toda uma gama de movimentos revolucionários que apelavam para a afirmação da identidade. Segundo Hall (2006, p. 45), “cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores”, o que se configura como a política de identidade, ou seja, uma identidade para cada movimento.

O autor está se referindo também ao início dos estudos pós-coloniais, aos grupos de conscientização racial, como os estudos negros, entre outros. É interessante notar que a NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) surgiu bem antes do quinto movimento de descentramento: naquele momento, a associação estava muito mais preocupada com a igualdade social do

que com a reflexão crítica sobre a criação literária e cultural. No entanto, entidades como a NAACP e os sindicatos, dos quais George e Bert participaram, foram uma fonte de reflexões que levaram a esse deslocamento. No contexto do romance em estudo, a NAACP aparecerá implicitamente, pois implica a responsabilidade social do artista, ou seja, a popularidade e significância do papel do homem negro na sociedade estadunidense.

Na tessitura narrativa de Phillips, esse movimento social do novo negro está implícito em alguns momentos paradoxais. Um deles é quando George funda a organização “The Frogs” com o intuito de conscientizar os negros de que eram capazes de assumir papéis de liderança naquela sociedade se adquirissem conhecimento e cultura. Outro momento é quando os seis negros que visitam Bert o questionam sobre o papel que ele representava no palco. Eles comentam com Bert que seria interessante se ele interpretasse personagens negras que elevassem o artista negro e suplicam a Bert que abandone sua personificação de negrinho *coon*. Há ainda o episódio em que George e Bert processam o diretor da peça “Abyssinia” pelo não cumprimento do contrato, expondo seus altos salários para a sociedade estadunidense. O ato de lutar pelos seus direitos incita outros negros a lutarem também.

Em uma conversa com George, Bert explica ao amigo que os homens brancos se sentem seguros ao ver um homem que consideram impotente representando algo ainda mais impotente. Para Bert, os dois precisam respeitar tal prática e se esforçar para ser o centro das risadas, pois, segundo o artista, “Em seu devido tempo, uma alternativa à falsa cultura negra que mancha nosso palco emergirá, mas só em seu devido tempo. Nesse momento, ninguém pagará para ver o homem negro ser ele mesmo, então devemos nos mover com cautela” (PHILLIPS, 2007, p. 142).

Diante do exposto, entendemos que os grupos em defesa das minorias como os estudos negros, por exemplo, fazem-se presentes na narrativa phillipsiana, ilustrando o quinto descentramento do sujeito.

Conforme mencionado, o sujeito pós-moderno “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2006, p. 13). Ou seja, a identidade do sujeito pós-moderno não é permanente, pois apresenta caráter móvel, o que indica que o sujeito pode adotar várias identidades, inclusive contraditórias, dependendo da situação em que se

encontra, e não há mais um centro ou eixo em torno do qual a identidade se desenvolveria. Há, sim, múltiplos eixos que disputariam pelas características de centralidade, com deslocamentos frequentes.

Gilroy (2001) apresenta, ainda, aspectos de raça, etnia, nação, cultura e hibridismo racial e cultural como fatores predominantes na formação da identidade do sujeito pós-moderno. O autor discute que a identidade étnica conecta o eu ao outro, relacionando o sujeito com o grupo. Da mesma forma, ocorre com a identidade forjada pelo compartilhamento da língua, da religião, dos valores e das tradições, o que revela pertencimento ao grupo. A identidade étnica projetada como pura (100% branco, 100% negro, chamada *insiderism* pelo autor) é problemática, pois o contato com as diferenças pode revelar ameaça. Gilroy (2001) acrescenta ainda que a formação da identidade tem uma história e seu enfoque auxilia no questionamento do reconhecimento da similaridade e da diferenciação.

Já Kobena Mercer (2009) comenta que a identidade só se torna uma questão quando está em crise, ainda, quando algo que se supõe fixo, estável e coerente se desloca. Entendemos, portanto, que a questão identitária é fundamental em nossa pesquisa, já que reflete a problematização do processo diaspórico. Na narrativa em pauta, é por intermédio do deslocamento que o protagonista Bert é exposto ao contato com a cultura estadunidense e é a partir desse contato que ocorre a crise de identidade desse sujeito diaspórico.

Ao nos referirmos aos elementos que contribuem com a formação da identidade, estamos tocando na questão da formação do sujeito. Como a identidade da modernidade sofre as mudanças e os descentramentos já citados, também observamos como há fatores que colaboram para a cisão identitária que levam à fragmentação do sujeito, tema do próximo subitem.

3.3.1 A Formação e a Fragmentação do Sujeito

A compreensão da formação do sujeito se faz necessária visto que o processo de construção da subjetividade afeta a condição do sujeito colonial tanto na percepção quanto na aceitação de sua identidade. Vários teóricos contribuíram para os estudos sobre a construção do sujeito, entre eles, Descartes, Freud, Lacan, Marx, Foucault, Althusser, Derrida e Fanon, conforme já foi discutido anteriormente.

A afirmação de Descartes (1596-1650) - “Penso, logo, existo” teve importante contribuição na visão do sujeito separado do objeto. Para o filósofo, o sujeito é um indivíduo autônomo, livre, dono de sua própria vontade.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007), por sua vez, afirmam que a partir da filosofia de Descartes, o sujeito “podia usar o intelecto e a imaginação para entender e representar o mundo. A consciência humana autônoma era vista como a fonte da ação e significado e não mais o seu produto”⁷⁸ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 202). Os autores indicam que tal posição é conhecida como “individualismo cartesiano” e tende a subestimar a importância das relações sociais ou do papel da linguagem na formação do sujeito.

As discussões sobre a subjetividade foram alvo dos pensamentos filosóficos de Freud e de Marx. A partir dos dois teóricos houve uma mudança significativa na maneira de se ver a relação sujeito-objeto se comparada com a visão iluminista. Tanto o primeiro quanto o segundo autor subvertem o conceito de autonomia do sujeito.

De acordo com Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007, p. 202), “o conceito de subjetividade problematiza a simples relação entre o indivíduo e a linguagem, substituindo a natureza humana pelo conceito de produção do sujeito humano através da ideologia, do discurso e da linguagem”⁷⁹.

Já na acepção marxista, considera-se que a subjetividade é produzida a partir das relações históricas, das necessidades do capital, dos discursos de poder instaurados nas instituições, ou seja, o teórico acreditava que os interesses da classe dominante determinavam o modo como as pessoas percebiam a existência individual e coletiva delas.

Enquanto Marx acreditava que as influências das estruturas econômicas operavam na subjetividade, Freud analisava a importância do papel do inconsciente na formação do sujeito. A teoria freudiana defende que o sujeito não é totalmente autônomo e sim limitado de acordo com as restrições impostas pelo *id*, *ego*, *superego*, três componentes básicos estruturais da psique.

⁷⁸ [...] could employ intellect and imagination in understanding and representing the world. The autonomous human consciousness was seen to be the source of action and meaning rather than their product.

⁷⁹ The concept of subjectivity problematizes the simple relationship between the individual and language, replacing human nature with the concept of the production of the human subject through ideology, discourse or language.

A noção de “ser social” de Marx é retomada por Althusser (1918-1990), filósofo marxista, responsável pelo desenvolvimento da teoria sobre a formação do sujeito a partir da ideologia. Para o autor e seus coautores, “a ideologia é perpetuada pelos aparatos ideológicos do Estado, como a igreja, a educação, e a polícia, que interpelam o sujeito”⁸⁰ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 203).

A interpelação do sujeito por instituições e discursos acaba por perpetuar essa ideologia. Mesmo assim, Althusser acredita que os aparatos ideológicos dão condições para que os sujeitos construam a sua subjetividade.

Já Jacques Lacan (1901-1981) produziu uma teoria que sofre forte influência de Freud: trata-se do estudo da linguagem. Lacan descreve três estágios pelos quais o sujeito em formação passa: o imaginário, o espelho e o simbólico. No estágio imaginário, a criança nasce e não distingue os limites de seu corpo e as fronteiras que o delimitam. Quando a criança começa a ter consciência de que seu corpo não é o mesmo que ela vê, ela entra no estágio do espelho, em que há consciência de distinção entre seu corpo e o corpo do outro. A partir da distinção total entre as fronteiras de seu corpo e o corpo do outro e do reconhecimento do outro como alguém totalmente exterior a si mesma, ela entra no estágio simbólico e é nesse momento que ela adquire a linguagem.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007) acrescentam que, nesse estágio, o sujeito descobre que o local do poder localiza-se no *phallus* - representação simbólica do poder masculino. Para a teoria lacaniana, o sujeito é produzido pela linguagem, ferramenta que pode auxiliá-lo no resgate de sua identidade.

Semelhantemente à teoria de Lacan, a teoria do discurso de Foucault (1926-1984) versa que a subjetividade é construída pelo discurso. O discurso, na acepção do autor, vincula-se ao poder, na medida em que o controle do que é falado é estabelecido por aqueles que detêm o poder. Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007) asseguram que:

Dentro de qualquer período histórico, vários discursos são sempre uma função do poder daqueles que controlam o discurso para determinar o conhecimento e a verdade. Assim enquanto uma pessoa pode ser o sujeito de vários discursos, a subjetividade será produzida pelo discurso que é dominante⁸¹ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 205).

⁸⁰ Ideology is perpetuated, [...], by ideological state apparatuses such as church, education, police, which interpellate subjects.

⁸¹ Within any historical period, various discourses are always a function of the power of those who control the discourse to determine knowledge and truth. Thus while a person may be the subject of

Ao aproximarmos a teoria da formação do sujeito ao contexto colonial e pós-colonial, percebemos que o discurso ideológico dominante do processo imperial se revela na imposição de seus valores morais, sua ética, sua política, sua religião, sua linguagem, etc.

Ainda sobre a formação do sujeito, cabe ressaltar que, além dos autores já mencionados, há contribuições do pós-estruturalismo, representado por Jacques Derrida (1930-2004) que nega a noção de individualismo cartesiano e de sujeito fixo; e da expansão dos estudos psicopatológicos, com Frantz Fanon (1925-1961), que acreditava na possibilidade de autonomia do sujeito pós-colonial por meio do processo de descolonização da mente; este autor resgata nas páginas finais de seu livro, *Peles negras, máscaras brancas*, a unidade do sujeito, pois acredita na existência deste e em sua autonomia na resolução de problemas.

Com a re-escritura do Estádio do Espelho de Lacan, Fanon explica que o negro é o outro para o homem branco. Seguindo essa linha de raciocínio, o negro visualiza no branco tudo aquilo que deseja e não tem. Isso ocorre porque toda a objetificação apregoada pelo colonialismo está incutida no sujeito negro, relegando-o à condição de inferioridade.

Fanon reescreve também o complexo de Édipo e o aplica ao cenário colonial, explicitando que, no esquema tradicional, o menino nutria desejo pela mãe enquanto, na situação colonial, o homem negro deseja a mulher branca e tudo o que ela representa. Diante disso, o homem negro vivencia crises de identidade, pois acaba por assimilar os valores europeus, imperiais, negando seus próprios valores. O negro “torna-se negrófobo porque o seu inconsciente coletivo é branco” (FIGUEIREDO, 1998, p. 67).

Em sua crise de identidade, o sujeito negro, colonizado, sente-se deslocado, pois está ciente de que renega os valores, os preceitos que constituíam sua realidade antes da colonização, como também não admite os posteriores a ela por questões de resistência. Ele percebe que a linguagem do dominador é fonte de poder, mas não é a sua língua. Instaura-se, assim, a crise identitária no sujeito colonial negro.

Cabe ressaltar que, no processo de colonização, o negro sofreu os deslocamentos racial, histórico e linguístico. Nesse processo, o sujeito tornou-se

fragmentado, já que possuía memórias da liberdade, mas não era livre (sujeito desmemoriado). Para reassumir a posição de agente, o colonizado precisa reagir contra as forças que o oprimem. Assim, para Harris (1989), há um fator muito positivo no desmembramento do sujeito, trata-se do fim do sujeito fixo e unitário e do surgimento de um sujeito híbrido, marcado pela alteridade e aberto à alteridade.

O romance de Caryl Phillips retrata Bert Williams, um sujeito fragmentado, cindido. A cisão desse sujeito na narrativa é demonstrada similarmente ao que já se viu em momentos anteriores, por meio de alguns pontos específicos, tais como a falta de comunicação, o isolamento e um relacionamento hierarquizado e inferiorizador com o mundo decorrente de sua profissão e de suas exigências, conforme discutimos a seguir.

Em razão do processo diaspórico, Bert se descentraliza do seu lugar no Caribe para os Estados Unidos e nesse novo país, ele, então, descentraliza-se de si mesmo. Dividido entre sua identidade cultural caribenha, o respeito pela sua raça, sua cor e a profissão de artista negro dos shows de menestrel, Bert começa a se sentir inadequado naquela sociedade e esse sentimento de inadequação vai se intensificando toda vez que ele coloca a máscara negra para representar: “Em alguns dias, Bert pensa que sua atuação, apesar de parecer homogênea e coerente por fora, começa a fraturar por dentro [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 22).

A negação de sua raça, de seus valores, de suas tradições culturais faz com que Bert se sinta profundamente envergonhado ao atuar na presença do pai. Quando o artista percebe a presença do pai no teatro, sente-se mortificado pela própria atuação de ‘preto tonto’:

Na chamada do aplauso, com palmas trovando em seus ouvidos, Bert olha diretamente para os assentos da fila da orquestra e faz uma profunda reverência. Ele recebe em estado de graça as ruidosas mostras da aprovação. No entanto, quando se endireita, ele percebe o coração pesado de vergonha, e por mais que tente não consegue se fazer olhar para cima e saudar o pai. Lá em cima, no céu dos negros (PHILLIPS, 2007, p. 102).

A representação de Bert é aclamada pelo público branco, mas causa vergonha ao seu pai e a si mesmo. O ruído provocado pelo aplauso inquieta o sujeito, levando-o a procurar o silêncio em seu camarim. Esse sentimento de desonra se acentua porque ele se sente traidor de si mesmo, o que causa sua fuga

para o camarim e para dentro de si mesmo, gerando seu isolamento. E, como tal, ele se torna um sujeito solitário e sombrio, incapaz de se comunicar com quem quer que fosse:

Ele põe a toalha recém-manchada ao lado da bacia de água turva e encara sua cara limpa e renovada no espelho. Sabe que o pai não deseja voltar e testemunhar seu filho se transformar num preto tonto. Conhece o pai bastante para entender que, por trás da aparência tranquila, intimamente há uma frustração se consumindo, e ele acha que o pai não gosta de se meter em situações que possam fazê-lo ficar exaltado. Pai e filho nunca falaram desse fato, mas, desde sua chegada aos Estados Unidos, parecem ter dificuldades em se comunicar a respeito de qualquer assunto (PHILLIPS, 2007, p. 24).

Diante de tamanha angústia, a comunicação com a esposa, com o pai e com o amigo se torna cada vez mais difícil, revelando as dores de um ser fragmentado. Essa dificuldade de dialogar com o pai é resultado de sua atuação em *blackface*, pois, “Apesar de nem uma palavra ter sido trocada entre eles, é evidente que seu perplexo pai está profundamente envergonhado de seu único filho” (PHILLIPS, 2007, p. 25).

Ao se sentir infiel aos seus antepassados, à sua família e a si mesmo por se mostrar no palco, Bert se esconde no bar, na biblioteca, no camarim. Essa dualidade entre o mostrar e o esconder, o claro e o escuro revela a confusão da personagem que não aceita a face que tem que assumir para conquistar a plateia branca, pois não quer rejeitar a face de seus ancestrais. Sujeito cindido, em sua apresentação nas *Follies*, o narrador sugere que “sempre que ele (Bert) tenta se concentrar no público sua mente viaja sem destino e ele descobre que perde o poder de se comunicar” (PHILLIPS, 2007, p. 219).

O fato de não conseguir dialogar leva Bert aos processos de interiorização, por isso a necessidade de espaços privados como a biblioteca, o camarim, o bar. A intensidade de seu sofrimento, instaurado socialmente pelo uso da *blackface*, marca sua crise de identidade. Assim, após suas apresentações no teatro, o artista se refugia na penumbra do bar do Metheney's:

No fim do dia, Bert precisa de tempo para pensar sobre o que anda fazendo. Precisa de tempo para considerar e reconsiderar tudo o que já fez e para recordar mentalmente sua curta vida e pensar e beber, e beber e pensar, pois não há ninguém com quem ele gostaria de conversar. Nem George, nem Mãe. Ele se senta, pensa e bebe sozinho, e os negros respeitam o fato de ele ser assim (PHILLIPS, 2007, p. 78).

A solidão do artista é uma das características do sujeito cindido – uma cisão de si com o mundo que o cerca, que causa o distanciamento. O isolamento a que Bert se submete após os shows ilustra sua crise identitária. A reflexão sobre a dificuldade de suportar a companhia humana confirma a cisão desse sujeito: “Engraçado, pensa ele, o que não faz um homem para se livrar do fardo da companhia humana” (PHILLIPS, 2007, p. 79).

O peso da convivência diante de sua contribuição para a manutenção da ideologia de que o negro é inferior, um *coon*, e de ter que repetir esse papel por tanto tempo leva o protagonista a um sentimento de mal-estar, de pânico mesmo, tão aguda é a dor que essa autoconsciência forma. Profundamente atormentado, perturbado por ter que adotar a máscara para se comunicar, o narrador descreve que:

As *Follies* de 1919 foram uma provação, pois a cada noite ele entrou em cena consumido pelo terror, e nessa noite, em sua representação de despedida, ele novamente se viu olhando em desamparo para o vidro, sem saber ao certo se o público podia realmente ver o terror do homem à janela, que foi tão imperdoavelmente desajeitado quanto sua própria vida e que espia na direção deles (PHILLIPS, 2007, p. 219).

No fragmento acima, ressaltamos que o vidro que representa o espelho, objeto frente ao qual Bert vivencia experiências perturbadoras, não permite o reconhecimento do negro que ele representa. Ele se encontra do lado de dentro: o lado do reconhecimento da realidade do outro. O fato de não se reconhecer o induz à sensação de mal estar, de medo, de angústia como se ele e sua personagem fossem se transformar em um ser uno, indivisível. Essa angústia o dilacera, pois, ao não reconhecer o sujeito que ele se tornou, mostra-se cindido, dividido:

O mundo de Bert está se partindo em dois, e é claro que, em algum momento, uma decisão terá de ser tomada, mas isso é problema exclusivamente dele e não diz respeito a mais ninguém; a esses homens, a George, a ninguém (PHILLIPS, 2007, p. 56).

Os vocábulos ‘decisão’ e ‘indecisão’ perpassam a narrativa phillipsiana. Bert resolve enegrecer a face para representar, apresentar-se na Inglaterra, nas *Follies*, formar uma nova companhia, mas fica indeciso com a máscara negra, com a exposição de sua vida pública. No episódio em que Bert e George discutem sobre a

apresentação no Columbus Circle, local imposto pelo patrocinador, George se nega a aceitar, calado, aquela decisão, explicando que eles estiveram nos letreiros da Broadway, enquanto Bert resolve adotar o silêncio. A voz narrativa nos conta que:

Às vezes Bert se comporta como se a maquiagem fosse uma camada extra de pele que ele não pode remover, e George se preocupa com o fato de que a infeliz atuação *blackface* de Bert e sua perturbadoramente acomodada personalidade estejam começando a se confundir na mente do parceiro (PHILLIPS, 2007, p. 130).

Essa passagem acima é emblemática, pois nesse momento, observamos a formação de um terceiro sujeito, que confunde o que ele era originalmente e o que ele se tornou. Já não é mais o menino de 11 anos que deixou o Caribe, nem o negro *coon*; trata-se de um sujeito híbrido. Esse hibridismo de Bert não é livre de tensão, pois há um embate entre a manutenção de suas origens e a assimilação da nova cultura. Porém, há também a impossibilidade da manutenção de qualquer uma das formas anteriores, enquanto o perigo é iminente de dissolução da personalidade, de sua identidade na figura refletida pelo espelho, a personagem criada por Bert. De qualquer forma, a assunção de um sujeito híbrido é o que a narrativa de Phillips aponta como via de subjetificação naquele contexto. Porém, a clareza de mente, o ‘enxergar direito’, vem precedida por uma imagem borrada, representada por um vidro embaçado. Seguindo o jogo de paradoxos de Phillips, ao perder-se e não reconhecer seu público, Bert sobrevive e resiste às tentativas de dominação à sua identidade. O episódio abaixo reforça tal noção:

Ao deixar o banco do parque e começar a caminhar lentamente rumo ao norte através do Central Park, ele se lembra de que de novo nessa noite, em sua atuação final nas Follies, ele teve dificuldade em ver através do vidro embaçado. Ele sabe que, se levantasse a mão e limpasse o vidro, sua confusão seria revelada e, portanto, tal movimento seria humilhante. Ele sofreu assim durante toda a temporada, e sobreviveu a muitos momentos pesados nos quais se viu de pé no palco das Follies e olhando para o público sem vê-los nem ouvi-los bem (PHILLIPS, 2007, p. 219).

Nesse sentido, a formação do terceiro sujeito resulta da fusão das identidades caribenha e estadunidense. A mistura de significados culturais produz um sujeito híbrido, ao mesmo tempo igual e diferente. Assim, o hibridismo se configura “como uma ideologia de abertura para o outro” (BONNICI, 2009, p. 304).

Seguindo a ideia de abertura ao novo, ao diferente, faz-se necessário recuperar o momento em que Bert está afastado do palco, das *Follies*, pois é o momento em que ele acorda de um sonho no qual:

Sonhou que voltava à estrada, liderando uma nova companhia que incluía somente ele, George e Aída, e que, em todas as cidades onde se apresentavam, arrasavam na bilheteria. Estranhamente, ele se lembra de que o público nos balcões era só de camaradas negros, enquanto os brancos sentavam lá em cima, nas galerias, observando com certa cautela. Claro, o mais importante de tudo era que não havia traço de maquiagem em seu rosto (PHILLIPS, 2007, p. 228).

Esse episódio retrata o fim do ciclo de dualidades, de binarismos que fragmentam a identidade do indivíduo ao mesmo tempo em que aponta para a recuperação da identidade de Bert.

Assim como foi visto que o vidro entre Bert e o público era uma representação de seu interior e dos conflitos de sua identidade fragmentada, há outros aspectos que demonstram a pluralidade de fatores identitários com os quais Bert tratará. Tais fatores demonstram não apenas aspectos de sua identidade construída cultural e socialmente, mas também representações simbólicas das relações consigo, com o outro e com as diferenças. Entre elas, podemos citar as máscaras e suas variantes, como a pintura facial e corporal. Outro aspecto que age como símbolo das complexidades psicológicas identitárias, exploradas pelo autor para demonstrar o mundo interior da personagem, é o espelho, tema do qual trataremos a seguir.

3.3.2 O Espelho e o Duplo

O espelho e o duplo são temas recorrentes em várias pesquisas de cunhos literário, sociológico, antropológico e psicológico, constituindo-se como foco de inúmeros trabalhos e envolvendo obras de autores consagrados como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Edgar Allan Poe, entre outros.

Trata-se de um tema provocativo que evoca outras faces, as chamadas máscaras. No romance em pauta, o espelho se configura como um marco, visto que a personagem Bert, ao se colocar diante dele, pinta em seu rosto uma máscara negra e vive situações de conflito. Mediante esse fato, faz-se necessário discorrer sobre tal artefato.

Objeto aparentemente simples, mas que, permite aos olhos humanos, graças ao jogo de luz e sombra, visualizar sua própria imagem, o espelho reflete a imagem tal como ela é, cabendo ao cérebro interpretá-la. Nesse processo surge o fenômeno do duplo, isto é, o sujeito, ao se mirar no espelho, interpreta sua própria imagem refletida. O sujeito é uno, mas torna-se dois ao se refletir em um espelho. A partir de tal momento, assume uma nova identidade, posto que o que visualiza agora é a visão do outro em oposição ao olhar que está em frente ao espelho. Por isso, notamos que o espelho é um objeto que propicia diversas interpretações sobre a própria imagem, norteando reflexões e revelações sobre o “eu” e muitas vezes distorções sobre a própria auto-imagem.

Conforme visto no primeiro capítulo, Bert faz uso da máscara negra (a *blackface*) para representar o papel de negro, mas não se aceita quando vê seu reflexo no espelho, pois enxerga a imagem de um estranho. Parece que há uma interposição entre a imagem e seu referente, o que nos coloca frente à afirmação da diferença. O homem negro e caricatural, visto no espelho, não é Bert, ou, pelo menos na maior parte de sua vida interior retratada no livro, ele se nega a ser aquele que vê refletido.

O fato de o espelho refletir a imagem de outra pessoa e não a si mesma (Bert) nos remete à teoria de Lacan (apud ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007), autor que realizou estudos a partir do desenvolvimento infantil e teve como base o reconhecimento de si e do outro. Retomando considerações do autor já apresentadas, os estágios de desenvolvimento são o imaginário, o espelho e o simbólico. No estágio imaginário, a teoria sugere que, quando a criança nasce, não tem capacidade de distinguir os limites de seu corpo e as fronteiras que o delimitam. A partir da conscientização de que seu corpo não é o mesmo que ela vê, ela entra no estágio do espelho. Nessa fase, ocorre a distinção entre seu corpo e o corpo do outro, mas também há o reconhecimento de que aquela imagem refletida no espelho é ‘um outro eu’, ou seja, a imagem do próprio espectador refletida. Quando o reconhecimento do outro é considerado alguém totalmente exterior a si mesmo, tem-se o estágio simbólico. A entrada da criança nessa fase lhe assegura a aquisição da linguagem.

Com base nessa teoria, é possível afirmar que o outro só é construído a partir do ‘eu’, uma vez que o ‘eu’ é utilizado como ponto de partida e de comparação, ou seja, como paradigma. Nesse caso, há uma reciprocidade de construção do eu e do

outro, pois o eu também se constrói a partir do outro. Sendo assim, o protagonista Bert (eu), quando se olha no espelho e não vê sua imagem refletida, enxerga no espelho o outro (a máscara do dominado, do colonizado), por isso o não reconhecimento de sua imagem.

Para o africano, como foi visto no capítulo 1, a máscara tem um sentido simbólico e ritual muito importante, fazendo com que a pessoa que a utilize se torne uma ponte entre o humano e o divino. Dessa forma, a utilização por parte de Bert de uma máscara, para distorcer a visão do povo negro, torna-se mais acintosa ainda ao pai e a toda a comunidade negra. Ele se destitui de sua identidade, mas não serve como ponte para o divino ou para algum ritual de ligação com o sobrenatural ou com os ancestrais: ele apenas joga a honra dos ancestrais e das divindades na lama:

E na primeira vez em que ele se viu refletido no espelho, pensou na vergonha e na mágoa que causaria ao pai e sentiu o coração afundar. [...] Como podia um homem das Antilhas fazer tal coisa a si mesmo? Na primeira vez em que se viu no espelho, ele se envergonhou [...] Ele repetia sem parar para si mesmo, já não sou Egbert Austin Williams. Quando me pinto com a rolha queimada, quando espalho o negrume sobre minha pele já negra, quando faço essa boca, eu deixo Egbert Austin Williams para trás (PHILLIPS, 2007, p. 73).

A dissociação entre o 'eu' e o 'outro', para a psicanálise, é comum, pois, quando o sujeito se coloca frente ao espelho, é como o outro que o sujeito se vê, observa-se e se reconhece pela primeira vez. Portanto, Bert, ao pintar seu rosto e se disfarçar, sente-se despersonalizado, ou seja, não se trata dele mesmo, mas do outro, do estranho, do seu inverso, segundo a teoria do duplo.

É interessante observar a ideia de bipartição do homem em seu duplo. Como artista, o trabalho de Bert é sair de si, despojar de si mesmo para representar. Contudo, diante do espelho, não consegue se reconhecer como negro caribenho porque não se desvincula da máscara (*blackface*). Essa é a tragédia interior que vai sendo representada como uma peça maior que é a própria vida do palhaço triste, Bert. Sem reconhecer seu verdadeiro eu, ao visualizar sua imagem deformada pela pintura facial, Bert envergonha seus antepassados, tornando-se dilacerado pela ausência de si mesmo.

Diante da diferença que se interpôs entre a imagem e seu referente, observamos que Bert recusa a identidade impressa pelo seu personagem, posto que

“Representa um negro arrastado, parvo, desastrado, comedor de melancia, de inteligência questionável” (PHILLIPS, 2007, p. 49). Seu não reconhecimento frente à assunção dessa imagem implica sua paulatina desfiguração, ou melhor, a perda de sua identidade.

No âmbito da história, naquele momento, os negros lutavam pela própria identidade e tentavam também lutar contra tudo o que Bert representava no palco. Sendo assim, o movimento literário e artístico *Harlem Renaissance* reforçará a autorrejeição de Bert, uma vez que são negros com mentes agudas e inteligentes, além de um posicionamento político definido como ele: acabar com os estereótipos e preconceitos disseminados contra o negro e trabalhar no sentido de enaltecer a raça, a cor. Enquanto isso, Bert, dolorosamente consciente do fato, vai contra a corrente.

Autores como Du Bois, Langston Hughes e Zora Neale Hurston, já mencionados no capítulo 1, representam um grupo de negros que, após a guerra civil americana, conseguiram chegar às universidades (respectivamente, jornalista e editor, advogado e antropóloga), ao mesmo tempo em que se tornaram ativos politicamente. Com sua atividade política, entre as quais, o movimento de volta à África, visitas à União Soviética e aproximação com o comunismo e a criação da NAACP, os participantes da *Harlem Renaissance* são escritores com voz, ou seja, publicam suas obras tanto ficcionais quanto não-ficcionais. Um exemplo é a obra não ficcional, *The Souls of Black Folk*, de W.E.B Du Bois. O autor apresenta a voz de um narrador que procura por meio do relato descrever o cotidiano de uma época e, como referência histórica e do lugar de onde fala, coloca-se como a voz de um negro, como pessoa, militante e escritor que idealiza a união do povo negro, que acredita em um sonho de unidade entre todos os afrodescendentes para a superação do racismo.

No romance de Phillips, há uma alusão ao véu de Du Bois no prólogo, momento em que o narrador descreve o bairro Harlem, após a morte de Bert Williams: “Espreitando através do recém-bordado véu de DuBois, eles (os negros) tinham diante dos olhos um novo século e novas possibilidades além da rua 110, onde um poderoso vento empoeirado do Harlem soprava notícias frescas da África” (PHILLIPS, 2007, p. 13). Parece que o véu que separava a comunidade afro-americana do mundo exterior é rasgado, transformando os dois mundos “um dentro e outro fora do véu” em um só.

O primeiro ato do romance, por sua vez, descreve o período que vai de 1873 a 1903, época em que Bert ainda menino se desloca para os Estados Unidos; sua parceria com George e o uso da *blackface* para representar nos *minstrel shows*. Ao adotar a máscara negra, Bert coloca-se em contracorrente já que sua caracterização de negro refuta seus próprios valores, suas origens, seu povo, evidenciando sentimentos de desonra, de falta de respeito para com as tradições. Por ser uma voz discrepante dos sonhos ativistas dos negros da *Harlem Renaissance* e por, de certa forma, mostrar um estereótipo que os outros escritores e membros combatiam, estudos sobre o movimento trazem uma discordância geral sobre a figura histórica de Bert Williams: alguns estudiosos o retratam em suas obras como parte do movimento, enquanto em outras, como em *Black Stars of the Harlem Renaissance*, de Jim Haskins, ele nem é citado.

Em conformidade com essa ideia, quando Bert se posta diante do espelho, com a pele enegrecida pela *blackface*, sente-se tomado por uma sensação de estranhamento, pois, diante do espelho, ele enfrenta a descoberta do seu “outro”, o estereótipo do negro:

Ao se olhar no espelho, ele sabia que havia desaparecido, e entendia que a cada noite tinha de se redescobrir antes de deixar o teatro. Na primeira vez em que se viu refletido no espelho, a intrincada situação já estava clara, mas quem exatamente era esse novo homem e qual era seu nome? Era esse realmente um homem, com seus pés prestes a se arrastar, sua fala meio inarticulada, seus gestos de criança e suas reações infantis? (PHILLIPS, 2007, p. 74).

Seu desaparecimento no espelho confirma a duplicidade do eu. O confronto do eu com o outro ocorre com a presença do espelho, uma vez que esse elemento desencadeia a emergência do outro, resultando no fato de que Bert não sabe mais quem ele é. Quem sou eu? Eu sou isto? No espelho vazio em que não se vê, o protagonista observa a máscara irreal, o vazio do negro, a negação do eu. No seu esconder-se, sob máscara, essa imagem que Bert vê não constitui seu reflexo fiel; trata-se da imagem de um ser subjetivamente inexistente, construído pelo olhar do outro e para o outro. Sobre a questão do olhar, Figueiredo (1998) comenta que o olhar do branco sobre o negro “o fixa, o confina. Esperam dele um comportamento não de homem, mas de negro. E o que é o negro senão um *constructo*, ou seja, uma construção cultural do branco?” (FIGUEIREDO, 1998, p. 68, grifos do autor). Essa

consciência é dolorosa e desencadeante de toda a crise de identidade que será a tônica do declínio da personagem.

Diante do espelho, Bert se vê com o olhar de outrem, do público branco. Como a imagem refletida não corresponde ao modo como ele se vê, a personagem não se reconhece, mas “O público, no entanto, nunca deixava de reconhecer essa criatura. Esse é ele! É o preto! Ele tem essa cara. E fala bem assim. E anda bem assim. Eu conheço ele!” (PHILLIPS, 2007, p. 74). Bert não se reconhece, mas é reconhecido naquilo que representa, uma vez que atende às expectativas do público, que não espera ver outra forma de agir em um negro.

O reconhecimento do público acontece porque o outro criado por Bert vai ao encontro do estereótipo degradante que subjuga o negro. A máscara caricatural que a personagem mesmo criara para agradar a sociedade dominada pelos brancos incorpora-se a sua face e, conseqüentemente, a imagem, refletida no espelho, constitui-se em outra pessoa, avessa a si mesma. Nesse momento, o espelho fornece não apenas a dissolução da identidade existente, mas também a formação e a distorção de uma nova identidade, alheia à pessoa que se reflete, ou seja, independente da vontade de Bert:

E, na primeira vez em que se viu refletido no espelho, o coração afundou como uma pedra, pois sabia que esse não era o homem que ele reconhecia. Esse era a fantasia de outra pessoa e, a não ser que conseguisse fazer desse ninguém alguém, ele sabia, seus tímpanos explodiriam em algum momento com a dor causada pela risada do público. Na primeira vez em que se viu refletido no espelho, seu coração afundou. Em Detroit, em 1896 (PHILLIPS, 2007, p. 74).

Encontram-se aqui duas forças: a força interna de Bert que nega a máscara, expressando uma visão negativa de si próprio, e a força externa do espelho (no caso, o público), requerendo a máscara para atribuir a identidade àquele ser gerado no espelho. A imagem de Bert refletida no espelho reproduz um “preto tonto”, objeto de chacota dos brancos, o que nos leva a crer que Bert reconhece a rejeição do “outro”. Assim, só colocando a máscara negra, a qual também constitui uma máscara social, é que sua caracterização de negro obtém o olhar de reconhecimento do público branco que o outremiza a fim de satisfazer seus intuitos.

Fazendo uma analogia com o conto, “O Espelho”, de Machado de Assis (2000), observamos que Jacobina, quando se coloca diante do espelho, não se

reconhece sem sua farda. Como alferes, Jacobina tinha a admiração, o respeito e a aprovação do outro, mas quando está despido de sua farda, sente-se despojado de seu verdadeiro eu. Inversamente à personagem machadiana, Bert não se reconhece com a máscara, pois nela está incutida sua condição de marginal, de inferior naquela sociedade, mas o público o reconhece.

Nos dois casos, no entanto, o uso constante da máscara acontece porque a sociedade exige o mascaramento. Na verdade, para alcançar fama e sucesso, não basta a Bert fazer uso da *blackface*, é preciso que os outros o vejam e o reconheçam como a personagem social reservada àquele ator: “Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É desse outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida” (FANON, 2008, p.180). Entretanto, sua representação fictícia do negro intensifica as atitudes negativas dos brancos para com ele, reforçando a estereotipagem. A fixação dessa imagem construída socialmente absorve o negro caribenho e iguala todos os negros de todos os lugares, deixando para trás a sua verdadeira face e as dos outros negros da época.

Para fazer-se reconhecer, Bert, ciente de que “[...] ninguém pagará para ver o homem negro ser ele mesmo [...]” (PHILLIPS, 2007, p. 142), constrói sua personagem em conformidade com o estereótipo do negro:

Deslizo um dedo para dentro do pote e elaboro um semblante que sugere o triunfo do veludo negro sobre meu próprio ébano no claro. No meu camarim, a noite triunfa sobre o dia. Olho a minha pele se tornar negra. Mas este não sou eu (PHILLIPS, 2007, p. 143).

Atendo-nos ao estereótipo, o espelho reflete a imagem de um negro muito diferente de Bert e também dos outros intelectuais negros emergentes da época, o que denota uma espécie de deformação da realidade. Como assinala Bhabha (1998, p. 105), “o estereótipo que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”. Desse modo, o estereótipo produz um efeito de verdade pela constante repetição.

Ao usar a *blackface*, ou seja, a maquiagem retinta, para representar um negro que é, segundo Figueiredo (1998, p. 64), “uma construção da Europa”, ou em outras

palavras, uma construção cultural do mundo branco, Bert cria uma falsa representação do negro. George não concorda que Bert continue representando um negrinho *coon*, por isso, em uma conversa com o parceiro, George alerta que: “o chamado personagem que você representa é uma criatura idiota que foi concebida pelo homem branco, e essa ‘coisa insignificante’ nos fixa na mente deles como fracassados sem salvação” (PHILLIPS, 2007, p.144).

O fato de Bert personificar um negro que não representa o ‘verdadeiro’ negro - , “Mas esse não era Egbert Austin Williams. Esse não era George Walker. Esse não era William E. B. DuBois. Esse não era Booker T. Washington. Esse não era nenhum negro conhecido de homem algum. Esse não era um negro” (PHILLIPS, 2007, p. 73), leva-o a se olhar no espelho depois da pintura e não se reconhecer, o que pode revelar, nas palavras de Fernandes (2011, p. 64):

[...] a angústia de uma identidade dividida, a luta para conseguir o respeito da sociedade americana que, muitas vezes oprime e humilha os imigrantes e seus descendentes, justificando a exploração desses trabalhadores pelo apagamento de suas identidades.

As figuras que estavam presentes na mente da personagem por comparação (Booker T. Washington, Du Bois e outros) se tornavam ou eram alvo de reconhecimento por suas capacidades próprias: tratava-se de um grupo de intelectuais negros que era a realidade naquele momento, e que assustava os brancos justamente por serem opostos às imagens que eles mesmos criaram, ou seja, um terreno desconhecido, no qual os negros não eram “desajeitados comedores de melancia”. Por esse motivo, o sucesso de Bert também representa uma sinalização para o público permanecer no terreno conhecido.

Assim, a constante busca pelo eu e pelo respeito do público revela a busca pela própria identidade: “O aplauso estrondoso continua, mas Bert não volta a se virar para o público, pois, nesse momento, quer deles algo que suspeita que nunca terá: seu respeito” (PHILLIPS, 2007, p. 23). O protagonista luta para conquistar a deferência de uma plateia que o enxerga como um “crioulo *coon*” (PHILLIPS, 2007, p. 110) não só no palco como fora dele.

Nesse viés, ao se mirar no espelho, Bert não consegue reconhecer o outro em “si”, o estereótipo do negro, o ‘irracional domado’. Por isso, “A cada noite, tendo lavado e esfregado o rosto com a toalha, Bert olhava, deprimido, para o espelho,

mas não conseguia enxergar o *coon* amigável de boca cavernosa que o influente crítico tinha descrito” (PHILLIPS, 2007, p. 107-108). Aqui é interessante observar que, além de não ser o que o outro (a crítica) queria que ele fosse, Bert também não consegue se reconhecer quando já despido da máscara naquele momento da narrativa. Temos assim mais uma representação não só da identidade cindida sobre a qual Hall (2006) discorre, mas também da crise e até mesmo da perda de sua identidade, desencadeadora da tragédia da personagem.

Conforme mencionado, o olhar no espelho, segundo a teoria lacaniana, assinala um sujeito que se vê como outro. Ao se olhar no espéculo, Bert, todavia, recua, espanta-se por não reconhecer sua própria imagem. Fanon (2008) explica que “o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador” (FANON, 2008, p. 103). A imagem de Bert como “preto tonto” está fixada naquela sociedade, por isso seu reflexo é vago, difuso, uma sombra. Sob a aparência do espelho que reflete o outro (o estereótipo do negro), a personagem questiona sua própria identidade, pois, como negro, ele “não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p. 104).

Em uma imagem especular, a imagem a partir da qual o espelho especula, parece ser o negro, mais especificamente o negro caribenho, e a imagem gerada, o “preto tonto”, no caso específico, o *coon*. Bert diante do espelho observa o “preto tonto”, que é diferente do negro caribenho, mas na visão ocidental não há diferença entre eles porque as duas imagens se misturam e se tornam indistintas, a ponto de os próprios negros da *Harlem Renaissance* também as confundirem. Nesse sentido, o espelho atua como tentativa de recuperar a identidade, pois é por meio dele que o protagonista se reencontra consigo mesmo. Essa é exatamente a questão de Phillips no relato da experiência de Bert com o espelho, que causa o não reconhecimento de si mesmo por um lado, mas faz com que ele consiga enxergar-se e buscar a identidade perdida, levada pelo próprio espelho.

O protagonista retorna ao espelho que lhe devolve o “outro”, não o estranho, mas o menino de 11 anos que ele guardara em sua memória. Isso acontece porque o espelho nada reflete sem luz, então, ao adentrar a escuridão da morte, Bert é conduzido ao pai, às Bahamas, unificando o “eu” e o “outro”.

O espelho de mão de sua esposa ficava na gaveta da cômoda de sua casa no Harlem, mas o espelho que perpassa a narrativa é o espelho situado no camarim,

ambiente no qual o protagonista fica sozinho para pintar sua face ou para remover a maquiagem utilizada durante a apresentação:

O camarim é o lugar onde ele consegue pensar com clareza, pois o silêncio e a privacidade lhe sugerem o ambiente sagrado de uma igreja. O camarim é o lugar onde ele pode sentar sozinho e se lembrar de tudo o que já passou, e imaginar tudo o que ainda está por vir. O espelho é a parte mais importante do cômodo. O espelho e suas luzes. Inúmeras luzes brilhantes, reluzentes, elegantemente dispostas ao longo do perímetro do espelho. E uma porta com uma boa fechadura. Duas cadeiras, por favor. Uma em frente do espelho e outra, mais macia, na qual um homem possa relaxar e ler o jornal, ou um livro, e gozar de um momento contemplativo. Esses poucos itens são tudo de que um homem necessita em seu camarim (PHILLIPS, 2007, p. 107-108).

Essa noção de que Bert precisa de um lugar para estar consigo mesmo nos remete à obra de Virginia Woolf, “Um teto todo seu”. Nesta obra, Virginia Woolf defende a tese de que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1990, p. 8). Em outras palavras, a mulher precisa de um quarto que possa ser trancado a chave para escrever, de um espaço em que possa isolar-se das pessoas para ter a liberdade de pensar em si mesma. Analogamente, o artista negro Bert precisa de um local onde haja quietude, onde cesse o ruído da plateia que chama por um negro que ele não reconhece. Assim, o camarim é para Bert o que o quarto é para a mulher no ensaio de Virginia Woolf.

No camarim, o espelho não é o inimigo que distorce a imagem, porém, torna-se o instrumento de reconhecimento da própria identidade (antes que ele receba a pintura). Assim também, a solidão do camarim se torna algo sagrado com características de igreja pelo fato de ainda haver reconhecimento e silêncio, antes de os risos do público machucarem seus ouvidos por ele representar o que não é.

Nesse sentido, a imagem do espelho é emblemática porque diante dele Bert consegue vislumbrar seu ‘verdadeiro’ eu e, a partir do momento em que visualiza seu rosto sem a máscara ocorre o reconhecimento. Porém, esse momento é fugaz e dissolve-se logo, assim que ele incorpora o outro, o qual não reconhece.

Ao incorporar o outro, via máscara, Bert aproxima-se daqueles que se veem e são vistos como superiores, constatando que ele é quem o outro diz que ele é. Como os outros não distinguem a pessoa de Bert de seu personagem, ele nega a imagem especular quando faz uso da máscara. Lottie percebe a identidade cindida

do cônjuge e consegue compreender o dilema em que ele vive: o dilema da não identificação com aquilo que representa, da não identidade. Bert tenta resgatar sua identidade e o silêncio de igreja, ao mirar-se no espelho, todavia, ele se desconhece. É o último ato do palhaço trágico, quando ele tira a máscara e não sobra nada. Talvez seja por isso que ele tenta se encontrar no espelho de mão ao morrer.

O episódio que ilustra o que mencionamos acima é quando Bert, afastado do palco por pneumonia, recebe os cuidados de Lottie. O artista está muito doente, totalmente dominado pela doença, portanto, incapaz de realizar as atividades diárias sem o auxílio da esposa. Lottie relata que, depois de se certificar que o marido está bem instalado, ela atende a seu pedido, feito apenas com o olhar, sem ter pronunciado palavra alguma:

Eu lhe dou seu espelho, que ele segura pelo cabo, e o observo ser sacudido pelo rosto confuso refletido, até o pânico. Depois ele absorve a aflição inicial do reconhecimento, [...] mas sei que, uma vez mais, o espelho está em suas mãos e meu marido não está mais comigo. Sei que meu marido vai passar o dia inteiro fitando o espelho, [...] mas sua bem treinada figura vai trair um pouco do seu drama interior. [...] posso ouvir a mortalidade, como um trovão surdo, prosseguir retumbante em seu caminho impiedoso na direção dele, e eu tomo esse tremor como um sinal de que devo me afastar, pois a representação diária do meu marido em frente do espelho de mão não requer público (PHILLIPS, 2007, p. 232-233).

Diante do espelho, sem a máscara negra, Bert se sente aprisionado ao artefato como se ele fosse parte de sua ‘verdadeira’ identidade. Parece que o ritual de pintar a *blackface* para representar o confina ao “negro parvo e desajeitado” que interpreta no palco. Elizabeth Lopes (2011) ressalta que a máscara

[...] não se limita ao papel decorativo, ao acessório de cena. Ela é, antes de tudo, um objeto de metamorfose na medida em que, ao colocá-la, o ator é afetado por um poder incomum. A máscara estabelece um elo com algo que está fora de nosso alcance. É o mesmo poder que foi observado pelos antropólogos durante as experiências nas culturas primitivas com suas máscaras rituais, cujas dimensões são tão amplas no que diz respeito às mudanças na área do comportamento humano (LOPES, 2011, p. 31).

Diante do exposto, é possível perceber a dimensão trágica que Caryl Phillips concede à personagem principal. O autor realiza a mudança de ponto de vista sobre o negro americano, colocando Bert no centro do palco, mas, assim como a

personagem clássica heróica, o protagonista realiza grandes proezas, o que resulta, porém, em sua morte. A tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo, retrata o sofrimento do herói Édipo, o qual, por ter cometido um erro (*hamartia*), cai no infortúnio. Okonkwo, personagem de Chinua Achebe, em *Things Fall Apart*, também representa um herói trágico, perseguido e dominado pelo medo da fraqueza e do fracasso. Desse modo, Bert, personagem criada por Phillips, aproxima-se dos heróis trágicos Édipo e Okonkwo, pois sua inadaptação ou *phatos* faz com que ele encontre paz somente em sua morte. O erro de Bert Williams, na visão de Phillips, é também sua salvação e o motivador de sua importância – ao ser o ‘negro parvo’, negando sua natureza inteligente e sensível, ele cava sua morte, mas também coloca o negro na Broadway, no centro do palco de importância do período em que viveu e atuou.

Nesse viés, a morte metaforiza o fim do sofrimento do herói trágico. Na *anagnoresis*, elemento da tragédia grega, há o momento de reconhecimento, que ocorre quando a ignorância dá lugar ao conhecimento. Na narrativa, tal momento se dá quando, vivenciando seus últimos momentos de vida, Bert, à beira da morte, toma a voz narrativa e relembra sua chegada aos Estados Unidos, sua atuação na presença do pai. Tudo isso enquanto se olha no espelho de mão:

De fato, não consigo mais ver a mim mesmo, mas na verdade me perdi da minha vista há muitos anos, quando meus jovens pés apertados nos sapatos tocaram a costa do país poderoso do norte. Segui meu pai, pois ele disse que tudo daria certo, e eu continuei a segui-lo, mas perdi naquela noite em Nova Iorque quando [...] ele se sentou lá em cima, no céu dos negros, e olhou para mim, lá embaixo. [...] E agora eu estou só na escuridão. [...] Pai, você realmente entende o que eles querem de nós nesse mundo americano? Entende? Somos sequestrados como artistas, e aqueles que imaginam estar envolvidos em algo além do entretenimento deveriam pedir a minha mulher que lhes passe o espelho de mão. Mas eu não posso reclamar, pois gastei meu tempo, e já não tenho tempo, e eu vago nessa escuridão que faz de todos nós humanos (PHILLIPS, 2007, p. 233).

A escuridão aqui metaforiza a morte, mas também o reencontro com o pai, que pode ser a metonímia de sua ancestralidade como um conjunto. A assunção de que se perdera de si mesmo, de que se perdera do pai, aqui metaforizando seu passado, seus ancestrais, sua identidade racial e tudo aquilo que ele negou para ser outro e o deixou perdido na escuridão do não reconhecimento, está profundamente imbricada com a questão da identidade. Nesse aspecto, o espelho de mão

representa uma tentativa de resgate da identidade, aquilo que ele sugere aos brancos, pois eles formaram sua identidade sobre o estereótipo do negro parvo. Aqui, há uma inversão da ideia do espelho (de mão, portanto, portátil e mutável), pois ele não simboliza mais o outro e nem a escuridão, o nada ou a sensação de vazio e de perda, mas o reconhecimento final de que a escuridão faz parte de ser humano, a reconciliação com sua ancestralidade e o encontro de um eixo, ou equilíbrio, para sua identidade.

A escuridão, no momento final do livro, é representada por uma passagem que, ao invés de significar apenas estar perdido, traduz a bondade do esquecimento, a paz tão sonhada, a reconciliação consigo mesmo:

Em algum lugar da escuridão, ele encontrará o pai, e então encontrará George, que uma vez mais estará ao seu lado, e juntos os dois homens vão olhar para trás, até a Barbary Coast e a esquina da Market na qual dois verdadeiros *coons* se decidiram a fazer algo mais que *buck-dance* e sorrir para os Estados Unidos, e então, quando George tiver de descansar, Bert pode olhar sozinho para trás, para sua Bahamas natal, onde um garoto de 11 anos, alto, desajeitado, deixava a areia se meter por entre os dedos dos pés, quando ele ficava parado à toa na praia e se perguntava o que seria dele no país do norte que seu amado pai parecia tão determinado a abraçar (PHILLIPS, 2007, p. 238).

Eles olharão a *Barbary Coast* (a Costa dos Bárbaros, quando deixaram de ser bárbaros – os estrangeiros indesejáveis), vendendo sua imagem (esquina da *Market*). Também é um momento que simboliza o fim de um ciclo e uma reconciliação não apenas com sua raça e com seus ancestrais, representados pelo pai, mas também com os EUA, o país que também era o sonho do pai – representando que o negro também queria o sonho americano, mas não como uma pessoa “vendida” às necessidades de auto-identificação do mercado ou ajudando a construir a identidade do dominante.

Diante do exposto, entendemos que um espelho é um objeto crucial em termos de construção da identidade e, mais ainda, que o artefato está relacionado com a forma como você é visto pelos outros e também com a forma como você percebe a si mesmo. Assim, todo reconhecimento passa pelo olhar: olhar no espelho, olhar do público branco; olhar da família (pai, esposa).

Relembrando que Bert se olha no espelho antes e depois da maquiagem retinta, e o fato de não olhar para si mesmo, enquanto a aplica, pode ser uma

tentativa de eliminar todas as conexões entre ele e sua personagem. Porém, quando termina a maquiagem, ele se olha e se depara com um estranho, isto é, com a concepção de negro do homem branco. O oposto parece também ocorrer, pois é difícil para ele 'voltar a ser ele mesmo', mesmo depois que a máscara física (a pintura) é retirada de seu rosto: ele também não se reconhece sem a pintura. A importância do espelho como instrumento de reconhecimento ou não de si mesmo e como instrumento de contato de si com o outro (a sociedade, etc.) coloca em evidência a questão do olhar. Quem é a pessoa que observa? Como essa observação tem efeito na formação de uma identidade individual e grupal?

Nessa concepção, Bert só é reconhecido pelo público branco quando faz uso da maquiagem negra e representa um negro *coon*, ou seja, é o olhar do branco que determina a identidade do homem negro. Sobre essa questão, Fanon (2008) discute que, ao "enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal" (FANON, 2008, p. 104).

Assim, o protagonista de *Dançando no Escuro* tenta ignorar o olhar de inferiorização lançado pelo homem branco, porém, quando enfrenta o olhar do branco no espelho e no palco, sente-se oprimido e deprimido, conforme pontua Fanon.

O olhar da esposa Lottie, por sua vez, denota inquietação, perturbação, pois "[...] a visão de seu pretendente escurecido com rolha queimada perturba algo em sua alma. Mas não há ninguém a quem possa recorrer e tranquilamente confessar suas inquietudes, sentada lá em cima, na galeria, com os camaradas de cor" (PHILLIPS, 2007, p. 29). Parece que a atuação de Bert como um negro estereotipado não agrada Lottie porque sua representação do negro está alicerçada no preconceito de cor. Ela percebe que o marido está reproduzindo o olhar que o estadunidense tem do negro e se sente desconfortável, pois o público não consegue distinguir entre o marido e a personagem que ele representa.

Ainda em relação ao olhar, convém destacar o olhar do pai diante da *performance* do filho. O pai do artista se sente profundamente desapontado e envergonhado ao ver o filho transformado em um preto tonto. Ele não suporta assistir à representação do filho:

Ele senta no céu dos negros e olha lá embaixo, seu menino antilhano. Primeiro não o reconhece, mas quando então o identifica, sente o estômago se revirar. Essa criatura perplexa com uma peruca dura, luvas brancas que não lhe cabem, um terno puído, sapatos grandes demais, uma cartola gasta, mangas e calças curtas, uma boca exagerada pela pintura, esse preto realmente engraçado é o filho dele? Esse *coon* com grandes olhos arregalados é o garoto dele? [...] Mas esse não é o filho dele. Esse Shylock. Esse simplório grotesco se arrastando pelo palco, que parece eterna presa de situações tolas. Esse bufão. Esse preto (PHILLIPS, 2007, p. 100-101).

O pai de Bert fica profundamente envergonhado ao ver que o filho dele se rendeu ao estereótipo do negro e que aceitou se degradar para entreter o público branco, por isso sua primeira vez no teatro foi também a última. O olhar do pai repreende o filho que, no afã de ascender socialmente, apresenta-se de uma maneira que fere a identidade de sua raça e a própria educação familiar que recebera, como pessoa sensível e inteligente, com acesso ao conhecimento. Diante de sua representação, Bert “Sabe que o pai não deseja voltar e testemunhar seu filho se transformar num preto tonto” (PHILLIPS, 2007, p. 24).

Para Fred, não importa que a personagem que Bert está representando não é de fato seu filho, o que o incomoda é o produto daquela arte: o negro “parvo e desajeitado” que ele enxerga da galeria dos negros. Seu desejo como pai é que o filho represente um homem negro com dignidade, mas o que presencia no palco é bastante diferente. Logo, depreendemos que o preço que Williams tem que pagar para alcançar sucesso, além da negação de sua identidade, é a separação de seu pai.

Cabe ressaltar também que a representação de Bert como Shylock nos remete à personagem criada por Shakespeare na peça “O Mercador de Veneza”. Shylock, na peça shakesperiana, é um agiota judeu, que é ao mesmo tempo vítima e algoz e, de certa forma, é formado pelo preconceito racial. A personagem de Bert também é criada pelo olhar do branco e pela sua discriminação contra os negros. Por isso, o olhar de decepção e de censura do pai que mostra o filho como vítima e algoz também. Reforça o estereótipo do negro parvo, como Shylock reforça o do judeu usurário, mas torna-se vítima do preconceito por parte dos não judeus (ou não negros) e das críticas dos judeus (e negros), que, além de não se reconhecerem naqueles papéis, também se tornam indignados e ofendidos por eles.

Diante do exposto, compreendemos que é pelo olhar do branco que a personagem de Bert é construída/fabricada. Quando Lottie e Fred assistem à atuação de Bert, sentem-se desconfortáveis, perturbados com o que veem no palco. Essa sensação está relacionada com a descrição da personagem que Bert representa, pois sua atuação é bastante semelhante ao que Fanon (2008) retrata sobre o negro em sua obra, *Pele negra Máscaras brancas*:

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! (FANON, 2008, p. 108).

Assim, o olhar que o branco lança para Bert confirma o que ele próprio vê no espelho após a maquiagem retinta, que ele é um preto. Já o olhar de Lottie difere do olhar do branco porque ela consegue dissociar Bert de sua personagem e se permite rir dele. Fred, por sua vez, fita o filho com olhar de censura porque vê nele a negação de sua raça, de sua ancestralidade.

Assim como o olhar para si no espelho antes da morte causa o reencontro com o equilíbrio identitário de Bert, o olhar do branco, também formador de identidade, provoca a opressão. Porém, como vimos, ele contribui para o surgimento de uma consciência e da voz do negro em seu período. As personagens Fred e sua esposa, Bert e Lottie, George e Aída, imigrantes na sociedade estadunidense, são retratadas em uma situação de opressão e marginalização, mas elas encontram maneiras de resistir e de se integrar de alguma forma àquele meio social. Para conseguir essa adaptação, que sempre é acompanhada de desigualdade, as personagens usam de estratégias de resistência ou revide.

3.4 ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

O dicionário Houaiss define resistência como “Defesa contra um ataque”; “Recusa de submissão à vontade de outro; oposição, reação (HOUAISS, 2004, p. 641). Para Ashcroft (2001), resistência é uma palavra que se adapta a uma grande variedade de circunstâncias, por isso a descreve como sinônimo de qualquer

tipo de luta política. O autor pondera ainda que, se pensarmos em “resistência como qualquer forma de defesa através da qual o ‘invasor’ é rechaçado, as formas sutis e não verbalizadas de resistência social e cultural têm sido muito mais frequentes”⁸² (ASHCROFT, 2001, p. 20).

Dessa forma, o revide ou resistência é um modo de ir contra a dominação do poder imperial, de não aceitar as imposições colonialistas e de procurar reverter a situação para que os povos oprimidos possam resgatar sua subjetividade.

Há diversas maneiras de se resistir ao poder imperial. A mais primitiva ocorre por meio da luta, da resistência física, armada. No período inicial da colonização e no período pré-independência essa forma era a única possível. Porém, os sujeitos coloniais não estavam preparados para combater os colonizadores e por isso não tinham muitas chances contra eles e suas armas mais avançadas, aperfeiçoadas em séculos de guerras. Esse tipo de revide por meio de lutas e guerras foi uma boa tentativa de resistência, mas pouco serviu na quebra da hegemonia europeia, o que pôde gerar mais opressão ainda por parte do império, ou guerras civis intermináveis no período pós-colonial.

Outro tipo de resistência pode ser feito de apenas pequenos atos de revide por parte dos povos oprimidos, como as mulheres e os escravos serem morosos ou raivosos, ao fazerem seus trabalhos, pequenos atos como realizar propositadamente um mau trabalho, o murmúrio ou o xingamento de Calibã, entre outros.

O último tipo de resistência e o mais importante para os estudos literários, de cultura e artes em geral é o revide discursivo, empregado pelo colonizado para fazer ruir a sistemática monolítica do colonizador. Muito mais efetiva na defesa do colonizado, a resistência discursiva consiste em resistir sem fazer uso da violência, em empregar táticas para se defender dos moldes europeus impostos ao colonizado. Isso posto, trataremos agora das estratégias discursivas como formas de resistência: a mímica, a paródia e a cortesia dissimulada.

⁸² [...] resistance as any form of defence by which an invader is ‘kept out’, the subtle and sometimes even unspoken forms of social and cultural resistance have been much more common.

3.4.1 Estratégias Discursivas como Formas de Resistência – Mímica, Paródia e Cortesia Dissimulada

Como estamos trabalhando com imitação e com representações artísticas, é importante que discutamos três aspectos relevantes para a análise do romance: a mímica, a paródia e a cortesia dissimulada.

No dicionário Houaiss (2004), mímica “é o ato de se expressar por gestos; pantomima (HOUAISS, 2004, p. 497)”. Pelo dicionário Collins (2006), “mímica é a ação de imitar alguém ou alguma coisa”⁸³ (COLLINS, 2006, p. 908). Já o “Dicionário de Termos Literários”, de Massaud Moisés (1997), explica que o termo

[...] caracteriza-se pela sequência de gestos, movimentos e expressões, desacompanhados de palavra ou de música que visam a transmitir toda sorte de emoção e sentimento ao expectador, e mesmo sugerir uma ação dramática completa (MOISÉS, 1997, p. 338).

Na literatura pós-colonial, a mímica é uma das estratégias de resistência ao poder imperial. Nas palavras de Bonnici (2009),

A mímica e a paródia são estratégias de resistência pelas quais o sujeito colonial imita o colonizador. Como o processo resulta uma condição igual e, ao mesmo tempo, não exatamente igual, a centralidade do colonizador é questionada e subvertida (BONNICI, 2009, p. 172).

A mímica consiste na cópia das características do colonizador pelo colonizado, ou seja, ao assumir os mesmos valores, os mesmos hábitos do colonizador, o colonizado consegue imitar o colonizador, mas não exatamente, o que indica o domínio colonial. “O escárnio, a ridicularização e a ameaça, feitos pelo colonizado, existem na mímica da cultura, do comportamento e dos valores dominantes” (BONNICI, 2009, p. 40).

Portanto, podemos dizer que a mímica provoca uma fenda na certeza do colonizador, já que este acredita que o colonizado está sob seu completo domínio. No entanto, ao ser copiado pelo colonizado, o comportamento e os valores do colonizador são ridicularizados. Bhabha (1998, p. 129) assinala, então, o caráter

⁸³ Mimicry is the action of mimicking someone or something.

ambivalente da mímica, que “reforça a autoridade colonial e a ameaça” ao mesmo tempo.

Ainda de acordo com o autor, o sujeito colonial é “quase o mesmo, mas não exatamente” (BHABHA, 1998, p.131), ou seja, ele não é uma reprodução exata das características do colonizador, trata-se de uma cópia aparentemente igual, mas que revela uma fissura na certeza das potências de domínio.

Analisando a mímica empregada pelo sujeito pós-colonial, Bhabha (1998, p. 133) registra que ela “não esconde presença ou identidade atrás de sua máscara”, mas sua dupla visão, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, pode quebrar sua autoridade. Assim, a mímica é uma forma de resistência do sujeito colonizado, uma forma de iludir o colonizador, que vê na imitação a subserviência do colonizado. Portanto, a imitação sugere uma identidade que não é idêntica à do colonizador, mas uma reprodução subversiva.

Como a cópia do colonizado é feita a partir do modelo do colonizador, as representações estereotipadas de Bert vão ao encontro da visão que os colonizadores têm dos negros de selvagens, primitivos, preguiçosos. Nesse ponto, é possível dizer que Bert não consegue esconder que é negro mesmo por sua mímica. O episódio retratado abaixo se refere ao momento em que Bert estava imitando os nativos de Daomé. Ele e George foram contratados para atuar como nativos daomeanos até que os verdadeiros daomeanos chegassem:

Olha a pele pintada que envolve o ombro de Bert. Olha para o machado indígena enfiado na faixa à cintura de Bert e para o adereço de cabeça composto de folhas secas e pedaços de gravetos tortos, que faz Bert parecer estar usando uma coroa de espinhos (PHILLIPS, 2007, p. 85).

A expressão “coroa de espinhos” nos remete à Bíblia, ao Evangelho de São Marcos, capítulo 15, versículo 17, de acordo com o qual Cristo, perante Pilatos, é açoitado e entregue à crucifixão: “E vestiram-no de púrpura, e tecendo uma coroa de espinhos, Iha puseram na cabeça” (BÍBLIA, 1982, p. 72). Assim que Cristo é “coroadado”, inicia-se um ato de zombaria em que a multidão, além de saudar ironicamente o rei dos judeus, cospe e o espanca. Nesse aspecto, o narrador de 3ª pessoa equipara o sofrimento do colonizado, em ser o que não é, ao de Jesus Cristo. A coroa de espinhos é também uma paródia da coroação de um monarca. Já o “machado indígena”, como o próprio adjetivo indica, refere-se ao índio, portanto,

não tem nada em comum com a tribo africana representada, o que complementa a ideia de uma imitação mal feita. Sendo assim, a imagem supracitada faz uma prévia do destino da personagem. Bert, ao tentar se adequar à ideia que os brancos têm dos negros (bárbaros), acaba se imolando e se sacrificando, ou, pelo menos, sacrificando sua identidade.

Essa imitação de negro, aos olhos do colonizador, seria uma forma de reconhecimento de sua superioridade, mas para Bert era uma espécie de “pseudoaceitação” do que a cultura dominante desejava ver, uma estratégia subversiva de reação contra o domínio colonial, até porque a imitação não reproduz fielmente aquilo que é copiado, daí o escárnio. Isso é demonstrado na angústia interna de Bert que acabará por destruir sua vida.

Em sua mímica de africano, Bert confirma o registro de Ashcroft para quem “[...] a visão europeia do processo de civilização não foi nada mais que a imitação forçada – as culturas coloniais deveriam simplesmente imitar os ocupantes da metrópole [...]”⁸⁴ (ASHCROFT, 2001, p. 3). Entretanto, em determinado momento do romance, quando Bert e George estão se apresentando na Inglaterra, há uma espécie de inversão da mímica, pois os ingleses imitam a dança dos artistas negros: “Um casal ousado chega a ir para o corredor e imita os artistas negros, que, por sua vez, param e aplaudem suas personificações inglesas” (PHILLIPS, 2007, p. 115).

A mímica inversa é uma maneira de o público branco mostrar seu interesse pela cultura negra de forma segura, ou seja, disfarçada sob o ridículo racial. A mímica do negro, operada pelos ingleses, remete-nos à transculturação. A transculturação é mais uma forma de quebra do binarismo, pois pelo contato entre diferentes culturas, ocorre uma troca cultural entre colonizador e colonizado, branco e negro. A companhia Williams & Walker está, portanto, levando a cultura negra das Américas para a Inglaterra. Por conseguinte, o público inglês branco não fica imune à dança da dupla, seja para ridicularizá-la ou porque gosta, acha interessante.

Aída (esposa de George Walker) se sente muito desconfortável diante da *performance* dos ingleses, recusando-se “a aplaudir, pois considera o público desrespeitoso” (PHILLIPS, 2007, p. 115). Agindo assim, ela rechaça a apropriação de sua dança, de sua cultura pelos ingleses. Já o marido, naquele momento, “parece não se perturbar com esse arremedo dos ingleses, pois sua principal preocupação é

⁸⁴ [...] the European view of the civilizing process was nothing less than enforced emulation – colonial cultures should simply imitate their metropolitan occupiers [...].

conseguir atrair público pagante e, assim, fazer que a estada nesse triste país seja curta, mas rentável” (PHILLIPS, 2007, p. 116). Em outras palavras, George é forçado a enfrentar a política colonizadora do capitalismo.

A imitação da dança dos artistas pelos brancos incomoda Aída e também o homem de Daomé que não se vê representado ali:

O homem de Daomé olha para as letras chinesas desenhadas no rosto de Bert e para os pequenos sinos suíços atados num pedaço gasto de barbante amarrado frouxamente em torno dos tornozelos, mas não diz ao homem americano sobre seu disfarce. Esses, pois, são os Estados Unidos, altaneira e orgulhosamente postados diante dele. Nem por um momento lhe passa pela cabeça que esse homem de aparência esquisita possa estar representando a África, muito menos o Daomé e, contrariando seu juízo, o africano sente uma ponta de pena de Bert. O homem do Daomé está parado na frente de Bert, e olha com descrédito essa aparição deplorável e se preocupa com essa estranha terra chamada Estados Unidos (PHILLIPS, 2007, p. 85).

Nesse caso, a mímica de Bert não só repete o estereótipo do negro para agradar o público branco como também recusa a imagem negativa do nativo. Externamente o negro de Bert parece selvagem e não civilizado, internamente, por trás da máscara, há um negro digno e crítico que almeja respeito. Nessa recusa em admitir sua caracterização de negro como representação de africano, o narrador compara a imitação que os brancos fazem dos artistas negros com a imitação que Bert e George fazem do homem de Daomé. Tanto os artistas quanto os daomeanos não se veem representados daquela forma.

Fazendo uso da mímica, Bert representa um africano do Daomé, criado conforme os padrões que os colonizados desejam e impõem. Por isso, a recusa dessa imagem por parte de Bert e pelo próprio homem do Daomé. Como tal caracterização é imposta para que a dupla seja aceita pela plateia branca, Bert mostra a rejeição ao colonizador, questionando, ainda que em silêncio, o amigo George: “Será que o artista americano de cor não será nada mais que um tolo exuberante, infantil, chamado Tia Jemima, Tio Rufus ou simplesmente Negrinho da Lavoura, que não deve ser jamais um indivíduo único?” (PHILLIPS, 2007, p. 119). No questionamento de Bert, observamos que os estereótipos do negro, sobre os quais Fanon discute: “Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos” (FANON, 2008, p. 109) estão presentes na personagem que ele representa no palco.

A infantilização e a transformação do negro pelo homem branco também perpassam a narrativa phillipsiana. A mímica de Bert ecoa como um ato de resistência e de subversão, pois as personagens que ele representa não são capazes de articular uma palavra, trata-se de “um negro cujo discurso é tal que ele parece possuir somente a mais rudimentar noção da língua inglesa” (PHILLIPS, 2007, p. 194). Em contraposição, o narrador de terceira pessoa, ao focalizar Bert, apresenta um discurso que interroga o papel de oprimido que ele representa: “É pena, mas não haverá um negro tão burro que mesmo o mais ignorante espectador sentado nas filas da orquestra não seja capaz de sentir pena e, ao mesmo tempo, superioridade diante dele” (PHILLIPS, 2007, p. 194). Em outras palavras, a condição de colonizado, representada por Bert, parece reforçar e legitimar a superioridade do colonizador aos olhos do público negro, mas Bert acredita que seu papel pode colocar o negro em ascensão e inseri-lo na história. Isso é uma forma de resistência.

Desse modo, o discurso de George contraria a mímica do negro de “ladrão de galinhas, jogador de dardos, portador de navalha, bebedor de gim, inútil ocupante da cabeça dos brancos” (PHILLIPS, 2007, p. 119) que Bert representa, pois tal representação não condiz com o negro que ele é, ou seja, a construção da mímica de Bert mostra a imagem imperfeita do negro, revelando a estrutura racista da sociedade onde atua e sua máscara, então, é deformadora e deformada. A própria construção narrativa do texto, mostrando as sutilezas das mentes das personagens, desmente de forma cabal todos os estereótipos acima citados.

Frente a tais apontamentos, observamos que o mecanismo da mímica repete, arremeda a sujeição colonial do negro, mas é por meio dele também que George consegue refletir sobre sua própria condição, rebelando-se contra o sistema. Em diálogo com Bert, o artista questiona o amigo: “Quer dizer, deixe-me lhe perguntar, quanta gente nossa realmente se contenta em comer só melancia, ou cair de cara, ou falar um inglês com pronúncia ruim?” (PHILLIPS, 2007, p. 144). Por meio dessa técnica, o colonizado consegue inscrever-se na história. Essa fala de George é pertinente porque é exatamente nessa época que se inicia o movimento cultural *Harlem Renaissance* com o intuito de valorizar o negro e sua cultura, além de mostrar sua capacidade de se apropriar da língua inglesa.

Conforme mencionado, por intermédio da mímica, o negro é degradado enquanto o branco triunfa, mostrando-se superior a ele, fato que revela o caráter

ambivalente da mímica, consoante o discurso de George. Ao mesmo tempo, ainda seguindo a mímica e a ambiguidade, a inteligência de Bert é a ameaça:

Quem é o negrinho que você lhes oferece, Bert? Esse tonto que se deixa enganar facilmente por golpes idiotas, com suas histórias estúpidas e piadas sobre si mesmo? Quem é esse homem cuja preguiça é tal que ele só revive quando alguém menciona um fantasma? Esse comedor de porco, fã de galinha, bocudo, barrigudo adorador de comida que deseja ouvir música que seja melancólica ou ao som da qual possa dançar desajeitadamente com seus pés grandes (PHILLIPS, 2007, p. 144).

Esse ato ambivalente de diferenciação e recusa envolve dois pontos diferentes e complementares ao mesmo tempo: a repetição e a diferença. A repetição pressupõe o desaparecimento de um ou de outro: do negro Bert ou de sua personagem caricata. Já a diferença refere-se à coexistência, ao passado no presente, ao mesmo no outro. Dessa forma, a figura do colonizador emerge como uma constituição histórica necessária para o colonizado, pois nela repousa a possibilidade de mudança, de diferença.

Sendo assim, a companhia Williams & Walker, criada pelos artistas negros, Bert e George, desempenha papel importante naquela sociedade, pois se trata, na visão de Fred, de “uma companhia exclusivamente negra, que emprega pessoas de cor e lhes dá uma oportunidade de ter sucesso, e que com frequência lhes dá oportunidade de começar uma carreira na indústria do entretenimento” (PHILLIPS, 2007, p. 159). É outra forma de resistência, pois pela companhia negra há uma chance de tornar a raça forte e visível para a sociedade, favorecendo a construção da identidade negra. Isso não deixa de ser também uma referência da nova postura dos negros urbanos, especialmente os oriundos de Nova Iorque e Chicago, no início do século XX, cujos reflexos são a *Harlem Renaissance* (Renascimento do *Harlem*) e a NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People* – Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor), entre outras.

Mesmo diante das mudanças promovidas pelos movimentos negros, George, ao fazer uso da mímica, não faz tanto sucesso quanto Bert porque sua imitação representa uma ameaça ainda maior ao branco porque quer ser como o branco e se esforça legitimamente para imitá-lo e para ter seu poder, sem nunca conseguir. Enquanto Bert reforça o negro que o branco quer ver, George representa o negro que o branco não quer ver, ou seja, um negro se apossando do vestuário e das

maneiras dos brancos. Bert, por outro lado, em sua imitação corresponde ao estereótipo de negro. Nesse movimento, a mímica tenta desautorizar o colonizado, ridicularizando-o. Tal ameaça mostra a fragilidade do sistema de opressão porque a comunidade oprimida pode se rebelar a qualquer momento. Bonnici confirma que “a mímica é uma resistência contínua e mostra o sujeito colonial constantemente pronto para continuar subvertendo a autoridade colonial” (BONNICI, 2009, p. 61). Assim, as personagens Bert, Lottie, George, Aida são representantes da resistência. Consequentemente, a mímica dessas personagens, mesmo parecendo desautorizar o negro, abre espaço para sua voz.

A paródia, assim como a mímica, também é uma espécie de imitação, só que consiste na cópia do discurso do colonizador por meio da escrita. Semelhantemente à mímica, a paródia expressa a não aceitação dos valores ocidentais impostos, subvertendo-os. Pela escrita, o sujeito colonizado resiste discursivamente ao jugo imperial. Bonnici (2009) enuncia que “Paródia vem do grego *paroidia*, canto ou discurso alternativo, e atualmente significa um discurso burlesco que imita o discurso sério para o subverter” (BONNICI, 2009, p. 60). Ainda, de acordo com o autor, os termos mímica e paródia são sinônimos no contexto pós-colonial. Por conseguinte, a paródia nesse contexto é uma estratégia por meio da qual um texto dialoga com outro anterior a ele, objetivando desconstruir o discurso ideológico. Trata-se de uma escrita que dá voz ao excluído.

Segundo o filósofo francês, Gérard Genette, paródia é um termo cuja origem remonta à Grécia Antiga. Em sua obra *Palimpsestos* (1997), o autor registra que o prefixo “para” tanto pode significar “ao lado de” como “contra”. O primeiro sentido é mais comumente utilizado, já o segundo indica uma “sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1989, p. 48). O sufixo “odia” (ode), por sua vez, significa “canto”. Ou, como indica Sant’Anna, em *Paródia, Paráfrase & Cia* (1985), “um poema para ser cantado” (SANT’ANNA, 1985, p. 12), de modo que a paródia pode ser entendida como uma espécie de “contracanto” ou “canto paralelo”. Sua origem, portanto, é musical.

No que tange à definição, o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2004) registra o termo paródia como imitação cômica de um texto, de uma peça de teatro (HOUAISS, 2004, p. 550). O dicionário Collins de Língua Inglesa (2006), por seu turno, registra que “Uma paródia é uma peça humorística de teatro, drama, ou

música que imita o estilo de uma pessoa bem conhecida ou representa uma situação familiar de uma forma exagerada⁸⁵ (COLLINS, 2006, p. 1045).

Já, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (1997), define a paródia como uma

[...] composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante. No geral o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente dos outros (MOISÉS, 1997, p. 388).

Nas palavras do autor, a paródia é vista como ridicularização e censura. Sendo assim, é possível depreender que o texto original é tão marcante a ponto de ser imitado, mesmo em forma de sátira.

Genette (1997), por sua vez, declara que a paródia normalmente se refere a uma produção anterior à que foi parodiada, ela se relaciona com outro texto. Além disso, o autor limita a paródia a textos curtos como poemas, provérbios, trocadilhos, títulos e aos modos satíricos e recreativos, pois em seu entendimento ela é a transformação mínima de um texto.

Diante desses apontamentos, Hutcheon, que discorda do teórico francês Genette, escreve o livro *Uma teoria da paródia* (1985). Nele, a autora trabalha o termo a partir de conceitos que englobam a concepção clássica e moderna de paródia, além de desmitificar a crença de que ele é apenas um gênero ligado ao cômico ou ao ridículo. Para a estudiosa, a paródia é “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17).

Mesmo sendo uma forma de expressão bastante atual, a paródia não é uma invenção recente. Segundo Sant’Anna (1985), ela já existia na Grécia, em Roma, na Idade Média. Em Aristóteles já há menção à palavra. Na visão aristotélica, a origem do termo data do século V A.C. com o poeta Hegemon de Thaso. Entretanto, alguns autores apontam Hipponax de Éfeso como “pai da paródia”. Massaud Moisés, em seu “Dicionário de Termos Literários” (1997), acrescenta que os autores anônimos de *Magites* e *Batrachomimachia* (*Batalha das Rãs e dos Ratos*) foram os responsáveis pela introdução das obras de natureza paródica.

⁸⁵ [...] A parody is a humorous piece of writing, drama, or music which imitates the style of a well-known person or represents a familiar situation in an exaggerated way.

Hutcheon (1989), por sua vez, confirma o fato de que o fenômeno paródico não é recente. A autora retoma Bakhtin para quem a paródia é “um híbrido dialogístico intencional”. Ou seja, a paródia funde discursos da prosa e do verso, o que a coloca como um gênero híbrido. Sant’Anna (1985), ancorado na obra de Bakhtin, explica que a paródia, se comparada à versão original do texto, é uma espécie de “filha rebelde” porque possui efeito deformador. Partindo desse conceito, é possível afirmar que a mímica e a paródia se entrelaçam já que o ponto de referência de ambas é a deformação, a exemplo da máscara que também deforma. Na narrativa phillipsiana, por exemplo, Bert representa o negro deformado, o negro na visão do branco. O humor de sua personagem caricata chega ao exagero e à degeneração.

Nesse sentido, Sant’Anna (1985, p. 30), ao relacionar paródia com representação, comenta que a paródia tem uma prática teatral interessante já que possui “função complementar nas peças dramáticas”. Para o autor, “a paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade” (SANT’ANNA, 1985, p. 30). Novamente, temos a imagem do palhaço trágico também conhecido como o palhaço triste.

Fazendo uma analogia de Bert com o palhaço trágico, observa-se que sua máscara, representada pelo enegrecimento da pele, ressalta a dimensão trágica do homem que se debate com o destino de sua raça. Sendo assim, o romance em análise nos remete ao texto trágico.

Caryl Phillips parodia, de certa forma, a estrutura da tragédia clássica, para discutir o destino do homem negro na sociedade estadunidense. Portanto, a afirmação de Sant’Anna (1985) de que a paródia pode ser entendida como algo mais que uma representação parece oportuna. Para Sant’Anna (1985), a recuperação do vocábulo no sentido psicanalítico define a paródia como uma *re-apresentação*. Aquilo que ficou recalcado em seu subconsciente pode emergir, acrescido de informações outrora ocultas. Para o autor, o texto parodístico cumpre exatamente esse papel, pois é uma forma diferente e inteiramente nova de ler o convencional. Trata-se de adquirir consciência crítica pela liberação do discurso.

Ainda nesse campo, o estudioso sustenta que a compreensão de paródia se associa à imagem no espelho consoante a teoria lacaniana. Nessa teoria, segundo especialistas, a criança, ao se olhar no espelho, não sabe que a imagem que vê é dela mesma. Ela pode pensar que se trata da imagem de outra pessoa. Daí a

analogia da paródia com o espelho. Segundo Sant'Anna (1985, p. 32), a paródia “pode ser um espelho, mas um espelho invertido”. Por essa razão, o autor opta pela imagem da “lente”, pois através dela é possível visualizar os exageros, o que possibilita a conversão do que foi focado em algo ou alguém dominante, ou seja, a inversão do que está refletido.

No caso do romance em análise, podemos dizer que a narrativa phillipsiana é um espelho invertido porque sua estrutura imita a tragédia clássica, apresentando prólogo, três atos e epílogo e também um herói trágico. Outrossim, o uso da máscara negra que o protagonista porta, as roupas curtas e sapatos grandes demais são recursos que Phillips usa para inverter aquilo que está sendo refletido. Se o que está refletido nesse espelho é a imagem de um negro *coon*, a proposta é invertê-la para um negro digno, ou seja, um negro digno que se torna um *coon*, ao se olhar no espelho e pelo espelho, depois, demonstra essa dignidade. Dessa maneira, o espelho representa a inversão de tudo, das imagens e de como a identidade transparece, mesmo encoberta. Se o foco do texto é o binarismo com ênfase no aspecto negativo do vocábulo escuridão, o autor transforma o sentido do vocábulo para algo positivo, como a paz que o protagonista encontra em seu caminho de volta para casa, a reconciliação consigo mesmo, o reencontro com a ancestralidade, entre outras coisas.

Diante do exposto, concordamos com a afirmação de Hutcheon (1989) de que a paródia é uma “imitação com diferença crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 53). Seguindo essa linha de raciocínio, a estrutura do romance *Dançando no Escuro* apresenta caráter paródico, pois se assemelha ao formato de uma peça de teatro. A personagem Bert também possui elementos paródicos, uma vez que representa a ironia de um palhaço que vive uma tragédia social.

Se pensarmos em Bert como imitação do herói trágico, teremos um homem jovem com um futuro promissor nos Estados Unidos, mas sua atuação em *blackface* (*hamartia*) o conduz à desgraça, levando-o ao sofrimento desmedido. A Nemesis (vingança dos deuses) é sua infelicidade e sua identidade cindida, pois, enquanto ele faz o público branco rir, ele se perde de si mesmo. Convém ressaltar que o erro a ele imputado se efetiva de forma inconsciente. No entanto, por tal erro, segue-se o castigo, o infortúnio, ou seja, seu sofrimento, sua melancolia, seu isolamento, sua falta de diálogo com os pais, com a esposa, com seu parceiro de palco.

O leitor do universo ficcional de Caryl Phillips tem acesso à mente de Bert e compartilha de sua dor, de seu sofrimento, mas o público branco desejava apenas o entretenimento, caracterizado no romance pelas gargalhadas que ferem os ouvidos de Bert. A própria *blackface* pode ser vista como um desafio aos deuses, por isso toda aquela desdita.

Mesmo diante de toda essa desdita, Bert age como um herói trágico, pois consegue reagir, revelando dignidade até mesmo em sua queda, representada na narrativa por sua doença e morte. Desse modo, é possível confirmar que a narrativa de Caryl Phillips contém elementos paródicos.

Também da tragédia grega, além da dignidade do herói, Bert traz a marca indelével que formou um pensamento e o posicionamento do negro nos EUA. Assim como o herói trágico, Bert contribui para a formação de um ideal e de um sentimento de comunidade para os negros americanos.

Retomando o estudo de Hutcheon (1989) sobre a paródia, observamos que a autora considera a natureza e a função da paródia como expressão da pós-modernidade. Para tanto, resgata as forças antirrenascentistas do século XVIII a fim de consolidar o significado de paródia como ridicularização e negação do texto parodiado. Aliada à ironia, a paródia, no afã de alcançar efeito cômico, tem incluso em seu bojo o elemento ridículo.

Nesse percurso, Hutcheon (1989) retoma a concepção de paródia de Genette (1997) para explicar suas duas conceituações distintas: a clássica e a moderna. Enquanto a clássica indica reverência e homenagem ao alvo da paródia, a moderna implica em sátira e escárnio. Na obra de Hutcheon (1989), a paródia assume a perspectiva da imitação com distanciamento crítico. Nas palavras da autora, “Os seus antecedentes históricos são as práticas clássicas e renascentistas da imitação, se bem que com maior ênfase na diferença e na distância do texto original ou conjunto de convenções” (HUTCHEON, 1989, p. 128).

Seguindo essa linha de pensamento, ao identificarmos o romance *Dançando no Escuro* como paródia, comprovamos a tese apresentada na introdução deste estudo, de que, ao contar a história de Bert, Caryl Phillips não só presta uma homenagem ao Bert histórico como também tece uma crítica tanto à ideologia e ao modo de convivência na sociedade estadunidense quanto às relações raciais em geral, do ponto de vista do marginalizado, pois transforma a vida de um artista negro cômico em uma tragédia e representa uma época cheia de contradições. Soando

como uma referência irônica à vida de Bert, a narrativa promove uma recodificação do negro no início do século XX nos EUA em termos de visibilidade e de ascensão social, criando uma nova dimensão do negro como formador da cultura americana e de sua sociedade. Assim, o negro é recolocado como marca positiva e construtora da história.

Hutcheon (1989, p. 39) aponta, ainda, que o caráter ideológico da paródia é tênue, pois “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1989, p. 39). Assim, a dupla estrutura do termo (repetição e diferença) não só reforça pela repetição como desmascara pela diferença, ou seja, conecta o passado ao presente, trazendo à tona discussões de tensões históricas, que são renovadas pelo texto parodiado.

No romance, por exemplo, Bert parodia o negro e ao mesmo tempo ressalta a diferença pelo exagero. Já George parodia o dândi branco, mas o exagero na caracterização ou a própria peculiaridade étnica o transforma em uma imitação imperfeita, ou seja, em um dândi afetado. A estrutura do romance em forma de peça de teatro também é uma imitação com diferença. Portanto,

[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Na teoria pós-colonial, os discursos dominantes assumem novos significados, visto que são readaptados pelo processo paródico. Hutcheon (1989) afirma que, na reapropriação dos textos anteriores, a paródia mantém uma relação simultânea de diferença e de dependência com o texto parodiado, pois “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (VODICKA, 1964, p. 90 apud HUTCHEON, 1989, p. 19).

Dessa maneira, consoante a pesquisadora, os textos parodiados como o romance em análise não serão reconhecidos como imitação se não forem apreendidos e interpretados pelo leitor: “Sem a existência implícita de um leitor, os

textos escritos não passam de acumulação de marcas pretas em páginas brancas” (HUTCHEON, 1989, p. 35). Em outras palavras, o texto parodiado só atinge o *status* de paródia quando o leitor consegue identificar a conexão com o texto anterior e as diferenças significativas em relação a ele.

Hutcheon (1989, p. 48) assinala ainda que “Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia”. Nesse sentido, a paródia, a partir do pós-modernismo, faz referências a estruturas irônicas com os intuitos de recontar e recontextualizar a obra literária bem como outras obras de arte.

A estudiosa aponta também que “A paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica [...]” (HUTCHEON, 1989, p. 128). Desse modo, Hutcheon designa a paródia como uma das principais formas modernas de autorreflexão. Frente a tais apontamentos, é possível afirmar que o caráter desconstrutivo da paródia se encarrega de modelos e propósitos que vão do ridículo à seriedade respeitosa. A última é bastante evidente na literatura pós-colonial, pois nela a paródia atua como revisão ou releitura do passado no sentido de confirmar ou de subverter o poder representativo da história.

Diante do estudo que realizamos sobre a paródia, reafirmamos nossa tese de que Caryl Phillips faz uma recodificação do negro no início do século XX nos EUA, pois, ao recontar ficcionalmente a vida do artista negro Bert Williams, Phillips homenageia esse Bert histórico parodicamente, recolocando o negro na história ou como construtor da história estadunidense, ao mesmo tempo em que faz uma crítica tanto à ideologia e ao modo de convivência na sociedade estadunidense quanto às relações raciais em geral, do ponto de vista do marginalizado, pois reconta a vida de um artista cômico em forma de tragédia. O título do romance também apresenta caráter paródico. Como já citada em vários momentos, a obra original em inglês intitula-se *Dancing in the Dark*, remetendo-nos a uma canção popular datada de 1931. Trata-se de uma música de Arthur Schwartz e letra de Howard Dietz, introduzida por John Barker na revista da Broadway, *The Band Wagon*.

Dançando no escuro até a melodia acabar
 Nós estamos dançando no escuro e logo termina
 Nós estamos dançando valsa imaginando o porquê de estarmos aqui
 O tempo passa rápido, nós estamos aqui e vamos embora

Procurando a luz de um novo amor
 Para iluminar a noite, eu tenho seu amor
 E nós podemos enfrentar a música juntos
 Dançando no escuro

O que – se o amor é antigo
 O que – se a canção é antiga
 Através deles podemos ser jovens
 Ouça este meu coração
 Sofrendo o tempo todo
 Querida, diga-me que nós somos um

Procurando a luz de um novo amor
 Para iluminar a noite, eu tenho seu amor
 E podemos enfrentar a situação juntos
 Dançando no escuro, dançando no escuro
 Dançando no escuro⁸⁶

A letra da música sugere que o casal dance na escuridão até a música acabar, conforme os seguintes versos: “Nós estamos dançando no escuro e logo termina”; “Nós estamos dançando valsa imaginando o porquê de estarmos aqui”. Esses versos evocam ruptura e angústia, além de tematizar a questão do tempo, a efemeridade dos momentos.

No segundo verso da primeira estrofe, por exemplo, o eu-lírico expressa a efemeridade da dança que em um âmbito maior é a efemeridade da vida, enquanto no quarto verso da primeira estrofe há uma dualidade entre o desejo de ficar e de partir. Essa necessidade de ficar e de ir embora reforça o momento passageiro, pois o querer ficar se relaciona com o dia, com a juventude, enquanto o partir está relacionado à noite, à escuridão. Paradoxalmente, há a vontade de ficar e de partir, bem de acordo com a ideia de Phillips de “borrar” as fronteiras das cores que seriam claras e escuras. A música é, ao mesmo tempo, fator de união e ameaça: “E nós podemos enfrentar a música juntos”.

⁸⁶ Dancing in the dark 'til the tune ends/We're dancing in the dark and it soon ends/We're waltzing in the wonder of why we're here/Time hurries by, we're here and we're gone//Looking for the light of a new love/To brighten up the night, I have you love/And we can face the music together/Dancing in the dark//What - though love is old/What - though song is old/Through them we can be young//Hear this heart of mine/Wailin' all the time/Dear one, tell me that we're one//Looking for the light of a new love/To brighten up the night, I have you love/And we can face the music together/Dancing in the dark, dancing in the dark/Dancing in the dark.

Esse embate entre o claro e o escuro seria o escuro simbolizado, o não poder estar, mas a vontade de ficar, e a luz representando, o que, em certo sentido, seria fazer o certo. Essa é a luta entre o velho e o novo, sendo o velho representado por uma canção antiga e o novo, por um casal jovem, ou nem tão jovem, mas que se rejuvenesce com a canção antiga.

Ao mesmo tempo em que dançar é um prazer, que rejuvenesce, a música é algo a ser enfrentado pelo casal. Isso remete ao ato de Bert, cuja arte é um talento, uma necessidade e um peso. Outra peculiaridade, a ser demonstrada nesse poema, é a influência dos estilos de arte negra (nesse caso, o *jazz*), em uma música criada por brancos descendentes de judeus.

Na obra ficcional de Phillips, a própria saga de Bert se parece com uma mistura de claro e escuro, de sentimentos confusos na vida, na arte e em sua identidade. Isso, talvez, justifique a escolha de Phillips para o título do romance.

Diante de tais considerações, entendemos que não só o título da música como também sua temática são alvos da paródia que Phillips realiza. O binarismo luz e escuridão e a própria melancolia do eu-lírico estão presentes na narrativa phillipsiana. Outro aspecto relevante é que a história de Bert Williams, protagonista do romance *Dançando no Escuro*, passa-se no mesmo período em que a música é composta. O próprio tema do romance é uma paródia, um recontar da história justamente porque recontará a história de Bert Williams. Cabe lembrar, entretanto, que o registro histórico de Bert é ignorado ou nem sempre mencionado na *Harlem Renaissance*.

Nesse sentido, ao identificarmos o romance *Dançando no Escuro* enquanto paródia à vida de Bert, adotamos a perspectiva de que há na narrativa uma imitação não depreciativa à vida de Bert. Embora a perspectiva adotada não ridicularize nem deboche, ela é marcada pelo distanciamento crítico como convém à paródia na visão de Hutcheon. Temos, então, como resultado de análise, a convicção de que Caryl Phillips imita especificidades da vida de Bert, da vida de George, das peças, das canções mencionadas no romance para desconstruir o discurso canônico a respeito dos artistas.

O romance já é a paródia de uma música e de uma vida. Nesse sentido, a paródia em *Dançando no Escuro* não tem a intenção de ridicularizar ou depreciar a vida do artista parodiado, mas, a partir do distanciamento crítico da imitação, demonstrar que toda cópia, toda repetição prevê reconhecimento, identidade.

Phillips quebra a ideia de escuro e negro como algo mau ou indesejável e a eleva à categoria de arte na mais fina acepção do termo: a arte de um homem no palco que dialoga com a de uma música *standard*, com um filme suave e provavelmente inócuo, mas tudo isso para contar uma tragédia humana: a busca da identidade e a perda de si mesmo, ditada pela obrigatoriedade do uso de uma máscara, pelo esconder-se de um ser e pela cor dérmica.

Outra forma de resistência, consoante Bhabha (1998, p. 147), em sua obra *O Local da Cultura*, é a *sly civility*, ‘cortesia dissimulada’ no português, tática que consiste na “recusa nativa a satisfazer a demanda narrativa do colonizador”. Nesse tipo de resistência, o sujeito não enfrenta o colonizador de forma direta, mas utiliza-se de elementos da cultura europeia em seu favor. Por meio de uma falsa sujeição à imposição do colonizador, de uma suposta aceitação por parte do colonizado, o sujeito parece se submeter à influência hegemônica, mas, na verdade, vai eliminando de forma sutil a suposta autoridade colonial.

Dessa forma, o fato de não querer contradizer o colonizador é uma estratégia indireta face às suas imposições. Ao fingir aceitar as normas impostas, o colonizado assume os hábitos alheios como forma de proteção. Nesse sentido, a estratégia da cortesia dissimulada se mostra eficaz justamente porque o colonizado, fingindo submissão, não contradiz o discurso do colonizador diretamente. Assim, a imposição colonial torna-se cada vez mais ineficaz, impedindo que o colonizador reaja de forma violenta contra o nativo, porque ele não deixa de se submeter às ordens que lhe são dadas. Porém, sua submissão está longe da verdade e da confiança, que quebra os princípios naturais da civilidade/cortesia.

No romance, há um episódio em que o protagonista Bert faz uso da cortesia dissimulada, fingindo ser um negro que sabe seu lugar, como forma de resistir ao poder imperial e subverter o papel do negro naquela sociedade. Vejamos como isso se dá.

Antes da estreia da peça musical “In Dahomey”, Bert trabalhou no vaudeville nova-iorquino com o ator branco, Maurice Barrymore. Sempre que Bert apresentava seu número, Maurice observava a técnica de Bert e admirava o talento do artista. “No entanto, a atenção de Barrymore incomodava os trabalhadores do teatro, pois Barrymore supostamente não deveria admirar um homem como Bert” (PHILLIPS, 2007, p. 110).

Um dos trabalhadores insulta Bert dizendo que ele era um bom preto porque sabia seu lugar. Bert reage de forma civilizada ao ouvir o comentário do trabalhador branco, e não cria atrito com ele. O artista, por meio da cortesia dissimulada, supostamente aceita o que o trabalhador diz a respeito dele, seguindo seu caminho até o camarim número 1. Enquanto o camarim número 1 é o lugar de honra do teatro destinado ao primeiro artista, o trabalhador, que se considerava superior, era apenas um trabalhador anônimo e com serviço menor dentro do teatro.

Nesse caso, o revide discursivo de Bert é uma forma de não entrar em conflito direto com o homem branco e de, ainda assim, solapar a autoridade colonial: “Sem alterar o ritmo, nem olhar para nenhum dos dois homens, Bert respondeu: “Sim, um bom preto sabe seu lugar. É para onde vou agora. Camarim número 1”” (PHILLIPS, 2007, p. 110).

O camarim número 1, nesse momento, é o local de Bert, do negro que sabe o seu lugar. Em outras palavras, a posição que o artista negro ocupa naquela sociedade é privilegiada se comparada à posição que o trabalhador branco tem no teatro. No entanto, o trabalhador do teatro, pelo fato de possuir a pele branca, considera-se superior ao artista negro. Pelo revide discursivo de Bert, via cortesia dissimulada, depreendemos que o artista finge aceitar os valores e a cultura do colonizador, finge ser um ‘negro que sabe seu lugar’, não só como uma maneira de evitar um confronto como também a fim de solapar sua autoridade e contradizer diretamente a voz do branco colonizador. Frente ao que foi exposto, observamos que os lugares reservados a brancos e negros na sociedade da época estavam visivelmente trocados, o que se configura em uma grande ironia, outra estratégia que o colonizado utiliza para subverter o discurso do colonizador.

Ao simular um homem impotente no palco, Bert finge estar submisso ao público branco para sutilmente minar a dominação: “O público pode pensar que está vendo um homem impotente, mas o que estão vendo, de fato, é arte” (PHILLIPS, 2007, p. 141). Ao supostamente aceitar os mandos do público branco, Bert critica e resiste ao poder colonial: “Eles se sentem seguros ao ver um homem supostamente impotente representando algo ainda mais impotente” (PHILLIPS, 2007, p. 142). A atitude de Bert está em consonância com o exposto por Bonnici (2009, p. 62) sobre a cortesia dissimulada. Para o autor, essa estratégia de resistência “dá ao colonizado maior agência e autonomia porque se apropria das estratégias ambivalentes do poder colonial”.

A prática da *blackface* é outro exemplo de cortesia dissimulada. Bert adotara a máscara negra e o *cakewalking*, com o intuito de oferecer diversão ao público branco, mas, ele contradizia esses estereótipos, provando que o negro tinha intelecto e arte. Assim, o ato de agradar a audiência branca é uma simulação que aceita o que está sendo imposto, de que o negro é burro, parvo, desajeitado, porém a fama e a fortuna conquistada, a ascensão social dos artistas negros, a visibilidade e sua própria intelectualidade são mostras de que Bert se opunha de forma ideológica ao colonizador.

Tais temas são passíveis de serem discutidos também ao discorrermos sobre as formas de resistência literária: ab-rogação e apropriação, releitura e reescrita de textos, estratégias que contribuem para analisarmos os efeitos da colonização na produção literária.

3.4.2 Resistência Literária – Ab-rogação e Apropriação, Releitura e Reescrita

O termo ab-rogação significa a recusa do colonizado em aceitar os conceitos normativos da língua europeia ou da inferiorização da língua nativa, ou seja, pela ab-rogação, o sujeito colonizado repudia a estética da cultura imperial, recusando-se a fazer o uso correto ou o uso padrão da língua, além de desprezar os significados fixos das palavras.

Já o termo apropriação refere-se à língua europeia que é adaptada para se descrever o ambiente não europeu. Pela apropriação o colonizado assume a linguagem do colonizador e a utiliza para seu próprio serviço. A adaptação da língua imposta, para descrever o contexto do colonizado, não é uma estratégia aceita por todos os autores pós-coloniais. O autor Ngugi Wa Thiong'o, por exemplo, escrevia na língua materna porque acreditava que essa era uma forma de subversão ao poder colonial. Para ele, usar a língua imposta pelo colonizador seria refletir uma cultura da qual não faz parte. Já Chinua Achebe acreditava que o fato de se apropriar da língua inglesa, de subvertê-la e de utilizá-la para descrever suas experiências de povo colonizado era uma boa forma de propagar suas obras e de ao mesmo tempo denunciar a realidade colonial.

Não observamos a estratégia de ab-rogação no romance, mas a apropriação é evidente. O escritor assume a apropriação para ter voz e revidar ao poder colonial.

Ao escrever sobre Bert Williams, um sujeito colonizado, Caryl Phillips reage contra o circuito binário estereotipado, criado pelo europeu.

Williams apropria-se da *blackface* criada por brancos para entreter os brancos, para demonstrar a arte negra; Phillips se apropria do formato de teatro para contar a história de um artista de teatro; e subverte a história de um comico para mostrar sua tragédia.

Sua apropriação da língua inglesa ou qualquer outra língua dominante, seu uso para contar a experiência colonial e pós-colonial ocorrem no plano literário por meio das práticas discursivas da releitura e da reescrita.

A releitura é uma forma que os autores pós-coloniais utilizam para demonstrar resistência às imposições imperiais. Bonnici argumenta que “A releitura é uma maneira de ler os textos literários para revelar suas implicações no processo colonial” (BONNICI, 2005, p. 49). Por intermédio da releitura, é possível desconstruir a ideologia colonialista de textos escritos pelos colonizadores. A releitura da peça de Shakespeare, *A tempestade*, por exemplo, permite desvendar o discurso cultural e ideológico dominante a respeito do nativo. No caso da obra de Jane Austen, *Mansfield Park* (1814), o trabalho escravo é a base da riqueza britânica. O processo de releitura, nesse viés, colabora para a possibilidade de uma nova premissa de construção social e cultural, colocando em evidência fatos e vozes antes desconhecidos ou obscurecidos pelos narradores da história.

A reescrita é outro recurso que os autores pós-coloniais utilizam para se apropriar da linguagem do dominador e apresentar um contradiscurso efetivo. Bonnici (2005) assinala que

[...] a reescrita tornou-se uma prática discursiva pós-colonial através da qual, e aproveitando-se de lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto ‘canônico’, surge um novo texto que subverte as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos do primeiro (BONNICI, 2005, p. 48-49).

Em outras palavras, a reescrita de textos canônicos é a própria materialização da paródia, pois seu intento é a subversão dos valores. Bonnici (2005) aponta alguns romances como exemplos de reescrita fundados na paródia. Um deles é *Foe*, do autor sul-africano J.M. Coetzee, reescrita de *Robinson Crusoe*. Segundo ele, o romance

[...] retoma as lacunas deixadas pelo silêncio da mulher e o tema do 'feliz encontro' de Friday com o europeu. Portanto constrói um novo texto, problematizando a possibilidade da fala dos colonizados: esse novo texto interroga o texto 'canônico' e, ao mesmo tempo, se constrói como discurso legítimo (BONNICI, 2005, p. 49).

Outro exemplo é a narrativa de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, reescrita de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Nessa obra, Antoinette, outrora Bertha (a louca do sótão), em *Jane Eyre*, assume a voz feminina e conta sua versão dos fatos. Nessa linha de raciocínio, a paródia se configura na retomada do romance canônico, fato que permite que as personagens, antes objetificadas, tenham vez e voz, alcançando subjetificação.

Desse modo, a reescrita e a releitura são estratégias utilizadas para se repensar o cânone literário, uma vez que não só repensam as relações imperialistas, contidas nas obras canônicas, como também reconsideram a literatura contemporânea.

O romance *Dançando no Escuro* (2007), objeto de estudo nesta análise, é uma reescrita da história de Bert Williams, artista excluído entre brancos e negros, e de seu companheiro de palco, George Walker.

Podemos considerar também que a narrativa apresenta uma releitura da vida de Bert Williams, por isso em nossa análise enfatizamos suas relações com o registro histórico da vida desse personagem (1875-1922), descrito pela historiadora Camille Forbes em *Introducing Bert Williams* (2008) no capítulo 1. Tais relações elevam o romance à categoria de paródia, que possui estreitas ligações com as formas de resistência discursiva, discutidas aqui.

O romance apresenta ainda uma releitura das implicações pós-coloniais da vida artística e das realizações de Bert Williams e George Walker. A peça "In Dahomey", por exemplo, compõe a narrativa. Nas páginas 87 a 92 do romance há informações sobre o elenco, letra e música, bem como o prólogo e um excerto do ato 1, cena 1. Na página 101 há mais um fragmento da peça. Trata-se de um diálogo entre as personagens da peça, Rareback e Shylock.

A transcrição de excertos da peça "In Dahomey", de canções como "I'm a Jonah man" (p. 98-99); "I'd like to be a real lady" (p. 122); "Kinky" (p. 139); "Bon Bon Buddy" (p. 168 "Believe me" (p. 183)) e até mesmo de notícias veiculadas pelo "Mostly About People, Londres (p. 117); "Programa do Hammerstein's Victoria (p. 129); Philadelphia Inquirer (p. 139); New York Age (p. 163, 182, 184); "New York

Sun” (p. 168); *Variety* (p. 178, 208); “Indianapolis Freeman” (p. 181), sobre os artistas negros, a companhia, suas músicas, sua dança compõem a narrativa de Caryl Phillips. As “Ziegfeld Follies” de 1914 (p. 206), “Darktown Jubilee” (1914), “A Natural Born Gambler” e “Fish” de 1916, (p. 215-216) também fazem parte do rol de notícias sobre o trabalho de Bert Williams.

Além disso, há testemunhos de pessoas que conheceram e conviveram com os artistas como um sobre a atuação de George (p. 132-133); outro, de Buster Keaton (p. 176), sobre Bert; um de F. Ray Comstock (p. 181), sobre o possível retorno de George áa companhia; e outro, de Florenz Ziegfeld, sobre Bert Williams (p. 198).

As pequenas notas de jornal, como a que comentam sobre a dupla (p. 134); o jogo de pôquer (p. 164); a doença de George (p. 171, 173); a saída de Aída da companhia (p. 178); a produção “Mr Lode of Koal” (p. 180); Bert Williams (p. 186) são igualmente importantes para a composição paródica da narrativa.

Do mesmo modo, pequenas notas, possivelmente escritas pelo próprio George Walker (p. 140, 156, 172) e pelo próprio Bert Williams (p. 142), fazem parte do processo de releitura e reescrita, adotado pelo escritor pós-colonial Caryl Phillips, nessa obra.

Essas notícias, notas e testemunhos são acontecimentos históricos, apresentados com fonte diferente, e dependem da ocorrência dos fatos do mundo narrado, por isso só no final do primeiro ato, quando os artistas começam a ficar famosos, é que começam a integrar a narrativa.

Analisando esses aspectos, observamos que parece haver duas narrativas dentro da obra, uma que parodia a vida de Bert Williams e outra na qual detalhes verídicos sobre a companhia, sobre os artistas, sobre o período em que viveram são trazidos para o leitor no sentido de estabelecer um diálogo em tom paródico com o registro histórico. Trata-se, então, de uma paródia que representa uma releitura de um período histórico, do papel de um artista e principalmente da importância do povo negro para a formação artística e cultural americana.

Utilizando a veia paródica, o autor compõe a narrativa de modo que os homens negros, representados por Bert e George, e as mulheres negras, representadas por Lottie e Aída, outrora relegados aos papéis de coadjuvantes, assumem os de protagonistas da trama e questionam o papel do negro naquela sociedade.

Dessa forma, a paródia da vida de Bert Williams tem como objetivos principais reler e reescrever a história verídica de Bert Williams com os objetivos de preencher as lacunas e de criticar as estruturas. Talvez por isso, o autor utilize a estrutura de uma peça na composição de um romance. No entanto, devemos conceber essa obra como uma reflexão moderna dos discursos do passado, embasados pela resistência discursiva e pela forma híbrida com que o romance toma forma.

Além disso, é importante destacar que o recurso da paródia faz parte da reescrita de várias obras no cenário literário internacional, sendo que as que se baseiam na teoria pós-colonial são as que mais se dedicam a essa tipologia. A reescrita paródica de obras de registro histórico serve para descortinar uma falsa ideologia que, se não for denunciada, difundida, propagada, eternizar-se-á, exatamente como as ideias racistas de que o negro era inferior ao branco. Portanto, ao pautar-se na paródia, *Dançando no Escuro* promove a subjetificação do negro ao mesmo tempo em que desmascara os preconceitos, falhas e lacunas, presentes na versão histórica.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como linha diretora a análise do sujeito fragmentado Bert Williams, no romance *Dançando no Escuro*, de Caryl Phillips. Para tanto, investigamos os movimentos narrativos, históricos e psicológicos que deflagraram a fragmentação desse sujeito. Primeiramente, estudamos os aspectos políticos e históricos no contexto do romance, enfatizando os movimentos culturais, políticos e históricos dos negros no início do século XX, como a *NAACP* e a *Harlem Renaissance*, cujo berço é o bairro Harlem em Nova Iorque. Como a composição narrativa baseia-se em uma personagem histórica negra, investigamos os *Minstrel Shows* e o vaudeville, configurações da cultura negra, representadas tanto no teatro quanto na música e na dança e que formaram a identidade tanto da personagem quanto da população negra do período, com consequências para a atualidade. Neste estudo, não só reconstruímos o percurso histórico que originou a personagem fictícia como também exploramos artistas, estilos artísticos e musicais e fatos históricos que diziam respeito à vida do Bert Williams histórico e que acabam por ser abordados, de forma ou outra, no romance. Bert Williams e George Walker introduziram o *ragtime*, estilo de música que inspirou o *jazz* e todos os seus desdobramentos e o *cakewalk*, dança afro-americana que se originou entre os escravos no Sul dos Estados Unidos da América. As canções *coon* que Bert compôs e apresentou em seus espetáculos musicais se tornaram referência para o *ragtime*, o *blues* e o *jazz*. Esses aspectos culturais tiveram sua origem ou divulgação passando pela *Harlem Renaissance*. O próprio movimento *New Negro* ganhou notoriedade por intermédio de jovens intelectuais da *Harlem Renaissance*. George, por exemplo, apresenta uma postura de resistência no romance, tornando-se porta-voz da organização “Frogs”. Nesse sentido, é possível afirmar que os artistas negros, Bert e George, foram os precursores dos movimentos negros em todas as áreas.

No segundo capítulo, realizamos uma pesquisa sobre a máscara e verificamos a simbologia que carrega e como seus sentidos permearam a composição da personagem Bert Williams. Discorreremos também sobre a presença da máscara nas sociedades indígena, africana, grega e romana, japonesa e medieval, analisando as manifestações da máscara no romance apresentado. A pintura corporal pela representação indígena ou pela *blackface*, a pintura facial utilizada por Bert Williams também foram alvo de estudo e validaram os aspectos

metafóricos e psicológicos vividos pela personagem protagonista. A *blackface*, como representação física da máscara de Bert, expressa uma imagem enganosa do negro, já que é criada de forma caricatural, estereotipada. Assim, a máscara física modifica a forma como o protagonista negro se vê e como é visto pelo público, ou seja, ao tentar agradar o público branco, realizando o que se espera dele, Bert apresenta uma identidade mascarada, que não representa quem ele é realmente. Daí o conflito identitário do protagonista.

As identidades podem ser escondidas, maquiadas, distorcidas ou ainda reforçadas por artifícios que cobrem o rosto e o corpo, como as máscaras que podem ser representadas por objetos, pintura, vestuário, ou mesmo comportamentos ‘mascarados’, como no caso da máscara social. O estudo da máscara social revelou um sujeito fragmentado, angustiado por ser aceito pelo que personifica no palco e não pelo que realmente é.

No último capítulo, discutimos a crise de identidade da personagem Bert que se desloca com sua família para os Estados Unidos da América em busca de melhoria de vida. Os conflitos raciais e a própria situação de Bert no contexto artístico de sua época causam seu choque identitário e sua fragmentação. Os reflexos da colonização tais como a diáspora, o racismo e o binarismo, e os aspectos que eles compreendem foram alvos de estudo para que pudéssemos contextualizar e compreender os aspectos identitários que constroem a personagem e sua angústia. No tocante à identidade, traçamos um percurso desde a formação até a fragmentação do sujeito pós-moderno, passando brevemente pelo espelho e pelo duplo, que representam externa e internamente os símbolos dos danos psicológicos e identitários gerados por essa identidade cindida. Ao mesmo tempo em que há o binarismo e a estereotipação demonstrados na obra, nosso estudo evidencia a resistência discursiva, que ocorre em diversos níveis, como mímica, paródia, cortesia dissimulada.

As formas de resistência literária, ab-rogação e apropriação, releitura e reescrita de textos também foram estudadas, pois são estratégias que contribuem para analisarmos os efeitos da colonização na produção literária.

A narrativa de Phillips apresenta diversas personagens, no formato de uma peça de teatro, um tríptico (três atos), com prólogo e epílogo, metaforizando as várias vozes do ‘outro’, responsáveis por costurar os fatos, em diferentes tempos e espaços. Consequentemente, o sujeito fragmentado vai sendo revelado pelas

analepses e prolepses presentes, na tessitura narrativa, e a história dos negros, sempre escrita por brancos, passa pelos processos de releitura e reescrita, estratégias de resistência que o escritor caribenho utiliza para recontar, passar a limpo a história dos negros, explorando os silêncios e as lacunas. Ao recontar ficcionalmente a história de Bert Williams, Phillips trabalha na construção identitária dos negros, discutindo seu legado e o de sua geração como ativista e como negro diaspórico, contestando o racismo e a própria crise de identidade vivenciada pelo negro.

Todas as histórias das personagens phillipsianas convergem para um mesmo ponto. Bert Williams, George Walker, Aída Walker, Lottie Williams, Fred Williams são personagens negras a quem Phillips concede a voz para que possam falar de seu sofrimento e angústia, de seus anseios, de sua luta pelos direitos de igualdade, pela equiparação genuína com os brancos, mas também da sua contribuição inegável à história estadunidense e à arte mundial. A sociedade estadunidense retratada no romance é preconceituosa e excludente, um meio onde o negro não tem lugar sem a máscara que permite sua entrada e saída do mundo branco.

O prólogo de *Dançando no Escuro* faz alusão a essa exclusão ao mencionar o bairro Harlem, em Nova Iorque. Esse bairro, ao mesmo tempo em que representa a formação de uma sociedade negra, pela sua inclusão naquele espaço, também coloca os negros em um mundo fechado, que exclui e é excluído do mundo dos brancos. Mesmo assim, o Harlem tornou-se ícone de uma era, servindo de modelo e de ponto de reflexão para a população negra americana, que ganhou um novo patamar e função na sociedade estadunidense; além dos trabalhos servis, era também sua função o entretenimento das platéias brancas. Paradoxalmente, é a partir do Harlem que as manifestações artísticas da época influenciam até os dias de hoje, como o *jazz* e o *blues* que continuam a ser disseminados mundialmente, tocados e modificados a cada dia.

São várias as proposições para pesquisas ulteriores, tomando por base a obra estudada aqui. Os movimentos artísticos de influência negra, em geral, como os *minstrel shows*, *vaudeville*, *jazz* e *blues* constantes no texto, poderiam ser aprofundados. Essa seria uma abertura para a recuperação da memória e da história. Aspectos psicológicos, como relações familiares, e aspectos culturais em geral podem ser aprofundados, incluindo as raízes africanas no Caribe, as técnicas

artísticas das personagens Bert e George também são aspectos abordados pela narrativa ainda em aberto para novas pesquisas.

Assim, abordagens de estudos culturais e estudos pós-coloniais podem servir de arcabouço teórico, sustentando novas análises do romance. As mulheres negras e independentes no romance são também oportunidade de análise, principalmente em contraponto a uma época em que a mulher branca de classe média buscava essa independência até mesmo por meio do voto. Porém, além dessa obra, é muito vasta e instigante a produção de Caryl Phillips, ainda pouco conhecido no meio acadêmico brasileiro.

Para nós, as experiências de conhecer a vida e obra do Bert Williams histórico, ler suas comédias musicais, ouvir suas composições, vê-lo atuando nos filmes mudos e conhecer melhor sua biografia foi algo poderoso e enriquecedor; por intermédio da história dele, trilhamos o percurso do negro em busca de igualdade de oportunidades e de condições. A intelectualidade do negro Bert Williams contrasta com o papel de negrinho parvo e desajeitado que ele representa. A análise evidenciou que a tese proposta se comprova, pois, ao problematizar o binarismo, Caryl Phillips restabelece o papel e a importância não apenas do artista negro, Bert Williams, mas de todos os negros para a formação da sociedade estadunidense, tanto daquele período quanto atualmente por meio de heranças como o *jazz*, o *blues*, a poesia, entre outros aspectos de formação identitária.

Assim, esta tese foi mais que mergulhar na história de Bert Williams, de uma época e de uma sociedade, foi receber uma lição de vida, de talento e de resistência. E é com grande prazer que chegamos ao fim deste percurso.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. New York: Anchor Books, 1959.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação: da teoria à prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Tiffany M. B. *Ten Little Niggers: The Making of a Black Man's Consciousness*. The Ohio State University, 01 de maio de 2009. Disponível em: <<http://folkloreforum.net/2009/05/01/%E2%80%9Cten-little-iggers%E2%80%9D-the-making-of-a-black-man%E2%80%99s-consciousness/>>. Acesso em: 26 fev. 2014.
- APPIAH, Kwame Anthony. Racial identity and racial identification. In: BACK, Les; SOLOMOS, John. *Theories of race and racism*. New York: Routledge, 2009. p. 669-677.
- APPIAH, Kwame Anthony. Race. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Eds.). *Critical Terms for Literary Study*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 274-287.
- ASHCROFT, Bill. *Post-colonial transformation*. London: Routledge, 2001.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key concepts in post-colonial studies*. London: Routledge, 2007.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: _____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000. p. 437-457.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabellais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1982.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Versão de João Ferreira de Almeida. Brasília, DF: Editora Sociedade Bíblica do Brasil, 1982.

BONNICI, Thomas. Introdução ao Estudo das Literaturas Pós-coloniais. *Revista Mimesis*, Bauru, v. 1, n. 1, p. 7-24, 1998.

BONNICI, Thomas. *Conceitos chave da teoria pós-colonial*. Maringá: EDUEM, 2005.

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009.

BONNICI, Thomas. *Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e outras literaturas*. Maringá: EDUEM, 2011.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2012.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009.

BORRALHO, Tácito. As máscaras nas manifestações teatrais brasileiras. In: BELTRAME, Valmor N.; ANDRADE, Milton. *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2011.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p. 436-457.

BRAH, Avtar. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 2002.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CARDOSO, Heloisa. Ator – Escultor de Personagens. In: BELTRAME, Valmor N.; ANDRADE, Milton. *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2011. p. 189-208.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, festos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHUDE-SOKEI, Louis. *The Last "Darky"*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2006.

COLLINS. *Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary*. UK: HarperCollins Publishers, 2006.

CONCISE Encyclopedia online. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/browse/concise/a.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, v. 1, p. 25-52, 2005.

COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artíficio. In: BELTRAME, Valmor N.; ANDRADE, Milton (Org.). *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2011. p. 11-26.

COX, O. C. Race relations. In: BACK, Les; SOLOMOS, John. (Org.). *Theories of Race and Racism*. New York: Routledge, 2009. p. 75-82.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na Belle Epoque*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.

FERNANDES, Gisele. *Lugares de identidade manifestações do literário*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. Negritude, Negrismo, Literaturas de Afro-Descendentes. In: _____ (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EDUFF, 2010. p. 313-340.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita M. G. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EDUFF, 2010. p. 189-206.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FORBES, Camille F. *Introducing Bert Williams*. New York: Basic Civitas Books, 2008.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gerard. *Palimpsests: literature in the second degree*. University of Nebraska Press, 1997. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 7 jan. 2013.

GILL, Sam D.; SULLIVAN, Irene F. *Dictionary of Native American Mythology*. 1. ed. New York: Oxford University Press, 1992.

GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João R.; LIMA, Mariangela A. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HARRIS, Wilson. Literacy and the Imagination. In: GILKES, Michael (Org.). *The literate imagination: essays on the novels of Wilson Harris*. London: MacMillan, 1989.

HASKINS, Jim. *Black Stars of the Harlem Renaissance*. New York: General Editor, 2002.

HINO Nacional dos Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.scoutsongs.com/lyrics/starspangledbanner.html>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JORDAN, W. D. First Impressions. In: BACK, Les; SOLOMOS, John (Org.). *Theories of Race and Racism*. New York: Routledge, 2009. p. 37-54.

KATO, Tsunehiko. The Dilemma of a Black Entertainer – a Contextualized Reading of Caryl Phillips's *Dancing in the Dark*. In: LEDENT, Benedict; TUNCA, Daria (Org.). *Writing in the key of life*. New York: Rodopi Editions, 2012. p. 333-342.

LAROUSSE, Ática. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2001.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.

LOPES, Elizabete. A magia das máscaras: ator e seu duplo. In: BELTRAME, Valmor N. ; ANDRADE, Milton (Org.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: UDESC, 2011.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOTT, Eric. *Love and theft*. New York: Oxford University Press, 1995.

McLEOD, J. *Postcolonial London: rewriting the metropolis*. London: Routledge, 2004.

MEMMI, A. *Dominated man*. Boston: Beacon, 1968.

MERCER, Kobena. Identity and Diversity in Postmodern Politics. In: BACK, Les; SOLOMOS, John (Org.). *Theories of Race and Racism*. New York: Routledge, 2009. p. 577-594.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- PERRIN, Alice. The Fakir's Island, 1901. In: BONNICI, Thomas (Org.). *Short stories: an anthology for undergraduates*. Maringá: EDUEM, 2004. p. 330-337.
- PENA, S. D. J. *Humanidade sem raças*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- PHILLIPS, Caryl. *Dançando no escuro*. Tradução de Francesca Angiolillo. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*. Bauru: EDUSC, 1999.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Michelle. Theorizing diaspora: perspectivas on "classical" and "contemporary" diaspora. *International Migration*, Oxford: Blackwell, v. 42, n. 2, p. 41-54, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAFRAN, William. *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. London: Routledge, 1991. p. 83-99.
- SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHATTEMAN, Renée. Conversations with Caryl Phillips – Reflections upon an Intellectual Life. In: LEDENT, Benedict; TUNCA, Daria (Orgs.). *Writing in the key of life*. New York: Rodopi Editions, 2012. p. 45-56.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Diasporas old and new: women in the transnational world. *Textual Practice*, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 245-269, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e CIA*. São Paulo: Ática, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. Compreender, tomar e destruir. In: _____. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 123-141.
- UNIGWE, Chika. The Dis-ease of Multiple Identities – The Nature of Diasporan Identity in Caryl Phillips's *Strange Fruit*. In: LEDENT, Benedict; TUNCA, Daria (Orgs.). *Writing in the key of life*. New York: Rodopi Editions, 2012. p. 235-248.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANNA, Magdala França. Crioulização e criouldade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EDUFF, 2010. p. 103-124.

VIVAN, Itala. The Mask and the Umheimlich in Caryl Phillips's *Dancing in the Dark*. In: LEDENT, Benedict; TUNCA, Daria (Orgs.). *Writing in the key of life*. New York: Rodopi Editions, 2012. p. 343-358.

VIZENOR, Gerald. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

WALKER, James R. *Lakota Belief and Ritual*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

WEBSTER, Merriam. *Online Dictionary*. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

WINTZ, Cary D.; FINKELMAN, Paul. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. Great Britain, Routledge, 2004.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

WONHAM, Henry B. *Playing the Races: Ethnic Caricature and American Literary Realism*. New York: Oxford University Press, 2004.

YOUNG, Robert. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Perspectiva, 2005.