

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA**

**JANAINA REIS DE MIRANDA**

**NA ROTA DO TRÁGICO: SUBJETIVIDADES NEGRAS EM *HARLEM DUET*, DE  
DJANET SEARS, E “TOLSTON CLOSING”, DE KEI MILLER**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2023**

**JANAINA REIS DE MIRANDA**

**NA ROTA DO TRÁGICO: SUBJETIVIDADES NEGRAS EM *HARLEM DUET*, DE  
DJANET SEARS, E “TOLSTON CLOSING”, DE KEI MILLER**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Maria do Rosário Alves Pereira

Coorientador: Adécio de Sousa Cruz

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Miranda, Janaina Reis de, 1981-  
M672n Na rota do trágico: subjetividades negras em Harlem Duet,  
2023 de Djanet Sears, e Tolston Closing, de Kei Miller / Janaina Reis  
de Miranda. – Viçosa, MG, 2023.  
1 dissertação eletrônica (103 f.)

Orientador: Maria do Rosário Alves Pereira.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,  
Departamento de Letras, 2023.

Referências bibliográficas: f. 98-103.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2023.600>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Literatura canadense - História e crítica. 2. Literatura  
jamaicana - História e crítica. 3. Mulheres na literatura.  
4. Negros na literatura. 5. Sears, Djanet, 1959-. 6. Miller, Kei,  
1978-. I. Pereira, Maria do Rosário Alves, 1983-.  
II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 809


**JANAINA REIS DE MIRANDA**

**NA ROTA DO TRÁGICO: SUBJETIVIDADES NEGRAS EM *HARLEM DUET*, DE  
DJANET SEARS, E “TOLSTON CLOSING”, DE KEI MILLER**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.


APROVADA: 20 de julho de 2023.

Assentimento:

Documento assinado digitalmente  
 JANAINA REIS DE MIRANDA  
Data: 29/09/2023 09:22:10-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Janaína Reis de Miranda  
Autora

Documento assinado digitalmente  
 MARIA DO ROSARIO ALVES PEREIRA  
Data: 29/09/2023 15:16:43-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Maria do Rosário Alves Pereira  
Orientadora

*Aos meus pais, anjos de luz que me guiam de seu multiverso  
divino, que é a espiritualidade.*

*Aos autores e autoras, pretos e pretas, que, com suas mãos,  
edificam a reminiscência e a perpetuação da literatura  
afrodescendente  
Dedico*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, é digno lembrar que os estudos contidos neste trabalho foram realizados durante uma pandemia de COVID-19, uma das piores realidades sofridas pela humanidade. Além disso, durante este cenário de reclusão, eu, servidora pública federal, continuei trabalhando para a manutenção das atividades administrativas desenvolvidas no âmbito do Centro de Ciências Agrárias da UFV, as quais foram diversas e inusitadas, em decorrência da necessidade de quarentena para o enfrentamento da pandemia. Esse contexto gerou uma forte sensação de incerteza, que acabou desencadeando em mim, assim como em muitas pessoas que conheço, ansiedade, depressão, dificuldade de organização do tempo, medo, receio. Então, pouco a pouco, com a volta do mundo ao normal, esses sentimentos foram se transformando em resiliência e esperança.

Nesse sentido, considerando todas essas dificuldades e transformações, teço meus mais profundos agradecimentos, primeiramente, a Deus, magnífico Mestre e condutor de minha vida, por envidar-me forças e condições para sair da depressão e conseguir dar prosseguimento a esta dissertação.

À Universidade Federal de Viçosa, por permitir que eu, técnica administrativa de seu quadro, realizasse o sonho de ingressar no mestrado e por manter ativa a missão de capacitar seus servidores.

À minha mãe de coração, Maria Josefa Mestnik, e minha pinguinho, Débora Cardelli, que, mesmo estando em São Paulo, nunca deixaram de me incentivar por meio das palavras certas e dos abraços quentinhos que acalmavam minha alma. Vocês são os amores da minha vida!

Minha gratidão e carinho aos professores Rubens Alves de Oliveira, Diretor do CCA à época que ingressei no PPGLetras, por ter me encorajado a dar esse tão importante passo, e Mário Luiz Chizzotti, atual Diretor, que acompanhou de perto as dificuldades por mim vivenciadas durante o mestrado e tanto me apoiou, até a finalização desta pesquisa, por meio de seu incentivo, confiando em mim, em meu trabalho e entendendo meus horários malucos.

Aos meus companheiros de trabalho, Delma, José Roberto, Laerte e Demóstenes, que me estenderam a mão quando eu precisava, vendo que eu tinha

sim condições de vencer esse grande desafio (mesmo quando eu estava de mau humor). Vocês são muito especiais para mim!

Aos meus amigos amados, irmãos que Deus me deu, Ritinha Souza (Repilica), Úrsula Tostes, Rodolfo Santos, João Guilherme Sabino, Rosa Reis, João Paulo Oliveira, Guilherme Comastri, Daiane Andrade, Kênia Medina, Samira Sampaio, Ralph Sales, Ana Luíza Ochiai e tantos outros que contribuíram com palavras de carinho e muita força para que eu chegasse até aqui. Vocês são minha família!

Ao meu coorientador Adélcio Sousa Cruz, pelos ensinamentos, por ter me guiado em todas as fases (todas mesmo!), pela paciência, pelo olhar apaziguador e sempre consciente. Você foi imprescindível para a conclusão deste mestrado. Às minhas orientadoras, Gracia Regina Gonçalves, que engrandeceu imensamente este trabalho com seu conhecimento e sua perspicácia, e Maria do Rosário Alves Pereira, por ter aceito o desafio de me orientar ao final do curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo apoio e parceria no decorrer desses anos e por permitirem meu aprofundamento nos estudos literários. Assim como à Universidade Federal de Minas Gerais, por ter me recebido como aluna e ter incrementado minha visão no âmbito das poéticas pretas. Seus nomes serão levados sempre com orgulho e respeito, por toda futura escalada rumo aos novos desafios acadêmicos e profissionais.

Aos professores e colegas de turma, por nossas trocas de conhecimento durante os encontros virtuais sempre enriquecedores.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A todas as pessoas que, direta e/ou indiretamente, contribuíram para a elaboração desse trabalho, o meu muito obrigada!

*A subjetividade é, portanto, tudo e nada, a fonte produtiva do mundo e, não obstante, uma muda epifania ou um silêncio fecundo. Podemos vislumbrá-la do canto dos olhos, mas ela evapora assim que a encaramos diretamente. Ela não pode ser computada com os objetos entre os quais se movimenta, pois ela é o poder que a princípio os traz à presença, e, assim deve estar em algum plano completamente diferente. O eu não é um objeto no mundo, mas um ponto de vista transcendental em relação a ele, uma prodigiosa força estruturante que é, ao mesmo tempo, pura vacuidade.*

*Terry Eagleton (2013, p. 294)*

## RESUMO

MIRANDA, Janaína Reis de, M.Sc, Universidade Federal de Viçosa, julho de 2023. **Na Rota do Trágico: subjetividades negras em *Harlem Duet*, de Djanet Sears, e “Tolston Closing”, de Kei Miller.** Orientadora: Maria do Rosário Alves Pereira. Coorientador: Adélcio de Sousa Cruz.

Propomos, neste trabalho, analisar as obras *Harlem Duet*, de Djanet Sears, e “Tolston Closing”, de Kei Miller, ambas de autores negros, sob a perspectiva dos papéis de gênero, utilizando, como objeto de pesquisa, estudos sobre as tragédias clássica e moderna, explorando o intertexto com *Medeia*, de Eurípides, e *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare, e sobre a crítica espacial, aprofundando as investigações à luz do mapeamento cognitivo e dos espaços diaspóricos presentes nas obras. Para isso, procuraremos identificar os recursos narrativos utilizados por Sears e Miller para determinar a conduta dos personagens nas esferas social, étnico-racial e econômica, bem como os efeitos de suas ações nos contextos nos quais se inserem. Estudaremos, ainda, as masculinidades negras, explorando a perspectiva dos personagens masculinos em relação às protagonistas femininas, problemática que envolve a desigualdade social, o racismo estrutural e a crítica da naturalização de práticas sociais como o machismo e o abandono do lar.

Palavras-chave: Tragédia. Espaço. Diáspora. Gênero.

## ABSTRACT

MIRANDA, Janaína Reis de, M.Sc, Universidade Federal de Viçosa, July, 2023. **On the Route of the Tragic: black subjectivities in *Harlem Duet*, by Djanet Sears, and “Tolston Closing”, by Kei Miller.** Adviser: Maria do Rosário Alves Pereira. Co-adviser: Adélcio de Sousa Cruz.

We propose, in this work, to analyze the works *Harlem Duet*, by Djanet Sears, and “Tolston Closing”, by Kei Miller, both written by black authors, from the perspective of gender roles, using, as object of research, studies on classical and modern tragedies, exploring the intertext with *Medea*, by Eurípides, and *Othello, the Moor of Venice*, by William Shakespeare, and on spatial criticism, deepening investigations in the light of cognitive mapping and diasporic spaces present in the works. To do this, we will seek to identify the narrative resources used by Sears and Miller to determine the characters' behavior in the social, ethnic-racial and economic spheres, as well as the effects of their actions in the contexts in which they are inserted. We will also study black masculinities, exploring the perspective of the male characters in relation to female protagonists, a problem that involves social inequality, structural racism and criticism of the naturalization of social practices such as male chauvinism and abandonment of home.

Keywords: Tragedy. Space. Diaspora. Gender.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: Na Rota do Trágico: mapeando intertextualidades</b> .....	<b>15</b>
1.1 Da Poética à Doce Violência: subjetividade e liberdade .....	15
1.2 Vieses intertextuais: Medeia e Otelo .....	28
<b>Capítulo 2: O espaço literário pelas águas do Atlântico Negro</b> .....	<b>39</b>
2.1 Crítica espacial: terra e poder .....	39
2.1.1 Naomi e Tolston .....	45
2.1.2 Billie e Othelo .....	50
2.2 Espaços diaspóricos: Caribe, Canadá e EUA .....	57
<b>Capítulo 3: Da Babilônia ao <i>Harlem</i>: a tragicidade afro-diaspórica de Miller e Sears</b> .....	<b>71</b>
3.1 “Tolston Closing”: corte e sutura .....	71
3.2 <i>Harlem Duet</i> : pele negra e máscara branca .....	78
<b>Considerações finais</b> .....	<b>96</b>
<b>Referências</b> .....	<b>98</b>

## Introdução

Propomos, neste trabalho, a análise das seguintes obras literárias: *Harlem Duet*, da autora inglesa radicada no Canadá, Djanet Sears, e “Tolston Closing”, do escritor jamaicano radicado na Escócia, Kei Miller, ambos negros. Sears apresenta-nos uma peça teatral, ambientada no *Harlem*, em diferentes recortes temporais, a qual dialoga com *Otelo*, o *Mouro de Veneza*, obra-prima de William Shakespeare; já a obra de Miller constitui-se num impactante conto realista<sup>1</sup> que se passa em um povoado na Jamaica, sobre uma união matrimonial regida pelos princípios da religião Rastafári. Em ambas são colocados em evidência dois personagens masculinos, cujas ações vão de encontro a seus próprios princípios, incorrendo uma transgressão clara em relação à figura da mulher, no que tange a expectativas de leituras temáticas no campo do gênero. O que aproxima as duas obras, como veremos, é a projeção do sujeito feminino face ao embate com o masculino detentor de poder de escolha.

A respeito dos autores, Djanet Sears é uma atriz, diretora e escritora de Toronto, Canadá, filha de mãe jamaicana e de pai guianense. Autora de peças aclamadas pela crítica, ela também é membro de diversas organizações teatrais e fundadora da *Obsidian Theatre Company*, em Toronto, uma fundação dedicada a produções de autores afrodescendentes que vivem ou trabalham no Canadá. Suas motivações emanam de suas raízes de mulher negra, pois, segundo a autora, é imperativo que suas obras recriem suas histórias, seus mitos, bem como suas mais dolorosas experiências. De forma muito íntima, ela associa isso a um processo de renascimento, uma vez que escrever para os palcos a permite sonhar e se projetar dentro da existência (SEARS, 1997, p. 15).

Kei Miller é um poeta, escritor e ensaísta jamaicano, autor de significativos contos e romances, dotados de uma variedade de vozes, ritmos e detalhes que contemplam o olhar sobre as complexidades da sociedade Caribenha, sua identidade, cultura e experiências. O autor tem ganhado grande expressividade internacional por suas obras dotadas de representações sobre natureza e cultura, em paralelo a questões de identidade e visão de mundo. Outro aspecto marcante de sua escrita é a

---

<sup>1</sup> Jamaica Gleaner. A haunting collection of stories. Feb, 2007. Disponível em <http://old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20070204/arts/arts5.html>. Acesso em: 12 jul. 2023.

religiosidade, algo que, segundo ele<sup>2</sup>, é parte da estrutura da vida jamaicana, assim como de sua vida, desde a infância até seu desenvolvimento como escritor. Dentre seus principais trabalhos, destaca-se o livro *The Fear of Stones*, composto por uma coletânea de contos – dentre eles “Tolston Closing” – indicado, em 2007, ao prêmio *Commonwealth Writers First Book Prize*. Kei Miller é também professor de escrita criativa na Universidade de Glasgow, no Reino Unido, escritor visitante na Universidade de York, Canadá, e escritor internacional pela Universidade de Iowa, Estados Unidos.

Em *Harlem Duet*, a questão racial é amplamente destacada, mostrando a trajetória dos negros, desde a escravidão até o movimento pelos direitos civis, bem como as fissuras deixadas pela degradação de um relacionamento conjugal. De maneira muito semelhante à *Harlem Duet*, no conto realista de Kei Miller também é retratada uma união conjugal, na qual se tem uma mulher negra, Naomi, levada ainda muito jovem a viver com um homem viril e austero, Tolston, numa comunidade jamaicana Rastafári. Ambos os casais terão suas trajetórias conturbadas por questões inerentes à sociedade moderna, com desfechos surpreendentes que trazem à tona como as ações dos personagens masculinos interferem no poder de escolha e na essência das personagens femininas.

Percebe-se, com isso, a presença marcante de diversos elementos que traduzem a problemática das subjetividades negras retratadas em especial por nuances da masculinidade, assim como do preconceito racial e das relações de poder – brancos e negros; homem e mulher – representados por meio da literatura, nos gêneros conto e texto dramático negro. Os estudos propostos surgem como meio de evidenciar as estratégias utilizadas pelos autores ao engendram um conto realista e uma peça teatral, ambos pautados na rota do trágico, e de grande significação sociocultural, com o intuito de denunciar a diferença de raça e gênero na sociedade e exaltar os significados de negritude.

A ideia primeira para a realização desta pesquisa se deu pela oportunidade de elaborar, durante o trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras, uma elucubração sobre *Harlem Duet*, que, mesmo com o passar do tempo, traduz-se nítida

---

<sup>2</sup> Em entrevista concedida a Eleanor Wachtel do *Brick: a Literary Journal*, Toronto, n. 18, 2018. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-kei-miller/>. Acesso em: 07 abr. 2021.

sua vitalidade, uma vez que as temáticas abordadas na obra continuam cada vez mais atual e de grande relevância. Em contato com a obra de Kei Miller, pudemos vislumbrar similaridades entre ambas, acentuando-se o potencial crítico de cada uma, assim como inúmeras referências com os estudos clássicos e com o gênero trágico.

Além disso, há ainda a necessidade de se identificar as subjetividades negras, mediadas pela literatura e pelo teatro negro. Nesse sentido, trata-se de um estudo que se fundamenta na perquirição do masculino negro, buscando compreender suas fragilidades emocionais e psicológicas, bem como suas aspirações por reconhecimento e igualdade numa sociedade que lhe confere o rótulo de homem psicologicamente castrado, ou seja, “impotente e rendido econômica e politicamente” (MAJORS e BILLSON, 1993, p. 1) em áreas sob dominação histórica dos brancos. Por outro lado, é premente evidenciar as aspirações e os ressentimentos do sujeito mulher que envidaram esforços para a ascensão de seus companheiros e acabaram por eles sendo subjugadas. Conforme elucidada a escritora, filósofa e intelectual feminista Simone De Beauvoir, o casamento sempre uma instituição concebida de forma diferente para o homem e para a mulher. Segundo ela, o homem “casa para ancorar na imanência, mas não para nela se encerrar; quer um lar, mas conservando a liberdade de se evadir dele” (BEAUVOIR, 2019, p. 234). Já para a mulher, o trabalho que executa na relação conjugal não lhe confere autonomia, pois “por respeitada que seja, é subordinada, secundária, parasita” (BEAUVOIR, 2019, p. 235).

No cenário atual, diante as discussões acerca do combate à discriminação racial e à violência direcionada aos negros, e aos discursos inerentes ao feminismo, em especial ao que concerne às mulheres pretas, tem-se, nesta pesquisa, a importância dos estudos relativos à manifestação artística, em especial a literatura e o teatro negro, como objeto de transformação social, por reconhecer que a amplitude de uma enunciação coletiva silencia a alteridade do sujeito negro, tornando-o “um efeito de linguagem sobre o qual se exerce um poder eficiente de discriminação e elisão” (MARTINS, 1995, p. 39).

Além da análise de duas obras literárias, esta pesquisa também se pauta nos estudos de dois diferentes tipos de manifestação da arte – Literatura e Teatro – e campos das ciências humanas – Literatura, História – e, para isso, contará com emprego dos recursos metodológicos da Literatura Comparada, em virtude de seu caráter eclético, o qual lhe concede amplo campo de atuação, permitindo uma gama

de investigações e diferentes metodologias, possibilitando “uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Vale ressaltar que a diversidade das abordagens e dos estudos desta pesquisa buscará, no âmbito da Literatura Comparada “desenvolver sistemas de reflexão sobre essas obras que lhe permitam descrevê-las, interpretá-las e avaliá-las, bem como organizá-las em conjuntos ou séries espaço-temporais que as distingam umas das outras” (COUTINHO, 2006, p. 44). A obtenção dos dados será feita por meio de pesquisa qualitativa, de caráter descritivo obtido por meio de análises bibliográficas e documentais (entrevistas, relatos, filmes, peças teatrais).

Para que as abordagens se façam de forma organizada e contemplando todo o entendimento das obras, o estudo contará com três capítulos. O primeiro, intitulado “Na Rota do Trágico: mapeando intertextualidades”, no qual, primeiramente, buscaremos entender o conceito de tragédia, explorando algumas terminologias utilizadas por pensadores, desde Aristóteles até a contemporaneidade, realizando uma breve sondagem da concepção aos olhos do modernismo e pós-modernismo. Procuraremos estabelecer também a correlação entre *Medeia* e *Otelo* com as obras *Harlem Duet* e “Tolston Closing”, concentrando as discussões nas questões de gênero, buscando entender a constituição das personagens Othello e Tolston, em relação à aceitação ou recusa de seus valores afrodiáspóricos. Para isso, dedicaremos ao estudo das obras *Doce Violência: A ideia do trágico*, de Terry Eagleton, a qual servirá de alicerce a discussões acerca de conceitos como subjetividade e liberdade. Ademais, serão exploradas as intertextualidades presentes nas obras, representadas por *Medeia*, de Eurípedes, e *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare.

O segundo capítulo “O Espaço Literário pelas águas do Atlântico Negro”, abordará o conceito de crítica espacial e do mapeamento cognitivo, na tentativa de demonstrar como o espaço social e o mundo globalizado contaminam as ações dos indivíduos, trazendo as discussões para o campo do espaço literário, elencando as experiências espaço-temporais por eles vividas. Ademais, estudaremos os espaços diáspóricos retratado nas obras – Caribe, Canadá e EUA –, como forma de determinar as ancestralidades e memórias das personagens, que fortemente influenciam suas crenças e idiosincrasias. Para a investigação desses temas, lançaremos mão dos

estudos constantes das produções de Phillip Wegner, com “Spatial Criticism: critical geography, space, place and textuality”, de Luis Alberto Brandão, no livro *Teorias do Espaço Literário* e de Paul Gilroy, em sua obra *O Atlântico Negro*.

O terceiro e último capítulo “Da Babilônia ao *Harlem*: a tragicidade afro-diaspórica de Miller e Sears” será dedicado à análise das obras, erigindo as diversas temáticas que Sears e Miller contemplam em suas narrativas, as especificidades do teatro negro e sua importância social como instrumento de desmistificação do indivíduo negro e valorização de sua cultura e identidade, a interpretação dos signos e suas representações emblemáticas, os elementos místicos, com a presença da religiosidade e dos rituais africanos, as especificidades do teatro negro e sua importância social como instrumento de desmistificação do indivíduo negro e valorização de sua cultura e identidade. Ainda, voltaremos nossos olhares aos estudos concernentes às masculinidades negras e suas subjetividades e, paralelamente, ao cotejamento destas com o seu contraponto, ou seja, a representação das personagens femininas, Billie e Naomi. Para a pesquisa, serão estudadas obras como *A Cena em Sombras* e *Performances do Tempo Espiral*, de Leda Maria Martins, *O Teatro Negro em Perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, de Marcos Antônio Alexandre, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, *Mulher, Raça e Classe*, de Angela Davis, *Crítica da Razão Negra*, de Achille Mbembe, *Sueli Carneiro* e seu texto “Enegrecer o Feminismo”.

## Capítulo 1: Na Rota do Trágico: mapeando intertextualidades

### 1.1 Da Poética à Doce Violência: subjetividade e liberdade

Nas primeiras linhas de sua obra intitulada *Doce Violência: A ideia do trágico*, Terry Eagleton (2013, p. 11) menciona ser a tragédia, atualmente, um tema fora de moda e descreve, de maneira sucinta, a percepção empírica em torno do gênero. Tal noção, denota um trágico que se resume à figura heroica de “guerreiros viris e virgens imoladas”; a um sofrimento particularmente nobre e engrandecedor; que é exaltado como a “aristocrata entre as formas de arte”; e, ainda, dotado de uma “insuportável leveza do ser”. Algo que, segundo ele, em virtude deste pedestal onde foi exposto, o gênero mereça ser explorado em profundidade e aos olhos da contemporaneidade, preservando suas raízes, atrelado ao que Aristóteles um dia mencionou ser concernente a ações da vida, porém dialogando com as inquietações proporcionadas pelo modernismo.

A referida obra de Eagleton será a orientadora das discussões constantes deste primeiro capítulo. Nele, apresentaremos a compreensão do autor em relação às definições sobre o trágico, porém revisitando alguns conceitos de pensadores apontados no livro, com os quais procuraremos traçar um breve caminho. Para isso, procuraremos concatenar os principais termos utilizados por esses estudiosos na tentativa de definirem o objeto em questão, juntamente com a base construída por Aristóteles, até chegar ao que Eagleton infere ser a significativa alteração sofrida pelo gênero que, hoje, abarca variadas concepções outrora não consideradas. Tais abordagens servirão de sustentação a todas as indagações e respostas que procuraremos expor em relação aos textos centrais deste trabalho.

Levando em consideração a afirmação de que “a maior parte de qualquer presente é feita de passado” (EAGLETON, 2013, p. 15), é compreensível que um estudo que tenha como um dos objetivos deslindar o conceito de trágico e todos os efeitos nele incorporados evidencie elementos do passado para sustentar toda essa bagagem de exploração e análises para explicar as transformações ao longo tempo e por que se sucederam. Conforme explica, “a tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses

fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana” (EAGLETON, 2013, p. 16). Mesmo apresentando elementos do passado, o indivíduo carrega em si elementos genéricos que o acompanham geração a geração, que está em sua natureza, seus valores, e o que ele entende por existência, liberdade, poder e destino.

No capítulo dedicado às análises sobre o conceito de tragédia – *Capítulo 1: Uma teoria em ruínas* – o termo “muito triste” aparece como algo que surge automaticamente em nossas mentes quando desejamos classificar um evento como trágico, o que obviamente é muito vago em comparação à potência da palavra em si. Com efeito, podemos inferir ser muito triste um estado melancólico, porém não trágico. Em contrapartida, conceituar um desastre como muito triste é cabível, porém não contempla em totalidade toda carga que ela acarreta. De qualquer forma, frente a todas as abordagens estudadas desde os primeiros filósofos, como Aristóteles, até os mais contemporâneos, conceituar o gênero trágico de maneira simples e resumida também não contempla a magnitude de seus propósitos.

Foi ainda na época medieval que, segundo o estudioso, surgiu o conceito de tragédia, de forma a denunciar a corrupção praticada pela classe dominante, com o “propósito ideológico de tornar abomináveis à plebe os vilões que viviam de forma extravagante e, conseqüentemente, ela [tragédia] enfatizava, em oposição a Aristóteles, a desgraça merecida mais do que imerecida” (EAGLETON, 2013, p. 38). Percebe-se que há uma diferenciação do que mais tarde Aristóteles defenderia como uma das características do trágico – o sofrimento desmerecido e que edifica. Essa transitoriedade do gênero também ocorrerá, como estudaremos adiante, no que concernem os limites entre arte e vida real no contexto da pós-modernidade.

Em sucinta análise, as noções clássicas do trágico, segundo Eagleton (2013, p. 12) devem demonstrar aspectos como “destino e heroísmo, deuses e essências, frenesi dionisíaco, a função enobrecedora do sofrimento, o caráter do absoluto, a necessidade do sacrifício individual em prol do geral, a natureza transcendente”. Por outro lado, na Poética de Aristóteles (2005, p. 24), o filósofo afirma ser a tragédia “a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. Não nos ateremos, entretanto, à estrutura narrativa ou aos recursos linguísticos próprios da

tragédia clássica, o que demandaria estudos mais aprofundados, mas sim à conceituação do elemento trágico.

Percebe-se que, para Aristóteles, a essência da tragédia está na imitação da ação, o que ele denomina como fábula, ressaltando, inclusive, ser o elemento mais importante, pois é onde se encontram todas as ações inerentes à vida, das quais determinarão estados de felicidade ou desventura. Em outras palavras, é conforme as ações que as pessoas obtêm êxito ou o contrário. “Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Em prosseguimento às explicações Aristotélicas, o percurso das ações deve ocorrer no sentido da felicidade para um infortúnio, resultante de um grave erro cometido pelo herói, porém não decorrido de maldade; algo que se aproxima de um lapso ou uma derrocada. O intuito de tal movimento é promover a comoção da plateia, gerando sentimentos de pena ou temor provenientes de fatos inesperados, decorrentes ou não do acaso, mas aparentemente propositais. Segundo o pensador:

Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico: falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor (ARISTÓTELES, 2005, p. 31).

Para Eagleton, Aristóteles acaba definindo a tragédia mais pelos seus efeitos, comparado ao que seria um tipo precoce de teoria da recepção, justamente em relação a esse movimento reverso. Além disso, ele comenta que a *Poética* “avança muito bem em seu argumento antes de começar a usar palavras como ‘infortúnio’” (EAGLETON, 2013, p. 26). Ele refuta a concepção de que a tragédia esteja atrelada à catástrofe imprevista e à compaixão que se tem de pessoas merecedoras de tal infortúnio, ou que seja fruto de uma liberdade ilimitada do sujeito ou de uma morte que

edifica o ser, uma vez que não se pode categorizar quem é merecedor ou não de compaixão. Ainda, menciona ser o desvio de caráter de um herói fisicamente perfeito e que acaba sofrendo as consequências dessa deficiência traços de uma “concepção popular da tragédia, se tal coisa existe” (EAGLETON, 2013, p. 31).

Em continuidade, bastante singulares são as discussões sobre o conceito do trágico, as quais se constroem com base nas variadas percepções de filósofos e críticos literários, estruturalistas e pós-estruturalistas, valendo a pena realizar uma breve sondagem com o objetivo de observar quais os termos que mais se sobressaem, na tentativa de consolidar o que de fato é ou não trágico, pois, conforme infere Eagleton (2013, p. 32) “para a maior parte dos críticos [...] tragédia não é apenas uma questão de valor, mas, estranhamente, é a forma suprema dele”.

Nesse viés, na tentativa de determinar as características que supostamente uma obra deve contemplar para ser considerada trágica, Eagleton traça uma rota na qual analisa as perspectivas de diversos críticos literários. Em sua investigação, despontam conceitos que se relacionam, por exemplo, com o de Paul Allen, que qualifica a tragédia como uma história cujo final seja infeliz, porém memorável e edificante, ao contrário de simplesmente triste (EAGLETON, 2013, p. 25).

Ainda neste âmbito, foi exposto o trágico atrelado ao sofrimento humano, mas que, para gerar o devido efeito, deve ser filosoficamente interessante, conforme Walter Kaufmann argumenta (EAGLETON, 2013, p. 28). Assim sendo, uma forma de retratar “uma ação de significado universal, envolvendo um herói de grande estatura, mas que possui defeitos e passa a sofrer por causa dessa deficiência, de modo que a peça termina mal” de acordo com Dorothea Krook retomada por Eagleton (2013, p. 31), revelando que o sofrimento humano é parte de um padrão significativo, ou, ainda, de infortúnio, ascendido por resignação e renúncia (SHOPENHAUER, 2005, p. 254).

Em continuidade ao que se refere a infortúnio e sofrimento, também levantados por Aristóteles, tem-se a tragédia caracterizada pelo acometimento de um desastre impressionante e definitivo, causado por um fracasso imprevisto, em circunstâncias inesperadas e surpreendentes, envolvendo sujeitos que inspiram compaixão e respeito. O sentido se intensifica quando John Orr e Ashley Thorndike apontam serem trágicas “todas as peças que apresentam ações angustiantes ou destrutivas” ou perdas humanas irreparáveis (EAGLETON, 2013, p. 27).

Outros estudiosos adicionaram a essa “receita de trágico” o termo seriedade, como “uma representação dramática de ações sérias”, no olhar de Samuel Johnson (EAGLETON, 2013, p. 27), inserindo-se, ainda, o sofrimento espiritual e físico, que surgem, conforme George Simmel, quando “forças destrutivas dirigidas contra algum ser provêm dos níveis mais profundos do próprio ser”, revelando o que parece ser algo de caráter sobrenatural. Adicionalmente, encontraremos os que afirmam não existir tragédia, como Leo Aylen, mas apenas peças cuja catarse ocorre com a presença do elemento morte, pois é diante desta que certas coisas se tornam mais ou menos importantes (EAGLETON, 2013, p. 29).

Há ainda os que aproximam o gênero trágico de experiências vividas em coletividade, de instituições como a família; um “conflito entre o privado, o sexual e o psicológico; e o público, o político e o obrigatório”, citando Richard Kuhns (EAGLETON, 2013, p. 29). Embora Terry Eagleton refute totalmente tais abordagens, parece parcialmente concordar com a perspectiva de Mark Harris, que afirma ser parte da tragédia “a projeção de valores pessoais e coletivos que são potencial ou realmente colocados em risco pelo curso da ação dramática” (EAGLETON, 2013, p. 30). Mesmo que tal afirmação lhe pareça desajeitada, para ele, é aceitável, por denotar que a tragédia possa prosperar na contemporaneidade.

Por último, as afirmações que se alinham ao ponto de vista de Eagleton (2013, p. 30) são as que dialogam com a liberdade humana, conforme a análise de Walter Keer, que menciona ser a tragédia “uma investigação das possibilidades da liberdade humana” e, ainda, como Schlegel, que incorre, de forma um tanto poética, condizer com “aquele anseio pelo infinito que é inerente ao nosso ser” e que ocorre quando o “homem usa sua liberdade sem restrições”. Inclusive, tal conceito de liberdade será analisado e discutido adiante.

Contudo, embora Eagleton perceba a busca constante e infundável dos críticos pelo “santo graal” da definição perfeita de tragédia, fica claro que classificar, distinguir ou conceituá-la, ou mesmo determinar os parâmetros e aspectos que determinam a tragicidade de uma obra é algo extremamente complexo e impossível, uma vez que ela não é estável, objetiva ou definida, e sua interpretação está à luz de nossas experiências, conjunturas, interesses, expectativas, ou seja, “quanto mais lacônica a definição, menos chance ela tem de inadvertidamente ignorar trechos inteiros da experiência trágica” (EAGLETON, 2013, p. 26). Ele vai concordar, sobretudo, com a

concepção mais ampla do gênero, que traduz uma “conciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade [...]; mas essa fragilidade é também fonte de poder, já que está onde algumas de nossas necessidades se estabelecem” (EAGLETON, 2013, p. 19).

Se por um lado o pós-modernismo pouco se empenhou na definição de tragédia, empregando definições que evitassem uma resposta direta para a questão, como pode ser observado pela narrativa de Eagleton (2013, p. 12), assim como para Linda Hutcheon (1991, p. 19) por ser, segundo ela “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”, o pós-estruturalismo ateu-se mais na reinterpretação como forma de reconhecê-la, supostamente por não encontrar argumentos que englobassem com exatidão todos os aspectos inerentes ao trágico. Vale ressaltar que não desejamos, neste estudo, categorizar ou definir o trágico, apenas localizar em qual ponto a teoria de Eagleton desemboca neste “oceano de significados”, que dará margem para que eventos pós-modernos postulem uma nova concepção do gênero, e em que momento tais fundamentações dialogam com as obras analisadas e as discussões aqui presentes.

A noção de tragédia como relato de um desastre da vida real ocorre ainda no século XII, esta que, a propósito, permanece nos dias de hoje, pois, se pensarmos num evento trágico dificilmente o associamos a uma obra arte, mas a uma ocorrência real. Segundo Eagleton (2013, p. 40), aparentemente, tal concepção então “evoluiu de um processo de três etapas, desde o descrever uma peça ou texto até o denotar um relato de adversidade histórica, daí até o designar as próprias adversidades históricas”. Assim dizendo, a tragédia passa então a ser a arte que a vida imita e, com isso, realizou um movimento de vaivém, evoluindo da arte, associando aspectos da vida real com traços de arte, voltando-se, então para a vida. Quanto a isso, o estudioso é enfático:

É irônica a discrepância entre tragédia como arte e tragédia como vida, pois boa parte das principais obras de arte trágica comporta-se exatamente como se a tragédia fosse, de fato, uma questão de experiência real, em vez de um fenômeno puramente estético. Como ocorre em qualquer arte ou linguagem, existe em ambas as visões de tragédia essa imanência que aponta para além delas. A desconstrução da arte e da vida conhecida como arte. Se, na maior parte das vezes, a teoria do trágico insiste em uma versão de tragédia, a prática do trágico tende a ilustrar outra versão; e essa incongruidade, que remonta à Poética de Aristóteles, está muito arraigada e é persistente o bastante para sugerir que se constitui em um problema cultural ou

em uma contradição intelectual por seus próprios méritos (EAGLETON, 2013, p. 44).

Se, por um lado, atribui-se à arte trágica o caráter estético de uma poética profundamente elaborada, por outro, alguns tradicionalistas determinarão, mediante essa latente necessidade de teorizar e filosofar a tragédia, a sua morte. Tal constatação supostamente se dá em virtude desse deslocamento da arte para a especulação temática, causando sua dissipação dentre um emaranhado de conceitos até a perda de seu *status quo*, uma vez que “o conhecimento, nas amplas consequências do teatro trágico, não é mais mítico ou místico, mas está acoplado aos rastejantes valores ingleses da virtude e da moralidade, da felicidade e da autotransparência” (EAGLETON, 2013, p. 46). Outro pressuposto para a morte da tragédia seria em consequência de deslocamento para questões de interesses sociais, como o progressismo, a democracia, a racionalidade, obliterando dela atributos inerentes ao destino, à mitologia, ao heroísmo e aos deuses, visão essa defendida por Nietzsche, conforme aponta Eagleton (2013, p. 49).

Entretanto, seria justamente nesse embate entre filosofia e tragédia que Eagleton parece vislumbrar uma mudança ou novo conceito do trágico, ao inferir que “desse ceticismo [filosofia] pode haver um ressurgimento da cultura trágica, em que o mito irá mais uma vez florescer e a sabedoria irá proscrever a ciência” (EAGLETON, 2013, p. 46). Para o pesquisador, existe espaço para esse flerte entre tragédia, no ponto de vista tradicional, e questões contemporâneas, e o que propicia tal relação são questões de ordem cultural, uma vez que ele demonstra concordar com o entendimento de Raymond Williams, de que a tragédia “atrai as crenças e as tensões fundamentais de uma época, e a teoria do trágico é interessante sobretudo no sentido de que, por seu intermédio, o formato e o conjunto de uma cultura em particular amiúde se concretiza profundamente” (WILLIAMS *apud* EAGLETON, 2013, p. 50). Aparentemente, aqui se encontra o ponto de partida para as fundamentações expostas neste trabalho.

Conforme Eagleton (2013, p. 50), “é com o início da era moderna que a noção de tragédia começa a abandonar suas humildes encarnações nessa ou naquela peça que se presta mais para ser lida ou na representação em palco para se tornar ela própria uma filosofia plenamente desenvolvida”. Diante dessa constatação, percebe-se o evidente diálogo da tragédia com questões de ordem universal que não podem ser ignoradas por concepções simples e particulares. A tragédia, então, pode ser

incorporada à representação dos mais diversos campos de conhecimento, experiências e memórias culturais, uma vez que, conforme ele próprio reconhece, existem variados tipos de tragédia, dentre eles os que procuraremos abordar neste trabalho, que condizem com as vivências de povos e gêneros, do longo aviltamento propiciado pelo escravagismo, as indignidades contra as mulheres, em especial às de pele preta e sua condição de subalternidade – identidade de objeto e servidão, de esforço e exaustão, de segregação e luta. Neste escopo, entretanto, cabe ressaltar um elemento trágico comum a essas trajetórias, por mais divergentes que sejam: o sofrimento, haja vista que, mesmo sem compartilhar qualquer essência, tem-se nele “uma linguagem extremamente poderosa [...] pela qual muitas diferentes formas de vida podem iniciar um diálogo” (EAGLETON, 2013, p. 20).

Aprofundando as análises, lançaremos, agora, nossos olhares aos pressupostos acerca da dicotomia existente entre o que Eagleton classifica como “modernidade trágica” e “modernidade progressista”, os quais servirão de amparo para as discussões sobre subjetividade e liberdade como elementos trágicos, pois, segundo o autor, se este “pensamento dialético é um requisito básico na era moderna é porque os dois são aliados íntimos” (EAGLETON 2013, p. 283). A proposta para as fundamentações a serem expostas são provenientes das análises do *Capítulo 8: A tragédia e a modernidade*, também pertencente à obra *Doce Violência*.

Ponto importante a ser evocado é o marco em que o autor infere ter ocorrido não a morte da tragédia, e sim sua transformação em modernismo: o século XX. Tal período é colocado em evidência uma vez que essa concepção surge “surpreendentemente, em um período que testemunhou mais tragédias da vida real do que qualquer outro período da história” (EAGLETON, 2013, p. 284), por exemplo, guerras, massacres, doenças, fome entre outras. Percebe-se a utilização do termo “tragédias da vida real” pelo estudioso para qualificar os eventos mais catastróficos da humanidade, o que pode se referir a essa suposta renovação do olhar da tragédia, que perpassa da qualidade de mitológico para a experiência humana.

Dentro da perspectiva filosófica, cabe uma breve menção ao que Roberto Cabral de Melo Machado determina como pensamento moderno sobre a tragédia. Segundo o filósofo, dentro desse prisma é considerado o sentido ontológico da tragédia, de dizer algo sobre a totalidade do próprio ser, dos entes ou do que existe (MACHADO, 2006, p. 44). Conforme explica, a concepção do trágico, “em geral, o

*mythos* – o enredo, a intriga, a fábula – da tragédia não é político, não trata propriamente da interação entre os homens e dos perigos que a ameaçam; é ontológico, no sentido de que a tragédia imita, apresenta a obra do próprio ser, entendido seja como identidade, espírito, vontade” (MACHADO, 2006, p. 44, grifo do autor).

Não adentraremos, entretanto, ao campo da filosofia para determinar o trágico nos vieses da modernidade, embora existam discussões acerca das diferenças entre a poética do trágico e filosofia do trágico. Todavia, o excerto de ordem filosófica apresentado sugere um aspecto peculiar o qual Eagleton também concorda: o retorno do mito, pois “se o modernismo confere vida nova ao impulso trágico é, sobretudo, por causa do retorno à mitologia” (EAGLETON 2013, p. 285).

Em relação a este caminho inverso, percebe-se mais uma vez a aliança às fundamentações descritas por Aristóteles em sua *Poética* frente ao que se entende por modernidade trágica, uma vez que:

[...] na modernidade recente, o destino mítico mostra a face novamente sob a aparência de forças tremendas e anônimas – a linguagem, a Vontade (sic), o poder, a história, a produção, o desejo - , que ‘nos fazem viver’ muito mais do que as vivemos. O sujeito humano, ultimamente tão orgulhoso de sua livre ação, uma vez mais parece um brinquedo de poderes misteriosos, e o próprio eterno retorno volta, dessa vez, em forma de mercadoria. À medida que a vida humana se torna tão coletiva quanto nos tempos pré-modernos, o atávico e a vanguarda formam novas e curiosas afinidades (EAGLETON 2013, p. 285).

Nesse contexto, Eagleton parece sugerir a vulnerabilidade do indivíduo frente às eventualidades universais, determinadas pelos termos “forças tremendas e anônimas” que de certa forma nos obriga a enfrentá-las em vez de simplesmente escolhermos vivê-las. Tal percepção em muito se aproxima de duas temáticas abordadas em “Tolston Closing” e *Harlem Duet*, inclusive em alusão às figuras de Jasão e Medeia.

Principalmente em relação às protagonistas, tanto Medeia quanto Naomi e Billie são destinadas ao um sofrimento decorrente das ações dos companheiros; enquanto eles detêm o poder da liberdade, a elas é conferida a condição de predileção, abandono e sofrimento. Por um lado, temos, assim como Jasão, deslumbrado pelo desejo de poder e fortuna, Tolston que abandona Naomi e os filhos, num ato egoísta de buscar uma suposta melhor condição de vida, de outro Othello, que prefere se unir

a uma mulher branca para conseguir o que deseja: respeito e admiração perante a sociedade branca. Salieta-se, ainda, nesses exemplos, a presença de questões inerentes à sociedade que indiretamente motivam as ações destes homens e que parecem corroborar com o que Eagleton denomina “destino mítico”: a alteridade, questões de gênero – estruturalismo, patriarcado – desigualdade, história, entre outros.

Diante desse contexto, insere-se também o ímpeto do desejo performado a partir da liberdade. Segundo esclarece Eagleton (2013, p. 287, grifo nosso) “o *desejo é a tragédia da vida cotidiana*, esplendorosamente melodramática e, ao mesmo tempo, banal como respirar”. Aspiramos à liberdade e isso está profundamente implantado em nosso âmago. Assim, se a possuímos, concomitantemente construímos desejos que nos levam a tomar decisões diversas. Semelhantemente, tal condição se faz presente nos personagens, pois suas atitudes nascem do desejo por algo que eles não possuem. Dessa forma, podemos talvez relacionar a figura de Jasão, Tolston e Othello a um espectro de homem trágico.

No entanto vale lembrar a máxima de Aristóteles, de que a tragédia é a imitação de uma ação, não de seres humanos. Eagleton (2013, p. 120) resgata que Aristóteles “menciona protagonistas trágicos, mas a ação trágica não está necessariamente centrada neles”. Outro aspecto levantado pelo filósofo grego determina que nem todo protagonista trágico possui respeitável moral. Alguns podem ser pouco atraentes, inescrupulosos, cruéis, extremamente ambiciosos (EAGLETON, 2013, p. 125). Contudo, mais adiante, ele colocará em evidência o conceito de homem trágico na visão de Lucie Goldmann, como sendo um sujeito “preso entre um ideal que é irrefutável, mas cada vez mais ausente e em um mundo empírico que está presente, mas é moralmente sem valor. Já que o valor absoluto esvaiu-se da vida cotidiana, o protagonista trágico é levado a rejeitar o mundo” (GOLDMANN *apud* EAGLETON, 2013, p. 288). Tal determinação parece condizer mais com o caráter dos três protagonistas estudados, uma vez que se percebe uma rejeição da realidade a eles conferida.

No que concerne à liberdade, seu caráter é revelado como algo essencial ao homem, e, com isso “é provável que ele se desembarace instantaneamente daquilo que ele próprio se agarra, que se veja reduzido, no auge de sua afirmação, a uma espécie de nulidade” (EAGLETON, 2013, p. 294). E essa liberdade, que o estudioso

também afirma ser substancialmente condizente com subjetividade, corresponde a uma “muda epifania ou um silêncio fecundo” (EAGLETON, 2013, p. 294). Tal constatação talvez sugira que a liberdade e subjetividade são intrínsecas à natureza humana e que independem de uma ordem ou razão, uma vez que jazem à luz do imanente, do que é etéreo.

Mediante a isso, tal pensamento prediz certo ruído quando relacionado à felicidade, sendo difícil a conciliação desta com a liberdade e a razão, uma vez que “a felicidade parece estar igualmente em conflito com a virtude” (EAGLETON, 2013, p. 302). Um questionamento central surge ao refletirmos até que ponto a felicidade sustenta os limites da virtude, posto que a liberdade, mesmo intrínseca ao ser humano, para muitos, ela é negada; por outro lado, ela pode servir de artifício para obliterar o direito de outros em detrimento a interesses unilaterais, pois, semelhantemente, “a monstrosidade é nossa condição natural, e não um desvio dela. Não é que o sujeito humano seja por vezes agradável e por vezes vil, mas que ele é ambas as coisas juntas e, assim, representa uma aporia que confunde o pensamento” (EAGLETON, 2013, p. 297).

Nesse contexto de liberdade, vale ponderar alguns aspectos relativos aos personagens masculinos das obras “*Tolston Closing*” e *Harlem Duet*, nos quais se espelha uma concepção bastante realista de masculinidade, embasada na experiência de que o homem é uma criatura flutuante, vulnerável às mudanças que ocorrem em seu entorno e aos seus impulsos internos, conforme afirma Erich Auerbach (2003, p. 292). Sob outra perspectiva, não se pode deixar de salientar uma particularidade da personalidade de Tolston, no que se refere aos fortes laços que ele mantém com suas origens africanas, sua honra e plenitude religiosas, permeada pelos costumes e fundamentos da religião Rastafári, uma das diversas crenças africanas trazidas para a América por meio do comércio de escravizados, como elucida Jeffrey Stewart (1996, p. 233), assim como as danças tradicionais africanas, também retratadas no conto, que cruzaram o Atlântico e desembarcaram no Caribe, ali florescendo e se mantendo mais livremente, por encontrar naquela região menos oposição aberta em comparação à América do Norte (STEWART, 1996, p. 228). Em virtude disso, é justamente para uma comunidade Rastafári que Tolston decide levar Naomi, por reconhecer que ali terá a segurança necessária para constituir uma família alicerçada pela cultura e pelos valores religiosos e ideológicos de seu povo.

Em contrapartida, o personagem se depara com a forte questão intrínseca à identidade masculina, que determina a responsabilidade de prover e cuidar de si e de sua família, algo que, para homens negros, não pode ser compreendido como uma conquista direta. Isso porque as oportunidades para o alcance do orgulho e da identidade masculinos, em especial nos sistemas políticos, econômicos e educacionais, são mais acessíveis para homens brancos, o que restringe a capacidade de sucesso do homem negro de cuidar de sua esposa e filhos (MAJORS e BILLSON, 1993, p. 31). Por outro lado, a liberdade lhe conferida determinará a tragicidade do conto, pois, mesmo mantendo tão fortemente suas raízes culturais e religiosas, ele agirá justamente na contramão da virtude que aparentemente prezava, ao seguir sozinho em busca da felicidade, renegando a mulher e seus filhos: “quando Naomi engravidou de seu sexto filho, Tolston saiu e não voltou por dois dias. Ele fedia a bebida alcoólica quando retornou. Ele disse a Naomi que se candidataria ao programa de trabalho agrícola e que tudo ficaria bem. Ele partiu para a América”<sup>3</sup> (MILLER, 2006, p. 21, Tradução nossa).

Em relação a Othello, o personagem demonstra ser um homem corrompido, pois, em vez de um herói, temos um sujeito complacente, capaz de deixar de lado a significação de sua raça, bem como seus ideais, para conseguir conviver com os brancos e por eles ser reconhecido. Ele também não demonstra ser um homem seguro, talvez até menos seguro que o herói trágico de Shakespeare, que, em analogia, inspirou seu nome. Procura agir com honradez, porém se desvia da conduta de homem negro, pois, para conseguir o que deseja – ser reconhecido como homem branco – altera por completo sua ideologia negra, sentindo-se realizado com o relacionamento com uma mulher branca, trabalhando com homens brancos e se rendendo aos preconceitos destes: semelhantemente a Tolston, Othello também seguirá o caminho inverso: além da separação com Billie, que o apoia desmedidamente durante toda a peça “AMAH: e ela [Billie] se sacrificou muito. Desistiu de sua parte do seguro de vida de sua mãe para mandá-lo para a escola”<sup>4</sup> (SEARS, I, I, tradução nossa), ele também renega a história de seus ancestrais e todas as consequências causadas pela escravidão, a grande ferida da humanidade,

---

<sup>3</sup> “When Naomi became pregnant for her sixth child, Tolston walked out and never came back for two days. He stunk of liquor when he returned. He told Naomi he would apply for the farm work programme and things would be all right. He left for America.”

<sup>4</sup> “AMAH: and she [Billie] sacrificed so much. Gave up her share of the trust from her mother’s life insurance to send him through school.”

presente até os dias atuais: “OTHELLO: Billie... as injustiças contra os negros não podem ser curadas por injustiças contra os Brancos... você sabe disso”<sup>5</sup> (SEARS, IV, I, tradução nossa). A ironia do excerto está na palavra “injustiça”, uma vez que ele parece neutralizar ou pormenorizar gerações de segregação, discriminação, mortes, esforços para obtenção de direitos civis, dentro tantos outros graves e importantes aspectos inerentes à notória e mais profunda chaga da humanidade.

Billie, ironicamente, atribuirá tal comportamento de Othello ao termo “maldição corporal”<sup>6</sup>, elucidando ser este relativo a “um homem negro afetado por Negrofobia” (SEARS, VII, I, tradução nossa). Importante frisar que o referido termo é utilizado por Franz Fanon, em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, para se referir ao suposto desenvolvimento de um antídoto para que os pretos pudessem “corrigir” a cor de sua pele e projetar seus corpos conforme os padrões impostos pelo olhar dos brancos: “já faz alguns anos que laboratórios tentam descobrir uma poção de desnegritação; [...] deram início a pesquisas que permitirão aos pobres negros se branquearem e, assim, não mais terem de carregar o peso dessa maldição corporal” (FANON, 2020, p. 126). As decisões tomadas por Othello fazem com que Billie tenha este tipo de percepção como forma de explicar essa inquietude

Em síntese, as personalidades de Othello e Tolston inserem-se no que afirma Fanon (2020, p. 66): “a pessoa branca da mesma forma como é rica, da mesma forma como é bela, da mesma forma como é inteligente”, ou, conforme elucidada W. E. B. Du Bois (1987, p. 1781), no simples desejo de ser ao mesmo tempo negro e americano, sem ser amaldiçoado por seus colegas ou ter as portas fechadas diante sua face, e, ainda, na esteira da percepção do indivíduo colonizado que se esforça “para se assemelhar ao colonizador, na esperança declarada de que este pare de reconhecê-los como diferentes. Daí os esforços no sentido de esquecer o passado” (MEMMI, 2007, p. 48). Desse confronto interno surgem atitudes que vão de encontro à sua essência, uma vez que “o negro é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper esse círculo vicioso, ele explode” (FANON, 2020, p. 153).

Perfazendo as abordagens apresentadas, percebe-se que a potência dessa explosão substancializa toda a importância dos estudos inerentes à raça e às manifestações de suas subjetividades, fundamentando-se, com isso, a relevância da

---

<sup>5</sup> “OTHELLO: Billie... Injustice against Blacks can't be cured by injustice against Whites... you know that.”

<sup>6</sup> “BILLIE: Corporeal malediction.”

voz de Kei Miller na representatividade dos estudos culturais contemporâneos da sociedade negra marginalizada, bem como da luminescência projetada pela cena teatral de Djanet Sears diretamente sobre os valores de identidade e corporeidade. Corroborando Eagleton (2013, p. 19) “o impulso de liberdade diante da opressão, não importa quão culturalmente estruturada seja essa meta, parece tão obstinado e implacável quanto o impulso para a sobrevivência material”.

## **1.2 Vieses intertextuais: Medeia e Otelo**

Ao analisar as obras de Miller e Sears, fica patente, em diversas passagens, a intertextualidade com as tragédias Medeia, de Eurípides, e Otelo, de Shakespeare. As ações das personagens em muito se assemelham ao arquétipo de Jasão, na forma como Tolston e Othello realizam suas escolhas, assim como de Medeia, presentes no ímpeto de retaliação de Naomi e Billie frente à conjectura a qual são expostas. Da mesma maneira, a presença de Otelo pode ser percebida pela convicção dos personagens masculinos que, assim como a do mouro, pensam ser possuidores da vida de suas companheiras. Otelo demonstra tal certeza ao assassinar Desdêmona, julgando, por si mesmo, que a “traidora” merece morrer. É certo que a morte física, de fato, não está presente na trajetória de Naomi e Billie, como veremos adiante, mas ambas terão suas vozes e psiques arrebatadas por seus cônjuges.

Inquestionável, em tais obras, é a autenticidade na qual os personagens intimamente se projetam. Resguardados por seus prismas, valores e suas crenças, as razões por detrás de seus atos, para eles, são inquestionáveis e naturalmente validados. Tal característica é comum da tragédia, pois, segundo Eagleton (2013, p. 172), “uma ação “autêntica” é uma ação que surge do âmago do eu; e, por conseguinte, poderíamos muito bem chamá-la tanto de irresistível quanto de livre”. Sendo livres para exercerem, por um lado, sua dominância e, por outro, suas retaliações, as tragédias mencionadas, cada uma a seu modo e tempo, congregam-se para mostrar o jogo da vulnerabilidade humana frente ao temerário.

## Medeia, de Eurípides

Eagleton insere a tragédia de Eurípides no que ele denomina teatro do grotesco, “com sua linguagem bombástica e sua carnificina, sua visão de mundo como sendo vil, sangrento e caótico e de homens e mulheres como passíveis de revelar uma capacidade infinita de crueldade” e, além disso, na qual a “ação tem precedência sobre o significado” (EAGLETON, 2013, p. 33). Esta última inferência soa como se a ela coubesse apenas o propósito de comover, característica que, notadamente, pertencente ao gênero trágico, por meio de uma ação desmedida, irracional e infundada em sobreposição a toda reflexão existente na narrativa.

Sob outra perspectiva, Isabelle Stengers, no livro *Lembra-te de que sou Medeia*, apresentará uma definição que vai um pouco além, revelando o enigma de Medeia como ícone de libertação feminina que “atrai as mulheres frente à covardia dos homens” (STANGERS, 2000, p. 45) e, adicionalmente, questiona o porquê, dentre as heroínas trágicas, a figura de Medeia ainda se faz presente, atravessando milênios que nos separam do mundo grego. Concomitantemente, Eagleton (2013, p. 36) reconhece que, para as mulheres, a “tragédia em geral significa menos crise heroica do que condição inveterada, uma existência arruinada mais do que uma ação fracassada”, pois, em um mundo de privação de igualdade, “existem aqueles para quais a história constitui uma longa emergência, para os quais o excepcional (alta tragédia) é a norma do cotidiano” (EAGLETON, 2013 p. 36).

Um fato é certo: tanto Medeia quanto Naomi e Billie, cada uma a seu modo, transformou o abandono em liberdade. Uma vez que a história de suas vidas é guiada pela presença de seus companheiros, os quais, para elas, são extremamente importantes e insubstituíveis, jamais lhes passariam pela cabeça abandoná-los ou seguirem sozinhas; seja qual for o preço que tivessem de pagar – estar ao lado destes homens é a missão de suas vidas. Elas se mostram complacentes até perceberem a falta de reciprocidade.

A afirmação se alicerça, primeiramente, no caso de Medeia, que conquista o Velocino de Ouro para o amante e provoca a morte de Pélias, tio de Jasão, que, na tentativa de lhe usurpar o trono, o envia a uma missão suicida em busca do referido tesouro. Além disso, a feiticeira abandona seu pai e sua terra natal, sendo capaz, ainda, de assassinar e desmembrar o próprio irmão para garantir sua fuga junto ao

companheiro, como forma de consolidar sua ilusória felicidade. Na passagem seguinte, proferida pela Nutriz, é exposta a situação de desamparo e degradação mediante à traição de Jasão que, mesmo tentando convencê-la de que sua atitude tinha como propósito salvá-la, é notável que a razão principal foi motivada por pura ambição:

se há concordância entre o casal, a paz  
no lar é plena. O amor adocece agora,  
instaura-se o conflito, pois Jasão deitou-se  
com a filha de Creon.  
Rebaixa a própria esposa e os descendentes  
Medeia amalha a messe da miséria  
soergue a destra, explode em jura, evoca  
o testemunho dos divinos: eis  
a paga de Jasão com o que lucra!  
Seu corpo carpe, inane, ela se prostra  
delonga o pranto grave assim que sabe  
o quanto fora injustiçada. O olhar  
sucumbe à terra, nada o faz erguê-lo,  
feito escarcéu marinho, feito pedra,  
discerne o vozerio amigo, exceto  
quando gira o colo ensimesmado  
alvíssimo, em lamúrias pelo pai,  
pelo país natal, que atraçou  
por quem sem honra a tem agora. Aprende  
o quanto custa renegar o sítio  
natal (Eurípides, vv. 15-35).

Como é sabido, sendo esta uma das tragédias mais conhecidas de Eurípides, para se vingar, além de matar Glauce, sua antagonista, Medeia degola os próprios filhos, como forma de suscitar sofrimento extremo a Jasão: “Ninguém me faz chorar impunemente” (Eurípides, vv. 398). O que atinge seu âmago, além da traição, é o descaso de Jasão em relação à manutenção do compromisso e à ingratidão frente a todas as renúncias que fez para agradá-lo: “Jasão: não desmereço seu *pequeno auxílio*, mas não comparo ao que me deste o que eu, salvando-me te propiciei” (Eurípides, vv. 533-35, grifo nosso). O desdém para com Medeia, aqui, é claro. Ademais, Jasão justifica sua ação apresentando argumentos que, aos olhos dele, são fortemente contundentes: “Jasão: As núpcias régias, alvo de seus reproches, delas trago à discussão três pontos: que fui sábio, que fui sóbrio, que me moveu o amor” (Eurípides, vv. 546-49). Jasão foi sábio, por ter se lançado em um relacionamento que o garantiria poder e privilégios, foi sóbrio, ou seja, consciente de suas atitudes,

apaixonado, movido pelo amor – este, por sua vez, questionável, ao ponto de poder ser tanto pela filha de Creon, tanto pelo poder.

Mesmo acreditando que supostamente Medeia tivesse aceitado a condição de mera amante em detrimento à de esposa, quem trouxe ao mundo seus filhos, aparentemente pela confiança na fidelidade desmedida da heroína, Jasão se sente injustiçado pela grave investida contra sua prole, desqualificando Medeia em comparação a todas as mulheres: “Medeia: foi teu casório e húbris desmedida. Jasão: matar por uma cama, que ousadia! Medeia: para a mulher, não é uma quimera. Jasão: para as sensatas, é! Não tens limite!” (Eurípides, vv. 1.365-68).

Na tragédia, enquanto Jasão é castigado, Medeia fica sem castigo. Conforme infere Stengers (2000, p. 32), “Jasão acreditou que seu poder de macho havia transformado a feiticeira em mulher que se pode enganar e abandonar. Ele cometeu um erro e criou a prova pela qual a Outra, aquela que se anulou por amor, reencontrou o poder de existir”, pois, após deixar sua marca eternizada pelo caráter hediondo de seu ato, ela foge com Egeo, numa carruagem alçada por dragões, ressignificando sua liberdade e mantendo sua poderosa identidade: “Medeia teria morrido de desespero se não tivesse se tornado Medeia, se não tivesse encontrado, no momento da maior humilhação que pode acontecer a uma mulher, o acesso ao que nela tinha sido anulado para dar lugar à mulher amorosa e leal” (STENGERS, 2000, p. 30).

No caso de Naomi, ainda muito jovem, com 18 anos de idade, ela deixa, sem qualquer resistência, sua realidade para seguir, juntamente com Tolston, rumo a uma comunidade desconhecida – Pascha Hills –, que cultiva a ideologia Rastafári, sem nenhum tipo de garantia, apenas motivada pela oportunidade de se afastar de sua realidade difícil, de miséria e convivência com um pai abusador:

Ela precisava desesperadamente fazer algumas vendas para que seus dois jovens irmãos pudessem ir para a escola, comprar o lanche, e não pedirem na beira da estrada como eles cresceram acostumados a fazer; então seu pai poderia comprar bebida alcoólica e não abusar dela imediatamente; então sua mãe poderia comprar maquiagem para esconder os machucados<sup>7</sup> (MILLER, 2006, p. 16, Tradução nossa).

Seguir Tolston era para ela, assim como para Medeia, uma forma de ser feliz. Ademais, ela também realiza o sonho de Tolston, sendo responsável por lhe

---

<sup>7</sup> “She needed to make some sales desperately so her two younger brothers could go to school, buy lunch, and not beg on the roadside as they were growing accustomed to doing; so her father could buy liquor and not abuse her immediately; so her mother could buy make-up to hide the bruises.”

proporcionar a felicidade de estabelecer uma família. Entretanto, o caráter austero de Tolston aos poucos foi sendo por ela percebido; seu perfil controlador não a permitia sequer escolher os nomes dos filhos. Ela se calava por medo de enfrentar aqueles olhos que a faziam se lembrar de seu pai: “Seus olhos transmitiam uma raiva inacreditável, e ela conhecia aquele olhar. Seu próprio pai havia lançado aquele olhar para sua mãe da mesma maneira um milhão de vezes”<sup>8</sup> (MILLER, 2006, p. 16, Tradução nossa).

Contudo, como exposto anteriormente, Tolston, percebendo a situação que se encontrava, tendo se sustentar seis filhos, o que para ele significava mais sacrifício e menos comida, abandona Naomi, assim como fez Jasão, munido de toda liberdade que sua masculinidade lhe confere. Com a desculpa de trabalhar nos Estados Unidos, ele foge e não mais retorna. Anos se passam até que Naomi, enfim, percebe estar só:

*Tolston não voltará!* Isso. Foi dito. Ele deveria ter retornado um ano e meio atrás. Seu contrato era de apenas seis meses. Realizar um breve trabalho agrícola, ganhar o tão necessário dinheiro, e então voltar. Mas ele nunca voltou. Finalmente Naomi admitiu o óbvio: ele nunca planejou<sup>9</sup> (MILLER, 2006, p. 16, Tradução nossa, grifo do autor).

É neste contexto que o conto é iniciado e finalizado – uma atmosfera de tensão e desalento. Ao se deparar com a realidade, Naomi, assim como Medeia, desperta da profundidade de sua ilusão ocasionada por um amor cego e desmedido, que a anulava diante de toda conjectura abusiva na qual vivia. A dor de tal constatação é tamanha que, ao final do conto, a personagem também toma uma drástica atitude.

Cotejando os desfechos, a força deste momento prende demasiadamente a atenção do leitor, pois, diferentemente de Medeia, cujos planos vão sendo descortinados no decorrer da história, ora por ela mesma, ora pelo coro, e dos quais se espera estarecimento, conforme as palavras da feiticeira: “o fim funesto aviva-me o prazer” (Eurípides, vv. 1.130-1.135), Miller não permite que saibamos o que fará Naomi, no ápice de seu desespero, com uma faca afiada em mãos, acordando os filhos no meio da noite.

---

<sup>8</sup> “His eyes spoke an incredible anger, and she knew the look [...]. Her own father had glared at her mother and her the same way a million times.”

<sup>9</sup> “*Tolston not coming back!* There. It was said. He should have returned a year and a half ago. His contract had only been for six months. Do a bit of farm work, earn some much-needed money, and then come back. But he never did. Finally Naomi admitted the obvious: him never plan to.”

Naomi tirou a lâmina do rosto. Ela entrou no quarto onde os meninos dormiam em um colchão de grama. Eram crianças lindas. Gowan era o que mais levemente dormia e logo abriu os olhos e viu sua mãe ali, parada com a faca nas mãos. "É o que mamãe?" seus lábios se formaram enquanto ele esfregava os olhos<sup>10</sup> (MILLER, 2006, p. 24, Tradução nossa).

Por outro lado, como mencionado, Medeia arquiteta sua vingança cuidadosamente no decorrer da obra. Existe um gotejamento de sua dor que, pouco a pouco, revela-se em uma das atitudes mais grotescas e impensáveis que um personagem poderia tomar, e que faz desta uma das mais memoráveis obras de Eurípides. Na voz do coro, construído por mulheres da cidade, tem-se a revelação: "Lamento a tua dor, ó miseranda mãe! Matarás os meninos por nódoa em teu nicho. Malogra a lei: o marido a troca por mulher de outro logradouro" (EURÍPIDES, vv. 995-1.000).

Naomi, por sua vez, não é impiedosa, e o amor a seus filhos é maior do que qualquer dor causada por Tolston. Sua vingança, na verdade, pauta-se num ato de libertação: retira, cortando bem rente ao couro cabeludo, os *dreadlocks* dos filhos, símbolo que os unia a seu pai e à religião Rastafári: "a faca, mantida perto de seu couro cabeludo, serrou os *dreadlocks* que ele [um dos filhos] cultivava desde criança. Era a regra de Tolston<sup>11</sup>" (MILLER, 2006, p. 25, Tradução nossa).

Importante ressaltar que tal ação transborda um significado ainda maior: o apagamento da identidade, assim como ocorreu com os escravizados que tinham sua cabeça raspada como forma de ceifar os laços culturais, com seus antepassados e com a terra natal, temática que será abordada nas discussões dos próximos capítulos. Os *dreadlocks* pertenciam a Tolston e à cultura que ele impusera à família, a qual não pertencia às raízes de Naomi. À matriarca, tendo nos olhos o desejo de autorrealização, nada mais restou do que se tornar escrava das instituições família, comunidade, religião e cultura. Aos filhos, jamais lhe caberiam o poder de decisão, pois são frutos do reduto. Acerca disto, Eagleton (2013, p. 286) modera que "cultura é o que torna a vida digna de ser vivida, mas é também o que emascula as energias

---

<sup>10</sup> "Naomi took the blade away from her face. She walked into the room where the boys slept on a grass mattress. They were beautiful children. Gowan was the one who slept the lightest and he soon opened his eyes and saw his mother there, standing with the knife in her hands. "Is what Mama?" his lips formed as he rubbed his eyes."

<sup>11</sup> "The knife, held close to his scalp, sawed through the dreadlocks he had been growing since he was a child. It was Tolston's rule."

vitais da vida em um processo que, tragicamente, se autoconsome”. É o que ocorre com a personagem em questão, que sofre com o sobrepajamento e a perda de si mesma, e se reergue no reflexo das cabeças raspadas dos filhos.

Em relação à personagem Billie, também é possível apontar semelhanças bastante contundentes com Medeia, a começar pelo fato de que ambas são preteridas por homens que procuram poder e autorrealização, uma vez que, tanto Othello quanto Jasão, encontram, em outras mulheres, a personificação de triunfo. Glauce, a princesa de Corinto, promove a Jasão o título de nobreza, e Mona, antagonista de Billie, em virtude da alvura de sua pele, introjeta em Othello o prestígio e reconhecimento social de que ele precisa. Para esses homens, o corpo feminino segue objetificado, pois a projeção está nas vantagens materiais e sociais que este corpo pode lhes proporcionar, e não no ser que o habita.

Percebendo o deslumbramento de Othello por Desdêmona, Billie mergulha no âmago de suas reminiscências, na tentativa de resgatar algo em que pudesse se apoiar ou aliviar sua dor, e encontra, na retaliação, uma espécie de alento ou reconhecimento de si. Importante ressaltar que Billie é uma mulher preta. Seus ideais e seus estudos remetem à cultura africana como “o elemento fundador da expressividade do corpo negro-africano” (MARTINS, 1995, p. 18). Seu conhecimento de plantas, para efeitos terapêuticos ou ritualísticos, bem como seu aprofundamento em estudos dessas vertentes, são exemplos de como a mãe África e toda sua cultura e religiosidade ainda estão fortemente presentes na vida de mulheres que aprenderam com suas mães, avós e bisavós, tendo suas crenças e seus rituais passados de geração em geração. Assim como Medeia, o arquétipo de feiticeira, de certa forma, também pode ser aplicado a Billie.

Diante disso, de maneira muito semelhante à forma como Medeia executa Glauce, Billie planeja cuidadosamente sua vingança: “BILLIE: Eu preparei algo... Uma poção... Uma espécie de praga... Embebi o lenço... Embebi em certas tinturas... Qualquer um que o tocar – o lenço – será prejudicado<sup>12</sup>” (SEARS, VII, II, tradução nossa). Ela, então, elabora um veneno e nele embebeda um lenço que foi lhe dado de presente por Othello, como uma herança passada pelas gerações de mulheres da família. Billie esperava que, ao devolvê-lo a Othello, ele o passasse à Mona, e esta

---

<sup>12</sup> “BILLIE: I've concocted something... A potion... A plague of sorts... I've soaked the handkerchief ... Soaked it in certain tinctures... Anyone who touches it-the handkerchief, will come to harm.”

tivesse, então, o mesmo destino da princesa de Corinto: “Medeia: A via mais eficiente, para a qual nasci sabendo, é captura-los com veneno. Assim será!” (Eurípides, vv. 83-85). Entretanto, diferentemente de Medeia e Naomi, que se libertam e resplandecem após a ruptura com os cônjuges, Billie se fecha em suas lembranças e passa a viver das sombras de seu relacionamento findado, sem conseguir sua transmutação, como analisaremos adiante.

### **Otelo, de Shakespeare**

Antes de adentrarmos à análise deste intertexto, é relevante elucidar qual foi a inspiração de Shakespeare para a construção da tragédia Otelo. Segundo Margot Berthold, em seu livro *História Mundial do Teatro*, em meados do século XVI, o professor de filosofia Giovanni Battista “Cinthio” Giraldi, escritor de diversos dramas eruditos e novelas em prosa, regidos pela tragédia humanista, uma tendência literária na qual os heróis eram punidos pela ruína, morte e perdição, regada por horror e sangue, escreve uma obra chamada *Moro de Venezia* (O Mouro de Veneza), que foi a grande fonte de inspiração do Otelo de Shakespeare (BERTHOLD, 2010, p. 273).

Da mesma forma, diversos autores tiveram o *insight* de rememorar as obras de Shakespeare em outras épocas. Outros elencos sociais, culturais e políticos tentaram acomodar de alguma forma a literatura shakespeariana em seus contextos artísticos, o que acabou conferindo ao autor um caráter transicional, não estático, cuja essência permeia o caos e o trivial, a intimidade e o cosmos, ou, como infere Eagleton (2013, p. 206) “Shakespeare é atraído pela ideia tradicional de valores inerentes e identidades estáveis, mas também é defensor da diferença, na medida em que reconhece que as coisas, inclusive os sujeitos humanos, devem se constituir mutuamente apenas para serem elas mesmas” (EAGLETON, 2013, p. 206).

A história de Otelo retrata um herói inseguro, que conseguiu ser envenenado pelas palavras de Iago, seu antagonista, um homem fascinado por poder e motivado pelo sentimento de frustração por não ter alcançado a patente desejada. Iago se sente preterido e culpa o mouro por sua derrocada.

IAGO – Qual o que, não tem remédio. Esta é a praga do serviço militar: as promoções acontecem por recomendação e por simpatia, e não pela velha graduação, onde sempre o segundo herda o posto do primeiro. Agora, meu senhor, seja o senhor mesmo juiz desta questão:

posso eu, com justiça, ser obrigado a gostar do Mouro?  
(SHAKESPEARE, I, I).

Assim, percebendo a vulnerabilidade de Otelo em relação a sua cor e raça, que tinha, ainda, como ponto fraco a união com uma mulher branca, pertencente à aristocracia, o vilão trata de instigar ciúme e desestabilizá-lo. Sendo facilmente manipulado por Iago, que atingiu cirurgicamente sua insegurança, Otelo chegou ao ponto de estrangular Desdêmona, sua esposa, que se manteve com a verdade até o último momento: “OTELO – [...] Contudo, não derramarei seu sangue, nem deixarei marca naquela sua pele, mais branca que a neve, mais lisa que o alabastro de monumentos... E, no entanto, ela deve morrer, para que não venha a trair ainda mais homens” (SHAKESPEARE, II, V).

Iago odiava Otelo por ele ser negro e possuir um cargo de comando no exército, algo que, para um homem branco, era inconcebível. Essa conjuntura, além de ser o ponto central da tragédia, traz um elemento muito bem explorado por Shakespeare: o etnocentrismo. Conforme afirma Sirlei Santos Dudalski, em seu artigo *O trágico como a experiência de alteridade em Otelo de Shakespeare*,

Em Otelo, a questão da cor e raça é extremamente importante já que em toda a peça ressoa a diferença do mouro [...]. Ser mouro, no século XVII, era sinônimo de inferioridade, representava um potencial para transgressões, para impurezas relacionadas principalmente à sexualidade. Aos mouros era atribuída a cor negra, o que na época simbolizava o mal (DUDALSKI, 2000, p. 200).

Adicionalmente, Shakespeare enfoca, na trama, uma grande dicotomia: a pele branca de Desdêmona, percebida como belo e puro, e a pele negra do Mouro, vista como algo sujo, indigno e maléfico. Afinal, como aponta Fanon (2020, p. 23) “o branco está encerrado em sua brancura. O negro em sua negrura”. Esse cessamento de raça é o ponto-chave das tragédias de Shakespeare e de Sears, alicerçando toda a narrativa.

O Othello de *Harlem Duet* também demonstra ser um personagem já corrompido, semelhantemente à versão moura. Em vez de um herói, temos um homem frágil, capaz de anular sua negritude e suas reminiscências para conseguir reconhecimento junto aos brancos. Além disso, também não é um homem seguro, demonstrando até mais fraqueza que o herói trágico de Shakespeare. Para conseguir o que deseja, ser um homem branco, como veremos no próximo capítulo deste

trabalho, Othello priorizou o matrimônio com uma mulher branca em detrimento de sua companheira de pele negra, bem como a convivência com pessoas brancas, fazendo vistas grossas à segregação impostas por estes indivíduos, reconhecendo que “para o negro, existe apenas um destino. E ele é branco” (FANON, 2020, p. 24).

Se por um lado Djanet Sears deteve em Billie a força do feminismo negro, e, em Mona, a obliteração como sujeito, uma vez que a personagem apenas se manifesta na peça por meio da voz, por outro lado, Shakespeare envidou em Desdêmona a redenção e a purificação, por meio da inocência e do amor leal e livre de preconceitos. Seja de uma forma ou de outra, a mulher branca representa nas obras uma espécie de passaporte ou atestado de humanidade a estes homens negros que, perdidos de si, não conseguem sequer determinar suas próprias convicções. A tragicidade desses sujeitos encontra-se justamente no que Eagleton determina como sendo uma falsa consciência, no momento em que eles “perderam o poder de nomear a condição em que se encontram, ou que nunca o tiveram [...] talvez Otelo caminhe para a morte encasulado exatamente nesse tipo de autoengano grandioso” (EAGLETON, 2013, p. 45).

A partir das análises apresentadas, podemos perceber que a representação de Othello se correlaciona não apenas à figura do mouro de Shakespeare, como também a de Jasão, uma vez que o primeiro tomará praticamente a mesma atitude que o herói trágico euripidiano: deixará a companheira para se unir a outra mulher mediante interesse próprio em obtenção de poder. Além disso, pode-se fazer um paralelo com Tolston, destacando a ingratidão de todos os esforços envidados pela companheira na obtenção de suas conquistas.

A liberdade que a masculinidade confere a homens como Tolston, Othello, Jasão e Otelo baseia-se na honra, em seu sentido mais abstrato, como confessa Otelo antes de sua morte: “Ora, qualquer coisa: um assassino honrado, se quiserem. Pois absolutamente nada fiz por ódio, e sim por minha honra” (SHAKESPEARE, II, V). O medo da vulnerabilidade transcende seus valores, tornando-os réus de suas próprias vicissitudes e afligindo, cada um a seu modo, mulheres que a eles se dedicaram. Mesmo não tendo o mesmo desfecho funesto da esposa do “nobre” mouro, Naomi, Billie e Medeia também foram vítimas do poder de escolha do masculino privilegiado. Quatro desdêmonas de diferentes contextos; curiosamente Eurípides utilizou, séculos antes de Shakespeare, o vocábulo para descrever a situação de Glauce, prestes a

morrer, como aquela que tem má sorte: “Duplica-se o penar de sua investida, pois o ouro do diadema sobre a testa, em fogo panvoraz se liquefaz; o peplo lindo, oferta dos meninos, roía a carne branca da *desdêmona*. (Eurípides, vv. 1.185-1.190, grifo nosso).

Frente a esta emblemática, cabe a reflexão acerca dessas protagonistas: se o que lhes cabe é apenas má sorte ou são vítimas de um sistema variável de relações que corrompe e negligencia os mais vulneráveis. “Se a liberdade conflita com a felicidade, ela parece igualmente estar em guerra com a razão” (EAGLETON, 2013, p. 300) e acaba projetando o comportamento dos personagens em um “quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa”, conforme infere Luis Alberto Brandão (2001, p. 68). Tais pressupostos serão investigados no próximo capítulo.

## Capítulo 2: O espaço literário pelas águas do Atlântico Negro

### 2.1 Crítica espacial: terra e poder

Uma vez contempladas as análises relativas ao elemento trágico e sua intersecção com as forças ciclópicas da modernidade que transbordam na expressão da liberdade humana, bem como à intertextualidade presente nas obras, direcionaremos, neste capítulo, nossos olhares à correlação existente entre indivíduo e espaço, que complementa toda essa temática explorada até então. Tal abordagem é particularmente procedente, por dialogar com a conjuntura do meio físico e as condições de possibilidade que influenciam as ações das personagens de Miller e Sears.

O espaço literário está diretamente ligado à ambientação, ao cenário e às características geográficas, sociais e culturais que são edificados em uma obra. Ele pode ser real ou fictício, bem como ter um impacto significativo na trama, influenciando diretamente a construção dos personagens e a atmosfera geral da história. É uma importante ferramenta, pois confere uma sensação de imersão e verossimilhança ao leitor.

Conforme Phillip E. Wegner, em seu estudo dedicado à investigação da crítica espacial que, segundo ele, foi, por gerações, desconsiderada, na tentativa de elucidar ou, talvez, remodelar o conceito, descreve que inicialmente o espaço era visto como “um recipiente vazio, de muito pouco interesse em si mesmo, dentro do qual se desenrola o drama real, o da história e das paixões humanas”<sup>13</sup> (WEGNER, 2002, p. 179, tradução nossa). Entretanto, concepções acerca da função do espaço nas narrativas vão se revelando, possibilitando abordagens mais aprofundadas, como a do estudioso Michael Foucault, um dos pensadores que mais contribuíram para os estudos sobre a importância do espaço na literatura moderna, e que reconhece, no termo espacial, uma contraposição ao conceito de tempo: “o espaço era tratado como o morto, o fixo, o não dialético, o imóvel. O tempo, ao contrário, era riqueza, fecundidade, vida, dialética”<sup>14</sup> (FOUCAULT, 1980, p. 70, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> “an empty container, of very little interest in and of itself, within which unfolds the real drama, that of history and human passions.”

<sup>14</sup> “Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialectic.”

Foucault emerge da narrativa muito mais que tempo e história. Ele capta a existência de algo que muito se aproxima do conceito de liberdade, pois tem ciência de que o espaço está intrinsecamente atrelado à história particular de cada indivíduo, como determinará em seu conceito de “heterotopia”, que prediz a definição de um lugar utópico, livre de hegemonias, ou “a ciência dos espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 35) que, quando atrelado a um recorte temporal, que pode ser efêmero ou permanente, como artefatos históricos expostos num museu, “ritualizam cortes, limiões, desvios e os localizam” (FOUCAULT, 2013, p. 37). Esta percepção constituirá, segundo o autor, uma unidade espaço-temporal, que categoriza zonas nas quais é possível ser e não estar, ou vice-versa. Para Foucault, o caráter das normas humanas não é ecumênico, mas fragmenta-se conforme as conjecturas nas quais se apresentam, pois, “não refletem a estrutura social nem a da produção, não são um sistema sócio-histórico nem uma ideologia, mas rupturas da vida ordinária” (FOUCAULT, 2013, p. 38). Uma crise pessoal, por exemplo, não reflete um contexto político da sociedade ao redor, mas pode influenciar no rumo particular das ações, como veremos ao analisar o espaço nas obras estudadas.

Assim, partindo do pressuposto de que “o espaço é fundamental em qualquer forma de vida comunitária; o espaço é fundamental em qualquer exercício de poder” (FOUCAULT *apud* BRANDÃO 2013, p. 21), conjuntura também levantada pelo historiador Paul Carter, que infere ser o espaço o “mundo intencional dos indivíduos históricos, o mundo das escolhas espaciais ativas, a história empírica desse tipo tem como foco fatos que, em certo sentido, vêm depois do evento”<sup>15</sup> (CARTER *apud* WEGNER, 2002, p. 180, tradução nossa), compreende-se que balizar o espaço apenas como algo imóvel, inerte ou atrelado unicamente a um local ou cenário é desconsiderar sua amplitude. É mister reconhecer que nesse objeto se encerra os rastros da evolução dos indivíduos que nele interagem, da idiosincrasia e das recordações históricas, bem como as mudanças sociais e psicológicas por eles vivenciadas. Tais implicações coadunam com o drama de Naomi e Tolston, assim como o de Billie e Othello, que contemplam diversas injunções de classe, raça e origem, mantendo paralela e profunda interlocução com a crítica espacial e, como

---

<sup>15</sup> “the intentional world of historical individuals, the world of active, spatial choices, empirical history of this kind has as its focus facts which, in a sense, come after the event.”

veremos a seguir, estreita pertinência com a proposta estético-literária de nosso autor e autora estudados.

Em continuidade às análises de Wegner, a concepção de espaço como elemento construído da psicologia dos personagens é análoga à crítica tradicionalista, que preconiza o tempo e a história, percebendo o espaço apenas como um cenário onde os indivíduos atuam, sem considerar a fluidez, as reminiscências e a grandiosidade deste que pode ser considerado um grande fragmentador de dogmas. Sua esfera é mais extensa à medida que ele atua em duas distintas vertentes que se entrecruzam para a consolidação do enredo e da narrativa, pois é, concomitantemente, determinado, sendo fruto da história humana e das construções sociais, e determinante, por interferir nas intenções dos indivíduos, conduzindo-os a situações nunca antes vivenciadas, muitas vezes desviando-lhes de seus valores e suas crenças. Melhor dizendo, o espaço é “tanto uma produção, moldada através de uma gama diversificada de processos sociais e intervenções humanas, quanto uma força que, por sua vez, influencia, direciona e delimita possibilidades de ação e modos de ser humano no mundo”<sup>16</sup> (WEGNER, 2002, p. 180, grifos do autor, tradução nossa).

Justamente em virtude de sua relevância, o escritor Henry James afirma ser o espaço “o retrato da complexa psicologia dos personagens como a maior conquista da arte narrativa”<sup>17</sup> (JAMES *apud* WEGNER, 2002, p. 180, tradução nossa). Diante disso, um breve parêntese no que tange à magnitude do objeto em questão, haja vista poder ser inversamente proporcional à suposta hegemonia do tempo sobre o espaço, uma vez que:

Na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto. No entanto, há, em determinados relatos, a preponderância do espaço sobre o tempo – preponderância que pode, eventualmente, cancelar toda memória, toda história, colocando em xeque a própria identidade do sujeito (BRANDÃO, 2001, p. 82).

Tal concepção demonstra o que estudaremos mais tarde no item destinado ao entrecruzamento da crítica espacial com as obras estudadas, uma vez que desvenda

---

<sup>16</sup> “space itself is both a production, shaped through a diverse range of social processes and human interventions, and a force that, in turn, influences, directs and delimits possibilities of action and ways of human being in the world.”

<sup>17</sup> “the portrayal of the complex psychology of characters as the highest achievement of narrative art.”

veementemente o percurso de Tolston e Othello: homens que se desvencilham de suas raízes na tentativa de ressignificarem suas identidades.

Outro importante filósofo que contribuiu com a teoria em questão é Henri Lefebvre, que insere o espaço numa representação vazia, pronta a ser preenchido por atores e suas construções sociais mediadas pela urgência da modernidade capitalista, sendo, portanto, “irreduzível a uma ‘forma’ imposta sobre os fenômenos, sobre as coisas, sobre materialidade física”<sup>18</sup> (LEFEBVRE, 1991, p. 27, grifos do autor, tradução nossa), principalmente por ser fruto das ações humanas. Corroboram com tal pensamento a cientista social Dorren Massey, que apresenta uma compreensão linguística e cultural como determinação de grupos, ao inferir que “a compreensão do espaço-tempo refere-se à comunicação através do espaço. À extensão geográfica das relações sociais e a nossa experiência de tudo isso” (MASSEY, 2000, p. 178), atrelado ao olhar mais político do conceito de espaço de Brandão (2013, p. 40), ao afirmar que

[...] na esfera pública, têm destacada importância os mecanismos coletivos de identificação e pertencimento, para os quais são determinantes os fatores que demarcam o âmbito de certa comunidade, o que é aceito como central e o que, aliado com centro, vem a configurar os espaços – territoriais e simbólicos – periféricos.

Na tentativa de aprofundar essa perspectiva, Lefebvre (1991, p. 33) vai categorizar a concepção de espaço como construção das ações humanas em três eixos principais e intrincados. O primeiro, denominado “práticas espaciais”, faz referência ao que é percebido, assumindo um lugar de abstração dos processos de produção e estruturação social, análogos a várias vertentes estruturalistas sistematizados como uma ciência. O segundo prediz as “representações do espaço”, ou seja, o que é concebido e que transfigura a concepção de espaço em sua concretude, sua arquitetura. Já o terceiro, e do qual utilizaremos, neste trabalho, como ferramenta de análise no campo literário, encerra os “espaços de representações”, ou o que é vivido, e se correlaciona tanto com o próprio indivíduo corporificado e suas generalidades e simbologias mais íntimas, quanto as experiências por ele vivenciadas.

---

<sup>18</sup> “irreducible to a ‘form’ imposed upon phenomena, upon things, upon physical materiality.”

No âmbito de uma obra literária, tal investigação se insere, concomitantemente nos três níveis, ao passo em que:

O componente físico – paisagens, interiores, decorações, objetos – condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico (BRANDÃO, 2001, p. 79).

Havemos de ressaltar também outra importante teorização que condiz com a perspectiva da globalização e a projeção do campo visual, denominada por Lefebvre como “generalização do espaço mental”<sup>19</sup> que, segundo ele “tem cada vez mais precedência sobre elementos de pensamento e ação derivados de outros sentidos”<sup>20</sup> (LEFEBVRE, 1991, p. 3, tradução nossa), pois atinge com uma tendência capitalista de homogeneidade, quando referente a práticas sociais, e de isolamento e rompimento quando em nível de experiências existenciais. Em outras palavras, a difusão e replicação das práticas sociais se fortalece à proporção que é valorizada, mas o que se pensa e vivencia permanece no individual.

Outra importante contribuição para o entendimento do espaço literário se deu por meio dos estudos de Fredric Jameson, retomado por Wegner, referente ao trabalho de provocar no leitor “uma nova consciência do que significa estar-no-mundo, destacando a *'mundanidade do mundo'*, a construção específica das geografias e ambientes que tal leitor sempre já habita”<sup>21</sup> (JAMESON *apud* WEGNER, 2002, p. 187, tradução nossa, grifo do autor). Com isso, o cerne se concentra na subjetividade do personagem que projetará o cenário ou mundo como lugar comum de fácil reconhecimento do leitor, por meio do compartilhamento de seus movimentos. Ele funcionará, então, como uma espécie de ferramenta de registro no decorrer da narrativa.

Jameson também chamará atenção para a necessidade de se mapear o espaço na perspectiva do “mapeamento cognitivo” que “busca dotar o sujeito individual de algum senso elevado de seu lugar no sistema global”<sup>22</sup> (JAMESON *apud*

<sup>19</sup> “generalization of the concept of mental space.”

<sup>20</sup> “has increasingly taken precedence over elements of thought and action deriving from other senses.”

<sup>21</sup> “a new awareness of what it means to be-in-the-world by highlighting the *'worldness of world'*, the specific constructedness of the geographies and environments such a reader always already inhabits.”

<sup>22</sup> “seeks to endow the individual subject with some heightened sense of its place in the global system.”

WEGNER, 2002, p. 188, tradução nossa), principalmente no pós-modernismo, que preconiza um novo cenário cultural, diante do crescimento industrial no ocidente, permeando a necessidade de renovação e reorganização espacial. Ademais, o período mencionado se caracteriza pelo propósito de “abrir e recompor o território da imaginação histórica através da espacialização crítica’, projeto que corresponde à reversão da tendência [...] de privilegiar o tempo e a história em detrimento do espaço e da geografia” (SOJA *apud* BRANDÃO, 2013, p. 20). Tais discussões tornam-se demasiadamente importantes, por elencar “um novo tipo de prática cultural ‘cognitiva e pedagógica’, que ‘terá necessariamente que levantar questões espaciais como sua preocupação organizadora fundamental’”<sup>23</sup> (JAMESON *apud* WEGNER, 2002, p. 188, tradução nossa) para acompanhar o intenso ritmo dessa nova rede cultural e global, afinal “o capitalismo pode ser censurado – e com razão – por muitos defeitos, mas dificilmente a falta de dinamismo é um deles” (EAGLETON, 2013, p. 14).

Em última análise, Wegner citará uma leitura de Raymond Williams que muito congrega com os próximos tópicos a serem analisadas, relativa às mudanças dos paradigmas campo e cidade, em que o autor investiga as transformações das estruturas de sentimento ocasionadas pelas migrações. Segundo Wegner (2002, p. 186, tradução nossa), “Williams é especialmente sensível às maneiras como os textos literários e culturais refletem mudanças nas práticas espaciais reais, aquelas iniciadas por esses processos de modernização”<sup>24</sup>. Importante ressaltarmos que, mesmo que sejam apresentados como espaços opostos, campo e cidade se alternam na constituição do “espaço ficcional do romance”. Isso ocorre tanto na literatura europeia quanto nas literaturas que surgiram nas Américas, no Caribe, na África e em outras localidades nas quais se desenvolveu a forma romanesca, a partir do século XIX, especialmente na segunda metade, até a contemporaneidade, quando podemos citar majoritariamente a cidade e o espaço urbano como espaço ficcional.

Em conclusão, pudemos verificar, por meio das análises expostas, a importância do espaço e como as representações reais e ficcionais se relacionam. Da mesma forma, foi possível perceber como o passado e o presente reorganizam o

---

<sup>23</sup> “a new kind of ‘cognitive and pedagogical’ cultural practice, one which ‘will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern.’”

<sup>24</sup> “Williams is especially sensitive to the ways literary and cultural texts reflect changes in actual spatial practices, those initiated by these processes of modernization, and to these works’ sensitivity and capacity to register changing sensibilities before they enter fully into explicit public discourse.”

espaço literário, considerando que este reúne em si variados traslados de ordem social – cultural, histórica, econômica, ideológica, etc. – assim como de ordem psicológica dos personagens – carreando sensações, impressões do entorno, vontades e afetos –, uma vez que:

O tensionamento da representação espacial – enfim do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela radicalização do significado da ação de transpor, a qual passa a ser entendida como de inferência, dinamização, provocação, desestabilização. Trata-se, portanto, de uma ação política (BRANDÃO, 2013, p. 67).

### 2.1.1 Naomi e Tolston

O espaço como elemento constitutivo dentro de um texto literário pode ser percebido por meio do conto “Tolston Closing” de Kei Miller. Neste, cenário e sujeito surgem conectados, tanto pelo lado factual, quanto pelo imaginário, no que tange às aspirações das personagens Naomi e Tolston, o qual, inclusive, dá nome ao texto. O conto se inicia com a descrição de um cenário desprovido de qualquer amenidade e, de prontidão, projeta Naomi a partir de sua identificação com a precariedade que sempre a envolveu:

ela tinha dezoito anos e vendia laranjas na feira [...] ela precisava desesperadamente realizar alguma venda para que seus dois irmãos mais novos pudessem ir para a escola, comprar almoço, e não mendigar na beira da estrada, como estavam acostumados<sup>25</sup> (MILLER, 2006, p. 16, tradução nossa).

Miller descreve a personagem como uma menina destituída de beleza, néscia, definida por um esvaziamento de recursos materiais e de valores sociais, tendo de vender laranjas no mercado para o sustento de seus irmãos menores e para atenuar as marcas de sofrimento de sua mãe, causadas pelos abusos do marido: “para que seu pai pudesse comprar bebida e não abusasse dela imediatamente; para que sua mãe pudesse comprar maquiagem para esconder os hematomas”<sup>26</sup> (MILLER, 2006, p. 16, tradução nossa). Temos, então, outra figura feminina atravessada por um

<sup>25</sup> “she was eighteen and sold oranges at the Market [...] She needed to make some sales desperately so her two younger brothers could go to school, buy lunch, and not beg on the roadside as they were growing accustomed to doing.”

<sup>26</sup> “her father could buy liquor and not abuse her immediately; so her mother could buy make-up to hide the bruises.”

ambiente de violência e dor, sem esperança ou dignidade, cujo direito de fala lhe é negado. Tais informações são de grande relevância no enredo, pois antecipam a trajetória de Naomi rumo ao ápice de sua renascença, como veremos adiante.

No que diz respeito ao espaço, este é edificado à medida que essas circunstâncias são reveladas, fazendo com que o cenário de uma Jamaica paradisíaca seja desconstruído. A paisagem tropical, ensolarada e repleta de beleza, possui um sol que arde fortemente sobre a pele das personagens de Miller, assim como ocorre com seus dramas pessoais. Tais aspectos contribuem para o entendimento de que a literatura transforma conceitos preestabelecidos ao apresentar conjunturas diversas, não apenas relacionadas ao ambiente em si, mas nas interações presentes no enredo de uma obra, pois

a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na concretude dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. Trata-se, assim, de questionar a crença de que estabelecemos uma relação direta, estritamente direta, com o mundo que está a nossa volta (BRANDÃO, 2001, p. 69).

Neste mesmo cenário surge o que virá a ser o antagonista de Naomi, mas, presumivelmente, a princípio, sua redenção: Tolston. O personagem é descrito pelo olhar da pequena menina, como um homem forte, alto, exemplo de macho sedutor, por quem ela se apaixona, casa-se e tem filhos:

Naomi teve que inclinar a cabeça completamente para trás para encontrar seu olhar e debaixo dele, ela de repente se sentiu pequena e feia. O sorriso banguela, os olhos castanhos, o cabelo com três cores diferentes, o rosto redondo, mas pequeno, que protestava contra todos os penteados que ela já havia tentado; ela odiava todas essas coisas. Ele gostou dela<sup>27</sup> (MILLER, 2006, p. 16, tradução nossa).

Contudo, vale dizer que o personagem se revela mais complexo do que simplesmente o estereótipo do homem negro – hipersexualizado e rude. Ele se mostra, em especial, por possuir um lado espiritual mítico: adepto ao Rastafarianismo, ele acredita viver em um cativeiro Babilônico e no retorno à Mãe África – a terra

---

<sup>27</sup> "Naomi had to tilt her head back completely to meet his gaze and under it she suddenly felt small and ugly. The gap-toothed smile, the hazel eyes, her hair with three different colours, her face, round but small, which protested against every hairstyle she had yet tried; she hated all of these things. He liked her."

prometida. Esse sentimento de regresso ao berço está fortemente atrelado ao seu ser, e por ele é cultivado diariamente, no corpo e na mente, no vestir, no comer, no sonhar, na escolha dos nomes dos filhos.

Tolston gosta do que vê em Naomi, agradando-lhe, talvez, o estereótipo de menina frágil, que transmite necessitar da proteção de um homem a quem supostamente obedeça. Assim ele a leva, na mesma noite, para viver junto a ele. Naomi, por sua vez, nada questiona; apenas o segue. Ele apresenta a ela Pascha Hills, um recanto aparentemente sagrado para um tipo singular de cultura, a Rastafari: “ela adorou o lugar imediatamente – a estrada de terra vermelha, todas as casinhas feitas de bambu, os galpões do lado de fora que eram cozinhas, o barulho do rio não muito longe, os coqueiros altos”<sup>28</sup> (MILLER, 2006, p. 17, tradução nossa). Com essa abordagem, Miller nos antecipa um alerta para a importância de se reconhecer a tensão pulsante entre espaço e literatura, pois há uma projeção da forma que se acredita que ele seja, o que designa uma dupla função do espaço, tendo “por um lado, o espaço natural (também denominado físico, geográfico, cosmológico); por outro, o espaço construído, ou produzido, decorrente da ação humana – concreta ou simbólica” (BRANDÃO, 2013, p. 57). Ou seja, relaciona-se com a construção do objeto na imaginação do leitor, a partir de indícios funcionais e estruturais.

Levando em consideração que os personagens atuam e se desenvolvem de maneira temporal dentro de um espaço que, por sua vez, mantém sua essência constante e estática, podemos pensar nesse conceito de comunidade fortemente presente no conto, o qual nos aproxima, a priori, de um universo restrito onde os indivíduos comungam igualmente de seus princípios e suas leis, tendo seus desejos e anseios, bem como suas ações delimitadas. Em outro recorte, essa ordenação é corrompida pelas ações dos indivíduos perante as adversidades, o que dialoga diretamente com o viés psicológico.

Como forma de elucidar tais explicações, analisaremos como Miller demonstra a valoração do indivíduo em relação à terra. A princípio, o autor jamaicano descreve Pascha Hills como uma comunidade repleta de belezas naturais, porém escassa de recursos, com casas humildes e pequenas, mas onde os habitantes podiam vivenciar livremente sua cultura e religião “este lugar onde as casas ainda eram pequenas mas

---

<sup>28</sup> “she loved the place immediately – the red dirt road, all the small houses made from bamboo, the sheds outside which were kitchens, the sound of the river not-too-far off, the tall coconut trees.”

havia espaço e grama e um rio onde as mulheres se lavavam e as crianças brincavam; este lugar onde as pessoas ainda eram pobres, mas não irritadas o tempo todo”<sup>29</sup> (MILLER, 2006, p. 16, tradução nossa). Concomitantemente, o lugarejo tem em sua essência o dogmatismo, que prediz uma atmosfera de obrigação e doutrinação. Se Naomi se apaixonou por Tolston, ou pela oportunidade que ele a concedeu ao tirá-la daquela vida de miséria e abusos, automaticamente a personagem passa a ter sua vivência determinada pelas paixões de seu companheiro, sendo estas Pascha Hills e o rastafarianismo: “nunca havia ocorrido a Naomi que, quando as pessoas fossem apaixonadas por algo em que acreditavam, mudavam suas vidas, até mesmo sua aparência, para se adequar a isso”<sup>30</sup> (MILLER, 2006, p. 17, tradução nossa). Sem perceber, Naomi estava novamente na situação da qual fugiu: sendo submetida às ordens de um homem e aos desmandos da terra.

Os percalços desta trajetória vêm de mãos dadas com a natureza, que funciona quase como uma interlocutora da protagonista. Naomi passa por um primeiro processo de transformação, ou seja, a vendedora de laranjas dando lugar à esposa, mãe de seis filhos, vivendo em uma comunidade que tira o sustento da terra, seguindo os princípios do rastafarianismo. Tolston já possui sua identidade figurada perante o labor da terra e os preceitos de sua cultura e representa a imagem do chefe da família que não pode ser contrariado, pois sua palavra é lei e suas vontades devem estar acima de tudo. Naomi não tem permissão sequer para escolher os nomes dos filhos, e, quando tenta, é instantaneamente invalidada: “Ouça, Naomi. Eu quero que meus filhos tenham algo da África em seus nomes. Veja como todo mundo anda por aí com nomes como Sophia e Thomas e Drew. Estes nomes não são nossos. Eles não nos pertencem”<sup>31</sup> (MILLER, 2006, p. 20, tradução nossa).

Outro aspecto importante a ser ressaltado sobre a masculinidade de Tolston é o fato de ele se negar a usar métodos contraceptivos, o que para ele significa uma “ferramenta babilônica”, uma forma de desvirilizar o homem. Em contrapartida, o nascimento dos filhos que, inicialmente, era motivo de comemoração, passa a ser um grande transtorno: “talvez Tolston estivesse tentando convencer a si mesmo, mas

---

<sup>29</sup> “this place where the houses were still small but there was space and grass and a river where women washed and children played; this place where people were still poor but not angry all the time.”

<sup>30</sup> “it had never occurred to Naomi that when people were passionate about something they believed in they changed their lives, even their appearance, to suit it.”

<sup>31</sup> “Listen, Naomi. I want my children have something of Africa in dem (sic.) names. See how everybody walking round wid (sic.) name like Sophia and Thomas and Drew. Those names are not ours. Dem (sic.) don't belong to us.”

outra criança significava que ele tinha que trabalhar mais, suar mais, comer menos, fazer mais sacrifícios. Tolston que nunca usou preservativo, quem disse que era uma ferramenta babilônica”<sup>32</sup> (MILLER, 2006, p. 21, tradução nossa).

Justamente quando Tolston deveria demonstrar a autenticidade do seu papel de provedor e o valor de suas virtudes, a força de sua masculinidade cai por terra. Quando se depara com a escassez total de recursos, que o impossibilita de manter sua família, Tolston decide partir, com a promessa de trabalhar em uma fazenda nos Estados Unidos, com o objetivo de angariar recursos – o homem da terra sucumbe à civilização: “Ele deveria ter voltado há um ano e meio. Seu contrato era de apenas seis meses. Trabalhar um pouco na fazenda, ganhar algum muito-necessário dinheiro e depois voltar. Mas ele nunca voltou”<sup>33</sup> (MILLER, 2006, p. 16).

Demorou algum tempo até que Naomi percebesse o abandono. Até então, ela seguia crendo na promessa de regresso, afinal Tolston era um homem de palavra, honrava a memória e os valores de seus antepassados africanos, o homem a quem ela havia dedicado sua vida. Para ela, o marido tinha consciência do sofrimento daquele povo, que tentava sobreviver num lugar quase inóspito: “Ele sabia que os negros tinham que sofrer e lutar neste lugar. Ele sempre soube. Ele era o tipo de homem que resistia em tempos difíceis. Mas agora ele se foi para sempre. Que sinais de alerta ela recebeu?”<sup>34</sup> (MILLER, 2006, p. 22, tradução nossa).

Diante o exposto, ressaltamos uma afirmação foucaultiana a respeito do corpo ficcional:

O corpo individual torna-se objeto de um 'teatro' de punição altamente público que se localiza em um espaço ritualizado específico, ainda distante da vida cotidiana. No entanto, precisamente porque este sistema é tão público e espetacular, é profundamente instável, aberto a uma reversão dramática nas mãos daqueles que são seus sujeitos pretendidos<sup>35</sup> (FOUCAULT *apud* WEIGNER, 2002, p. 183).

---

<sup>32</sup> “perhaps Tolston was trying to convince himself, but another child meant he had to work harder, sweat more, eat less, make more sacrifice. Tolston who had never worn a condom, who had said it was a Babylon tool.”

<sup>33</sup> “He should have returned a year and a half ago. His contract had only been for six months. Do a bit of farm work, earn some much-needed money, and then come back. But he never did.”

<sup>34</sup> “He knew that black people had to suffer and struggle in this place. He had always known. He was the kind of man that stuck by in hard times. But now he had gone for good. Wb'.at warning signals had she been given?”

<sup>35</sup> “The individual body becomes the subject of a highly public 'theatre' of punishment that is located in a specific ritualized space, still distant from everyday life. However, precisely because this system is such a public and spectacular one, it is deeply unstable, open to a dramatic reversal at the hands of those who are its intended subjects.”

Quando se ouve que um indivíduo busca "um lugar ao sol", jamais nos atemos à conotação eurocêntrica que a expressão acarreta. O capitalismo instiga a busca incansável por estabilidade e poder. A globalização confere um rearranjo responsável pelas deformações da sociedade, uma vez que o desenvolvimento geográfico não é igual para todos os povos, trazendo dificuldades para os indivíduos que interagem individual e coletivamente. Conforme Jameson *apud* Wegner (2002, p. 188), "ainda não possuímos o equipamento perceptivo para navegar e nos posicionar dentro deste espaço social e cultural cada vez mais urbanizado e global, nossos 'órgãos' cognitivos foram desenvolvidos em uma situação histórica anterior"<sup>36</sup>. Porém, no caso de Tolston, cabe o questionamento: com tanta fertilidade e terra por que é preciso partir?

A questão, talvez, não se encerre exatamente na terra, mas na liberdade unilateral, uma vez que apenas Tolston tem o poder de escolher deixar a vida miserável e partir em busca de oportunidades, recurso este garantido pelo materialismo e por sua masculinidade. Visto que, por um lado, "a essência do homem é sua liberdade" (EAGLETON, 2013, p. 294), sendo ele a representação da "transcendência e ambição", (BEAUVOIR, 2019, p. 89), do outro a mulher segue oprimida, pois "a incapacidade da mulher acarretou-lhe a ruína porque o homem apreendeu-a através de um projeto de enriquecimento e expansão" (BEAUVOIR, p. 88), isto em face das divergências existentes entre os gêneros em relação à divisão de trabalho e ao cuidado com os filhos. Maiores discussões a respeito veremos nas posteriores análises deste trabalho.

### 2.1.2 Billie e Othello

Para as lucubrações presentes neste tópico, é importante que tenhamos em mente a explicação de Brandão sobre "espaço social" e "espaço psicológico":

'espaço social' é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas de acordo com balizas mais ou menos deterministas. Já o 'espaço psicológico' abarca as 'atmosferas', isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da

---

<sup>36</sup> "we do not yet possess the perceptual equipment' to navigate and position ourselves within this increasingly urbanized and global social and cultural space, our cognitive 'organs' having been developed in an earlier historical situation."

subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista (BRANDÃO, 2013, p. 24).

Nesses termos, veremos como se comportam os personagens em questão nos espaços apresentados por Sears. *Harlem Duet* é uma peça que ocorre em três contextos espaço-temporais distintos, e, por isso, não é linear, visto que cada cena se passa em um determinado período histórico. O enredo se desenvolve pela atuação de três Othellos e três Billies, sendo: OTHELLO e BILLIE, ele com 40 anos e ela com 37, no presente, tendo como referência a década de 1990; HE e SHE (em 1928) e HIM e HER (em 1860). Os três tempos possuem uma conjuntura em comum, sempre evidenciando, primeiro, o clima de paixão e cumplicidade do casal, seguido da separação, em razão do encantamento de Othello por uma mulher branca e, por último, a tragédia. Esse arranjo corrobora com questionamento de linearidade nas narrativas modernas que demasiam a problematização do espaço, pois “muitas vezes as personagens existem em um universo que é constantemente rearranjado pela memória. [...] A intenção de gerar o efeito de simultaneidade leva à vivência da mesma cena em ambientes distintos” (BRANDÃO, 2001, p. 83), contribuindo para o locupletamento do componente ficcional.

### **Em 1860: “Him” e “Her”**

Neste período, Him (Othello) e Billie (Her) se encontram frente a uma forja de ferreiro, no estado do Mississippi, sudeste dos Estados Unidos, à época, uma região extremamente hegemônica e escravagista, constituída, principalmente por pequenas cidades e propriedades rurais, dependentes da atividade agropecuária. Os negros trabalhavam nas lavouras de algodão e com o manejo dos animais, em condições completamente desumanas. Diante desta realidade, a migração para o Norte, especificamente para o Canadá, era, para HIM, uma saída para a obtenção de dignidade, com melhores condições de trabalho e ganhos suficientes para que constituíssem uma família:

HIM: Minha esposa. Minha esposa antes mesmo de eu te conhecer. Vamos fazer isso. Há uma guerra já se formando no sul. A liberdade no Canada está chegando.

HER: Sim?

HIM: Sim.

HER: Nós temos realmente que ir?

HIM: Pessoas virão até mim e pagarão pelo meu trabalho.  
 HER: Sim, Sr., Mr. Blacksmith, Sr.  
 HIM: Podemos ter um monte de crianças?  
 HER: Quatro meninos e quatro meninas.  
 HIM: E uma grande casa branca.<sup>37</sup> (SEARS, II, I, tradução nossa).

Podemos perceber neste diálogo a eminência de uma guerra, motivo de preocupação e da fuga premente. Him se referia à Guerra Civil Americana, um conflito que separou os Estados Unidos em duas partes: os estados do Norte, industrializado, e do Sul, com predominância da monocultura e utilização de mão de obra escravizada.

Entre os anos de 1800 e 1859, embora a escravidão já fosse abolida em grande parte do território norte-americano, a população branca não aceitava a libertação dos negros. A liberdade era, ao mesmo tempo, utópica e transgressora da ordem social. Conforme afirma Hugh Brogan em sua obra *The Penguin History of the United States of America*, “a escravidão frustrou os desejos e habilidades dos negros; perverteu os brancos”<sup>38</sup> (BROGAN, 1985, p. 289, tradução nossa), isso porque de um lado, ela segregava e degradava, por meio de um regime de tristeza, humilhação e insegurança, e do outro era a melhor forma de se obter lucro e poder, principalmente em 1860, com uma população formada por 27 milhões de homens brancos, quatro milhões de negros escravizados, sendo apenas 488.000 destes livres.

No início da década de 1860, mesmo sendo os Estados Unidos uma nação de notável progresso, assumindo um lugar de destaque no cenário econômico mundial, algumas questões internas impediam sua ascensão a patamares elevados de desenvolvimento. Um desses impeditivos relacionava-se com a situação ao sul do país, prejudicado pelas brutais diferenças econômicas e sociais, em comparação ao norte. Tais diferenças se explicam, em grande parte, pela forma de colonização das duas regiões, uma vez que, ao Norte, estabeleceu-se uma ocupação de permanência, na qual os colonos objetivavam consolidar moradia, desenvolvendo economicamente os centros urbanos e, ao Sul, o sistema colonial se deu pelo predomínio das grandes propriedades de terra, dedicadas à monocultura e utilização da mão de obra escravizada.

---

<sup>37</sup> “HIM: My wife. My wife before I even met you. Let’s do it. There’s a war already brewing in the south. Canada freedom come. HER: Yes? HIM: Yes. HER: We’re really gonna go? HIM: People will come to me and pay me for my work. HER: Yes, sir, Mr. Blacksmith, sir. HIM: Can we have us a heap of children? HER: Four boys and four girls. HIM: And a big white house.”

<sup>38</sup> “Slavery frustrated the desires and abilities of the blacks; it perverted the whites.”

Com o avanço da Revolução Industrial, as restrições em relação à escravidão ficavam cada vez mais consolidadas, porém os grandes produtores do Sul se recusavam em aceitar as novas regras e abrir mão de sua fonte de trabalho barata. Assim, a polarização Norte (estados livres) e Sul (estados escravocratas) tornou-se cada vez mais intensa, o que acabou gerando um impasse político interno, que serviu de estopim para o surgimento da guerra. Diante disso, podemos apontar como principais causas da Guerra Civil Americana a escravidão, que intensificou o contraste entre o Norte e o Sul, o exacerbado nacionalismo sulista, as tarifas interestaduais, que valorizavam os produtos industrializados do Norte em detrimento dos produtos agrícolas do Sul, as questões regionais, e, a cereja do bolo, a eleição de um presidente republicano e abolicionista: Abraham Lincoln.

### **Em 1928: “He” e “She”**

No momento retratado, Othello e Billie se estabelecem num apartamento situado no *Harlem*, um bairro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque, à época ainda em fase de desenvolvimento. Mais tarde, o distrito se tornaria um dos maiores símbolos culturais e artísticos da sociedade afro-americana.

SHE: Harlem é o lugar para estar agora. Todo mundo que é alguém está vindo para cá agora. Está na hora. Em nosso lugar. É o que você sempre sonhou... não é?<sup>39</sup> (SEARS, Prólogo, I, tradução nossa).

Para explicar a representação que o local tem na peça, teremos de voltar à Primeira Guerra Mundial, precisamente em abril de 1917, quando os Estados Unidos declararam guerra aos alemães e aliados, o que gerou o alistamento massificado de homens negros, os quais foram segregados também nas Forças Armadas, lutando junto aos brancos, conforme explicita Henry Louis Gates, Jr. em sua obra *Life Upon These Shores* (2013, p. 255).

Em virtude deste contexto de guerra, a produção industrial no Norte acelerou, em razão do provimento de alimento e material bélico, ocasionando, concomitantemente, um significativo aumento do número de fábricas e a escassez de

---

<sup>39</sup> “SHE: Harlem’s the place to be now. Everyone who’s anyone is coming here now. It’s out time. In our place. It’s what we’ve always dreamed of... isn’t it?”

funcionários, pois a imigração havia diminuído e os estadunidenses nativos estavam nas Forças Armadas. Com isso, houve a necessidade de contratação de mão de obra, algo que os afro-americanos do Sul, pretendendo deixar as plantações, visualizaram como oportunidade de melhores condições de vida. Resumidamente, deu-se, assim, o que ficou conhecido como a Grande Migração, quando aproximadamente um milhão de negros migraram do sul para os grandes centros urbanos do norte, oeste e meio-oeste dos Estados Unidos (GATES Jr., 2013, p. 256).

A migração continuou após a guerra e, por volta de 1930, o total da população urbana negra já havia duplicado, em comparação a 1910, principalmente nos estados de Nova Iorque, Nova Jersey e na Pensilvânia. Em Nova Iorque, a situação era ainda mais significativa: a população negra do *Harlem* aumentou de 9,89% para 70,18% (GATES Jr., 2013, p. 256). Entretanto, quando os negros do Sul chegavam aos centros urbanos, eles se deparavam com uma realidade diferente da que eles esperavam: encontravam violência e discriminação por parte de uma população branca incomodada, que se negava a viver em sociedade com eles, dividindo o mesmo espaço e competindo no mercado de trabalho.

Nesse processo, ocorre o crescimento do *Harlem*, um espaço onde a população oprimida se estabeleceu, tornando-se um grande reduto social, artístico e cultural afro-americano. Importante ressaltar que este período é também marcado pela ascensão do *Black Arts Movement* e pelo surgimento de uma nova ideologia cultural e artística, o *Harlem Renaissance*, juntamente com a forte campanha para obtenção dos direitos civis e de igualdade para o povo afro-americanos, o *Civil Rights Movement*, quando os negros ganharam voz por meio dos discursos de seus líderes mais ilustres, como Martin Luther King Jr e Malcolm X.

O *Harlem Renaissance* foi um momento de extrema importância no qual intelectuais, poetas, dramaturgos, atores, músicos e escritores negros revelaram sua identidade cultural, encorajando um trabalho exemplar de manifesto por meio arte. Sua ascensão não apenas ambicionava elevar economicamente a classe, mas, também, demonstrar sua negritude, o que fortaleceu a campanha pela obtenção dos direitos civis. Esse fenômeno cultural, intelectual e social, que começou no início dos anos de 1920, continuando intensamente até os anos de 1930, foi um dos mais importantes capítulos da história norte-americana.

Dessa forma, o ideal do *Harlem Renaissance* é justamente afastar, para sempre, a figura da hegemonia e proporcionar aos negros o reconhecimento de cidadãos norte-americanos, os quais têm o poder e o dever de participarem livre e ativamente de qualquer manifestação cultural e política de seu país (ALBERJHANI e WEST, 2003, p. 6).

### **No presente, Othello e Billie**

O terceiro e último período é marcado por um turbulento divórcio que Billie e Othello enfrentam. Ela, que ainda ama Othello, não aceita o fato de ter sido preterida por uma mulher branca. A cena se passa em um apartamento do *Harlem*, no presente, considerando a década de 1990, tendo como referência alguns eventos memorados por Sears, por exemplo, o julgamento de O. J. Simpson, ocorrido em 1995, e o motim de Los Angeles, em 1992: “Harlem, presente; tarde da noite de verão. Uma cacofonia de cordas sulca e colide como frases de efeito das audiências de Anita Hill e Clarence Thomas, do motim de L.A., do julgamento de O.J Simpson”<sup>40</sup> (SEARS, IV, II).

A necessidade de trazer a contemporaneidade para a peça tem o objetivo de expor a intolerância racial e como a sociedade estadunidense tem lidado com ela, mesmo após tantas discussões e impasses. Essa dinâmica ocorre durante as interações entre Billie e Othello, no apartamento do *Harlem*, bem como entre Billie com os demais personagens da peça.

OTHELLO: Está implícito... Ninguém na faculdade me diz que não sei fazer o meu trabalho... está implícito. Estarei em uma reunião de professores, farei uma sugestão e ela será ignorada. Nem cinco minutos depois, outra pessoa fará exatamente a mesma sugestão e todos concordarão com ela. Mona também notou. Eles acham que só estou lá porque sou negro. Eu testei<sup>41</sup> (SEARS, IV, I).

O excerto em questão é parte de um diálogo entre Billie e Othello, que chega à residência a qual dividia com a ex-mulher, para retirar seus pertences. No presente, ele é professor da Universidade de Colúmbia, e Billie uma estudante da área ciências

<sup>40</sup> “Harlem, present; late summer-night. A cacophony of strings grooves and collides as sound bites from the Anita Hill and Clarence Thomas hearings, the L.A. riots, the O.J. Simpson trial.”

<sup>41</sup> “OTHELLO: It's implied... No-one at school tells me I don't know how to do my job... it's implied. I'll be at a faculty meeting, I'll make a suggestion and it'll be ignored. Not five minutes later, someone else will make the exact same suggestion and everyone will agree to it. Mona noticed it too. They think I'm only there because I'm Black. I've tested it.”

sociais. Ele descreve como se sente em relação aos demais docentes de seu departamento, deixando explícito o desdém e seus pares em relação à sua atuação como docente. Billie, na contramão, percebe tanto o preconceito quanto a falta de consciência de Othello perante a situação:

BILLIE: Deixe-me ver se entendi, você é contra ações afirmativas para que os brancos te respeitem

OTELLO: Que meus colegas... meus colegas me respeitem. Você sabe como é. Todos os dias tenho que provar a eles que posso fazer meu trabalho. Sinto que qualquer erro que cometo serve apenas para provar que eles estão certos<sup>42</sup> (SEARS, IV, I).

Esse viés, que será mais bem explorado no próximo capítulo destinado às análises das obras de Miller e Sears, demonstra a diferença de perspectiva do casal, uma vez que Othello atenua a gravidade que a supremacia branca ainda impõe nos diversos espaços da sociedade, e Billie vigorosamente defende a igualdade de direitos e a relevância de se manifestar frente a qualquer situação de natureza hegemônica.

Como pudemos perceber, estes três planos temporais traduzem uma ideia de movimento campo-cidade, especificamente da sociedade afro-americana escravizada, em busca de emancipação e respeito. Ademais, erigem desse deslocamento outras conexões de ordem social e psicológica dos personagens, pois estão concomitantemente atreladas à necessidade de sobrevivência de uma população segregada e a articulações para aquisição de vantagens pessoais, posto que “a vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos e decisões” (WILLIAMS, 2011, p. 21). A ação da narrativa perpetua-se em Othello, que toma todas as decisões. Billie é passiva e sofrerá as consequências das escolhas do companheiro, bem como tomará atitudes drásticas sob efeito destas escolhas.

Uma última análise também se faz relevante no horizonte das referências utilizadas por Sears para determinar os personagens em cada temporalidade: “Him” e “Her”, em 1860, denota pertencimento, incorrendo à situação de escravização vivenciada pelo casal, como vimos, ainda segregados nas plantações sulistas. Já em 1928, em meio ao movimento campo-cidade, temos “He” e “She”, como indivíduos

---

<sup>42</sup> “BILLIE: So let me get this straight, you're against affirmative action in order for White people to respect you. OTHELLO: For my peers... my peers to respect me. You know what it's like. Every day I have to prove to them that I can do my job. I feel that any error I make only goes to prove them right.”

que, embora não se enquadrem mais na condição de escravizados, continuam em situação marginal, desumanizados e sem identidade. Por fim, no presente, os personagens já possuem nomes próprios, tornando-se sujeitos reconhecidos em seus espaços de atuação. Tal tratativa utilizada por Sears corrobora com a função dos pronomes de terceira pessoa, no que tange o caráter de objeto ou não-humano dos corpos negros escravizados, conforme esclarece Émile Benveniste:

A “terceira pessoa” representa de fato o membro não marcado na correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de enunciação possível para as instâncias de discurso que não devam remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem* ou *não importa o que* ser munido de uma referência objetiva (BENVENISTE, 1976, p. 282, grifo da autora).

Nesse processo, a tessitura narrativa se desenvolve nas fases dessa transmutação, que ocorre simultaneamente ao deslocamento do campo para a cidade, aos contextos históricos e à evolução dos personagens, visto que “nas narrativas literárias, o espaço tende a estar associado a referências internas ao plano ficcional, mesmo que, a partir desse plano, sejam estabelecidas relações com espaços extratextuais” (BRANDÃO, 2001, p. 74). Tais pressupostos serão abordados no item seguinte, onde exploraremos os espaços extratextuais constantes em “*Tolston Closing*” e *Harlem Duet*, os quais servirão como referência para as análises constantes do último capítulo.

## **2.2 Espaços diaspóricos: Caribe, EUA e Canadá**

[...] aqui natureza, lá mundanidade (Raymond Williams, 1990, p. 69).

Em continuidade às discussões acerca do espaço, tendo como base o princípio de que grande parte dos eventos do presente é constituído de ocorrências do passado (EAGLETON, 2013, p. 15); considerando que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos” (BRANDÃO, 2013, p. 18); e, somando-se a isso, o fato de que a tragédia, como vimos, também se envolve “com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do

sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana” (BRANDÃO, 2013, p. 16), nortearmos os próximos estudos no âmbito do espaço diaspórico e como ele influencia a liberdade dos personagens.

Diante desse quadro, faz-se necessária uma breve análise de um importante espaço nomeado por Paul Gilroy como “Atlântico Negro”, determinado pelos portos localizados nos dois lados do Atlântico – da costa Africana, de onde os navios negreiros partiam – chegando ao litoral das Américas, e daí aos latifúndios de monocultura, locais de extrema violência e segregação gerada pela escravidão. Além disso, congrega toda uma manifestação diaspórica de resistência e ressignificação. Conforme elucida Gilroy (2001, p. 83), o movimento das culturas do Atlântico Negro foi responsável pela criação de

veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia, da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (GILROY, 2001, p. 13).

Esse intercâmbio de pessoas, de mercadorias e manifestações culturais e religiosas dos mais variados tipos (música, literatura, rituais, crenças, literatura) ocorreu intensamente de uma costa a outra, permanecendo até a contemporaneidade. Com isso, é premente perceber que esses laços gerados pelas relações coloniais imortalizaram o Atlântico Negro, mesmo que vertentes associadas à obrigatoriedade de certa identidade nacional tentem ainda desconsiderá-los. Parte daí a preocupação de Gilroy com o desejo de ver “os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno” (GILROY, 2001, p. 40).

Com isso, enreda-se o que Mikhail Bakhtin denomina de “corpo social”, pois, mesmo possuindo individualidade e características singulares em relação aos demais indivíduos, a mentalidade coletiva já transforma o sujeito em outro ser, mesmo este tendo o objetivo de demonstrar justamente o contrário. Entende-se, com isso, a marginalização do indivíduo negro pela manifestação do poder do outro, sendo a

desmistificação desse conceito um dos maiores desafios do afrocentrismo<sup>43</sup>. Segundo o filósofo “a psicologia do corpo social se manifesta essencialmente nos mais diversos aspectos da enunciação sob a forma de diferentes modos de discurso” (BAKHTIN, 2006, p. 41). Soma-se a isso o conceito de raça implantado na sociedade ainda durante colonialismo, quando, conforme Achille Mbembe (2018, p. 109), “a raça operava como princípio do corpo político, permitindo classificar os seres humanos em categorias distintas, supostamente dotadas de características físicas e mentais próprias”, perdurando, encoberto pelas mais diversas nuances, até a atualidade. Ademais, insere-se ao contexto a conjectura de uma condição residual provocada pela escravidão: uma pungente questão relacionada às identidades dos negros no ocidente que se estabeleceram “a partir das obsessões intelectuais de seus governantes esclarecidos. Seu avanço do *status* de escravizado para o *status* de cidadãos os levou a indagar quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política” (GILROY, 2001, p. 98, grifo do autor).

Entretanto, conforme revela Leda Maria Martins (1997, p. 25), “os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós. Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo”. A alteridade africana em seus mais variados aspectos étnicos, linguísticos, artísticos, religiosos, sociais, entre outros, permaneceram em suas almas e “matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* construtivos” (MARTINS, p. 26, grifo da autora). Nesse processo, a manifestação cultural e artística vem não apenas demarcar a identidade africana, mas resgatar a memória e a ancestralidade, assim como renovar a significado de liberdade dos povos negros. Ressaltamos, por exemplo, os textos analisados neste trabalho, os quais possibilitaram o aprofundamento em diversos temas relacionados a questões urgentes que devem ser evidenciadas e discutidas pelas mais variadas esferas do conhecimento, como a diáspora, o racismo, o feminismo negro, a desigualdade, o patriarcado, entre outros. As contextualizações apresentadas em *Harlem Duet* e “Tolston Closing”, obras escritas por uma autora negra e por um autor negro, respectivamente, denunciam uma série de fissuras sociais por meio de uma escrita inventiva, que se aprofunda no texto

---

<sup>43</sup> Conceito criado por Molefi Kete Asante visando desvencilhar toda e qualquer perpetuação do pensamento supremacista racial branco no imaginário africano, sendo “um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam [...] e procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um topo de éticas. Assim, ser negro, é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classicismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca” (ASANTE, 2014, p. 3).

dramático e dialoga com o conceito de fábula/ação de Aristóteles, mesmo pertencendo a gêneros diferentes: uma peça teatral e um conto realista. Conforme Eagleton (2013, p. 19), há o interesse de mostrar que “uma parte da arte trágica realça o que é perecível, construtivo, frágil, movendo-se lentamente em relação a nós como censura à arrogância culturalista ou historicista”; em complemento, aponta “o quanto nos submetemos mais do que empreendemos com vigor e como quão pouco espaço temos disponível para manobras”.

Em ressonância a isso e ao que concerne às formas culturais negras, tem-se ainda a observação de Paul Gilroy, que afirma serem estas, ao mesmo tempo, modernas e modernistas, uma vez que:

[...] são modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística como um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana” (GILROY, 2001, p. 159, grifo do autor).

Em face do exposto, erguem-se, nas construções narrativas de Miller e Sears, os espaços diaspóricos como forma de compartilhar experiências históricas e contemporâneas dos povos africanos, retirados, por meio de violenta dominação, de sua terra natal. Limitaremos, neste trabalho, aos estudos concernentes ao continente norte-americano e à região do Caribe, em virtude das referências geográficas contidas nas obras.

## **Pascha Hills**

Como mencionado em leitura anterior, o Kei Miller descreve em seu conto um povoado na Jamaica denominado Pascha Hills, cuja sociedade é alicerçada pelos preceitos do rastafarianismo.

Tolston começou a ensinar Naomi sobre a Babilônia, o lugar em que viviam. Como os negros eram pobres na Jamaica porque não era seu lar natural. Como foram arrebatados de um país maior, de Sião, e transplantados aqui, a um destino de pobreza. Mas existiam Babilônias piores, Tolston disse a ela. Lugares onde os negros eram poucos e não podiam se lembrar de Sião. Como na América e na

Inglaterra, Tolston disse a ela. Nenhum Rastafari ou Revivalismo ou mesmo Pocomania. Uma Babilônia pior e solitária, disse Tolston<sup>44</sup>. (MILLER, 2006, p. 18, tradução nossa)

O excerto em questão traduz relevantes informações sobre a cultura Rastafari, um movimento que preconiza, em resposta ao colonialismo, a libertação total no mundo africano, num processo de descolonização da mente e do espírito, de forma a suprimir qualquer exploração ou desumanização contínua desses povos. As preocupações rastafáris predizem:

[...] permanecer no amor, na paz e na realidade de JAH Todo-Poderoso; libertação completa e harmonia do continente africano e seus filhos; repatriação para a África como meio de redenção negra para todos os africanos na diáspora; desenvolver o orgulho racial (consciência negra) para a preservação dos valores e da cultura africana; promover a moral internacional, os direitos humanos e a justiça social; expor a divindade da vida humana que pode ser realizada na carne viva, e não na esperança de uma alma sem corpo<sup>45</sup> (TAFARI, 2012, s.p., tradução nossa).

O movimento possui diversas vertentes religiosas, políticas e artísticas, vindo a se consolidar, principalmente, na Europa, nas Américas e no Caribe, condizendo com as rotas escravagistas do Oceano Atlântico, onde, por 700 anos, ocorreu a comercialização do povo africano como produto de outras nações e por onde mais de 80 milhões de pessoas, entre homens, mulheres e crianças, foram acorrentadas e arrastadas (TAFARI, 2012, s.p.). Na Jamaica, em específico, em sua conjuntura sócio-histórica, “o movimento surgiu no contexto das misérias e atrocidades vividas pela maioria dos afro-jamaicanos desde sua saída da África nos séculos XVII e XVIII”<sup>46</sup> (EDMONDS, 2003, p. 117, tradução nossa). Nesse viés, ocorre o advento do rastafarianismo, cujo estopim se deu em torno da coroação de Haile Salassie, coroado imperador da Etiópia em 1930, reconhecido como um ser messiânico, libertador do

---

<sup>44</sup> “Tolston started teaching Naomi about Babylon, the place they lived in. How it was black people were poor in Jamaica because it wasn't their natural home. How they were stolen from a greater country, from Zion, and transplanted here, to a destiny of poverty. But there were worse Babylons, Tolston told her. Places where black people were few, and they weren't allowed to remember Zion. Like in America, and England, Tolston told her. No Rastafari or Revivalism or even Pocomania. A worse and lonely Babylon, Tolston said.”

<sup>45</sup> “To remain in the love, peace and reality of JAH Almighty; complete liberation and unity of the African continent and her children; repatriation to Africa as a means of Black redemption for all Africans in the Diaspora; develop Race pride (Black consciousness) for the preservation of African values and culture; promoting international morality, human rights and social Justice; expound the divinity of human life that can be realised in the living flesh, and not in the hope of a soul without a body.”

<sup>46</sup> “the movement emerged against the background of the miseries and atrocities experienced by the majority of Afro-Jamaicans since their removal from Africa in the seventeenth and eighteenth centuries.”

povo africano, ou o próprio JAH, cujo nome provém de *Javeh*, ou seja, a figura de Deus. Salassie se considerava herdeiro direto do rei Salomão, e sua ideologia contrária a qualquer tipo de violência fez com que ele recebesse o nome de *Ras Tafari*, ou “Príncipe da Paz”<sup>47</sup>. Assim, deu-se a percepção de que a Jamaica seria a terra prometida, ou “messiânica”, um local de exílio para o povo em condições de sofrimento, “no início dos anos 1930 como uma resposta tanto às realidades sociais da Jamaica quanto à coroação de Haile Selassie na Etiópia”<sup>48</sup> (EDMONDS, 2003, p. 30, tradução nossa).

Outra referência de grande importância no movimento Rastafari foi o líder político, filósofo e ativista jamaicano Marcus Garvey, primeira figura pública a articular e praticar a visão nacionalista negro-africana como autoridade global (STEWART, 1996, p. 49). Garvey foi o fundador da UNIA - *Universal Negro Improvement Association* e da Liga das Comunidades Africanas, organizações que tinham como objetivo mobilizar as comunidades africanas e afrodescendentes para promover o desenvolvimento econômico, a educação e a autossuficiência, por meio de ações que buscassem garantir a emancipação e descolonização, além do empoderamento e o progresso dos povos africanos ao redor do mundo.

Um dos ideais de Garvey era o conceito de “retorno à África”, tendo como centro a Etiópia, símbolo de força e poder dos africanos, pois acreditava que os negros apenas seriam reconhecidos e respeitados se conquistassem sua própria nação independente (STEWART, 1996, p. 49). O retorno ao continente seria uma forma de se libertarem do racismo e da opressão enfrentadas em outros lugares, pois “os Rastas consideram Garvey um profeta e citam sua suposta previsão sobre a coroação de um rei na África como prova da divindade de Haile Selassie”<sup>49</sup> (EDMONDS, 2003, p. 36, tradução nossa).

Voltando à narrativa de Tolson sobre a Babilônia, o termo em questão acarreta forte significado bíblico, pois provém do livro Gênesis, no qual consta a história de um povo descendente de Noé que, por insurreição, construiu uma torre para alcançar os céus – a Torre de Babel. Deus interveio na construção, lançando e separando o povo

---

<sup>47</sup> FERNANDES, Cláudio. Rastafarianismo. História do mundo. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/rastafarianismo.htm>. Acesso em: 28 jun. 2023.

<sup>48</sup> “in the early 1930s as a response to both the social realities in Jamaica and the crowning of Haile Selassie in Ethiopia.”

<sup>49</sup> “The Rastas regard Garvey as a prophet and cite his supposed prediction regarding the crowning of a king in Africa as proof of Haile Selassie’s divinity.”

geográfica e linguisticamente. O local onde tal torre teria sido erguida era a Babilônia, na antiga Mesopotâmia. Consonante a isso:

Rastas podem divergir em relação a muitas de suas crenças, incluindo a divindade de Selassie e repatriação, mas todos concordam com a natureza babilônica da vida no Ocidente. A experiência do cativo forçado no Ocidente foi paralela à experiência babilônica dos antigos hebreus, e a subjugação constante lembrou o domínio de ferro romano sobre seu império. Portanto, os Rastas encontram o espírito da Babilônia vivo nos séculos XX e XXI<sup>50</sup> (EDMONDS, 2003, p. 43, tradução nossa).

Em razão disso, Babilônia é um termo utilizado na comunidade Rastafari com símbolo de um mundo opressor, de maldade e perversidade, das falsas religiões e de tudo que corrompe e bem na terra. Tal concepção possibilita interpretar a canção que Tolston apresenta a Naomi:

Pelos rios da Babilônia  
Onde nos sentamos  
E lá nós choramos  
Como nos lembramos de Sião  
Mas os ímpios nos levaram em cativo  
E exigiu de nós uma canção  
Mas como podemos cantar a canção do Senhor  
Em uma terra estranha?<sup>51</sup> (MILLER, 2006, p. 17)

Esta canção condiz, na verdade, com uma parte do Salmo 137, da Bíblia católica, e retrata a situação dos judeus em cativo. Sião seria, então, associada à Jerusalém ou à terra de Israel, remetendo, no caso do Rastafarianismo à polaridade: “Babilônia, Jamaica e o Ocidente de um lado, e Sião e África/Etiópia do outro. Enquanto a Babilônia é um símbolo de forças negativas, a África/Etiópia evoca vibrações positivas – orgulho, comunidade, caridade e serenidade”<sup>52</sup> (EDMONDS, 2003, p. 54, tradução nossa).

<sup>50</sup> “Rastas may differ concerning many of their beliefs, including the divinity of Selassie and repatriation, but all agree on the Babylonian nature of life in the West. The experience of forced captivity in the West paralleled the Babylonian experience of the ancient Hebrews, and the constant subjugation recalled the Roman iron rule over its empire. Hence, Rastas find the spirit of Babylon alive in the twentieth and twenty-first centuries.”

<sup>51</sup> “By the rivers of Babylon / Where we sat down / And there we wept / As we remembered Zion / But the wicked they carried us away in captivity / And required from us a song / But how can we sing the Lord's song / In a strange land?”

<sup>52</sup> “Babylon, Jamaica, and the West on one side, and Zion and Africa/Ethiopia on the other. While Babylon is symbolic of negative forces, Africa/Ethiopia is evocative of positive vibrations—pride, community, charity, and serenity.”

Nestes termos, Pascha Hills seria uma comunidade fictícia, um espaço repleto de significados histórico-social para aquela comunidade jamaicana, cujo nome prediz “Monte Pascal”, sendo páscoa um termo judaico que significa “passagem”. Na tradição judaica e cristã, o *pasach*, do hebreu, é a celebração da Páscoa que marca a libertação do povo judeu da escravidão no Egito<sup>53</sup>.

Interessante foi a escolha de Kei Miller para a denominação Pascha Hills no conto, que, ironicamente condiz com uma suposta terra prometida em meio à Babilônia, ou seja, o Ocidente, como um local confortável na diáspora. Pascha é descrita pelo autor como um lugar de grande pobreza, com casas muito simples, porém rica em recursos naturais e biodiversidade, bem como culturalmente, por manter fortemente estruturadas suas crenças e tradições. Tais elementos cênicos evidenciam o contraste entre ancestralidade e contemporaneidade, e esse recorte de realidade colocará em cheque a devoção de Tolston, uma vez que o sentido de liberdade, neste personagem, será manifestado por meio da deturpação causada pela mundanidade, no caso, o capitalismo e os papéis de gênero.

### “Harlumbia”

Como estudamos anteriormente, Othello e Billie se estabeleceram no *Harlem*, um espaço que Sears edifica na peça em referência ao significado histórico que o bairro aporta, conhecido por suas contribuições à cultura afro-americana, particularmente nos domínios da música, literatura, arte e ativismo pelos direitos civis. Além de seu emblema cultural, o *Harlem* é palco de diversos mecanismos sociais e econômicos ocorridos ao longo dos anos, incrementado pelo progresso ocasionado pela Grande Migração. Nesse viés, a mesma esperança que guiou milhares de negros segredados do sul para o norte, em busca de melhores condições de vida, guiou, também, os personagens de *Harlem Duet*, que encontraram, especificamente na esquina das ruas Martin Luther King com Malcolm X, um lugar propício para construírem uma vida harmoniosa e promissora.

---

<sup>53</sup> MACHADO, José Pedro. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. Disponível em: [https://area.dge.mec.pt/gramatica/origem\\_pal\\_pascoa.html](https://area.dge.mec.pt/gramatica/origem_pal_pascoa.html). Acesso em: 28 jun. 2023.

Tendo isso em mente, analisaremos um pequeno diálogo entre Magi, amiga de Billie, e Othello, no qual o termo “Harlumbia” é mencionado, denotando a combinação entre *Harlem* e *Columbia*:

MAGI: Como está Harlumbia?

OTHELLO: Columbia?

MAGI: Harlumbia - aqueles 10 quarteirões de branquitude, de propriedade da Columbia University, situados bem no meio do Harlem.

OTHELLO: Harlumbia, como você chama, é monótono sem você:

MAGI: Você poderia roubar mel de uma abelha, não é? Melhor tomar cuidado para não ser picado. Bem, estou indo me arrumar. Billie...<sup>54</sup>  
(SEARS, VII, I)

Nesta passagem, destacam-se importantes elementos que merecem ser deslindados. Para isso, teremos de voltar ao Sul, especificamente no Delta do Mississippi, onde as *plantations* constituíam a grande potência político-econômica americana, supremacista e escravagista, onde os negros sofriam as piores barbáries como escravizados nas atividades agrícolas, principalmente nas plantações de algodão. A respeito disso, o professor Clyde Woods, em sua obra intitulada *Development Arrested: The Blues and the Plantation Power in the Mississippi Delta* descreve:

O Delta do Mississippi é um dos centros culturais mais prolíficos do mundo. Geração após geração, o bloco regional dominante carregou a bandeira da plantação de supremacia étnica, de classe e regional em todas as arenas da vida americana, desde o conhecimento acadêmico até a cultura popular e a política interna e externa. Simultaneamente, os afro-americanos da região levaram a mensagem da consciência, orgulho e resiliência da classe trabalhadora negra às arenas nacionais e internacionais. Além de informar suas vidas cotidianas e a vida dos Estados Unidos como nação, sua visão de afirmação e justiça social, econômica e cultural é a mãe de várias linguagens globais e sistemas filosóficos comumente conhecidos como blues, jazz, rock and roll, e soul<sup>55</sup> (WOODS, 1998, p. 2).

<sup>54</sup> “MAGI:How’s Harlumbia? OTHELLO: Columbia? MAGI: Harlumbia-those 10 square blocks of Whitedom, owned by Columbia University, set smack dab in the middle of Harlem. OTHELLO: Harlumbia, as you call it, is dull without you: MAGI:You could steal honey from a bee, couldn’t you. Better watch you don’t get stung. Well, I’m off to doll myself up. Billie...”

<sup>55</sup> “Mississippi Delta is one of the world’s most prolific cultural centers. Generation after generation, the dominant regional bloc has carried the plantation banner of ethnic, class, and regional supremacy into every arena of American life, from academic scholarship to popular culture to domestic and foreign policy. Simultaneously, African Americans in the region have carried the message of Black working-class consciousness, pride, and resiliency into national and international arenas. In addition to informing their daily lives and the life of the United States as a nation, their vision of social, economic, and cultural affirmation and justice is the mother of several global languages and philosophical systems commonly known as the blues, jazz, rock and roll, and soul.”

As palavras do autor evidenciam a potência sulista formada pelos estados do Mississippi, Tennessee, Kentucky, Illinois, Missouri, Arkansas e Louisiana que representavam a consolidação da hegemonia ideológica e econômica dos fazendeiros no final da década de 1830, concentrados nas *plantations* das grandes propriedades rurais, ou seja, um sistema ou método de colonização que impõe um regime monopolista de regulação política, econômica e étnica. Dessa forma, o Delta se tornou a representação mais fiel de destruição da vida humana no Sul (WOODS, 1998, p. 48).

Com a Guerra Civil Americana, anos mais tarde, instaurado o conflito de dois projetos de país, um urbanizado, industrializado e com trabalho livre, com melhores condições de moradia e saúde que o Sul, e outro agrícola e com mão de obra escrava, como estudamos anteriormente, consolidaram-se, no norte dos Estados Unidos, comunidades negras, onde “proliferaram igrejas de fiéis negros e clubes, bares e casas de show frequentadas por negros. Artistas, músicos, poetas e romancistas traduziram a nova experiência de migração e vida urbana negra em diversas expressões culturais”, conforme descreve Karnal *et al.* (2008, p. 183). Esse movimento fez com que a população afro-americana se concentrasse em grandes redutos, que, mais tarde, transformaram-se em bairros de predominância exclusiva de negros. A infraestrutura desses bairros era voltada para atender aos interesses da população negra, tanto em relação ao comércio, às igrejas ou templos, os teatros e casas de shows, pois, segregados em uma cidade de predominância até então branca, não havia espaço para eles em outros locais. Dessa forma, ocorreu uma divisão no mapa territorial de Nova Iorque: de um lado, a sociedade hegemônica branca e, do outro, dos negros, ativamente na luta por seus direitos e na manifestação de sua cultura e suas tradições.

Diante das evidentes considerações acerca do *Harlem* e sua representação na história afrodescendente, percebe-se a motivação de Djanet Sears na construção do enredo de *Harlem Duet*. O termo “Harlumbia”, apresentado anteriormente, ressoa como uma crítica à Universidade de Colúmbia, que tem uma relação histórica e geográfica significativa, por estar localizada nos limites desse importante bairro. Como Magi narra, são dez quarteirões de “branquitude” bem no meio do *Harlem*.

No contexto da Universidade em questão, é importante mencionar que algumas universidades nos Estados Unidos, incluindo Columbia, têm investigado sua conexão histórica com a escravidão e o racismo. Algumas dessas instituições reconheceram que suas origens estão ligadas a famílias e empresas envolvidas no comércio de escravos ou em atividades relacionadas às *plantations*. Columbia, por exemplo, criou uma iniciativa chamada *Columbia University and Slavery*<sup>56</sup> (Universidade de Columbia e Escravidão) para explorar a história de sua conexão com a escravidão e abordar questões de justiça e igualdade racial. Essas investigações muitas vezes incluem estudos sobre doações e financiamentos recebidos de famílias hegemônicas do Sul, donas das *plantations* no passado. Nas palavras de Erick Foner, professor emérito da Universidade de Columbia e idealizador do projeto supracitado, contidas no relatório preliminar de seu seminário, “desde o início, a escravidão estava entrelaçada com a vida do colégio. Dos dez homens que serviram como presidentes de King’s<sup>57</sup> e Columbia entre 1754 e o fim da Guerra Civil, pelo menos metade possuía escravos em algum momento de suas vidas”<sup>58</sup> (FONER, 2018, p. 3).

O aviso de Magi a Othello remete ao racismo por ele vivenciado como professor da instituição, como vimos, uma vez que “seus pares”, colegas brancos, não reconhecem a importância de seu trabalho e desdenham de sua capacidade como docente, em virtude da cor de sua pele. Sears demonstra, com isso, o apagamento que o personagem faz de suas reminiscências, suas raízes diaspóricas e da segregação vivida por seu povo nas *plantations* em troca do *status* de homem branco e capitalista, que também lhe é deslegitimado. Conforme infere Raymond Williams (2011, p. 21) “nas relações entre campo e cidade, e entre berço e instrução, constato que se trata de uma história ativa e contínua: as relações não são apenas de ideias e experiências, mas também de aluguéis e juros, situação e poder – um sistema mais amplo”.

---

<sup>56</sup> Disponível em: <https://columbiaandslavery.columbia.edu/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

<sup>57</sup> King’s College foi o primeiro nome que a instituição recebeu em sua fundação, em 1754, por carta real do rei George II da Inglaterra.

<sup>58</sup> “From the outset, slavery was intertwined with the life of the college. Of the ten men who served as presidents of King’s and Columbia between 1754 and the end of the Civil War, at least half owned slaves at one point in their lives”.

## Nova Escócia

Em *Harlem Duet*, além dos estudados, também se evidencia um outro espaço diaspórico: o Canadá. Além de ser o país onde Sears passou a maior parte de sua vida, também foi onde se tornou escritora, atriz e diretora. Além disso, o Canadá aparece na peça por meio outros de diferentes aspectos: é homônimo do pai de Billie, pela referência de Nova Escócia, uma província marítima ao leste do Canadá, onde os predecessores de Billie se estabeleceu, e também o lugar para onde o casal, Him e Her, em 1860, planeja migrar, representando não apenas o sonho de liberdade, mas um ideal romântico de família e prosperidade. Neste item, entretanto, faremos uma breve abordagem sobre o Canadá como espaço diaspórico, tendo Nova Escócia como referência.

A noção do Canadá como refúgio seguro da injustiça racial americana é reiterada na peça por um diálogo entre Billie e sua cunhada, Amah, nos dias atuais: "BILLIE: Ele [seu pai] nos arrastou do Bronx para Nova Escócia, para ficar perto da vovó, quando mamãe morreu. AMAH: Eu amo Nova Escócia, que era um refúgio para escravos muito antes da ferrovia subterrânea. Eu amo isso..."<sup>59</sup> (SEARS, I, III, tradução nossa) e pelo pai de Billie, Canadá: "O que é que aqueles velhos escravos costumavam dizer? 'Não aguento mais, estou me mudando para a Nova Escócia'"<sup>60</sup> (SEARS, II, I, tradução nossa).

Os primeiros registros da presença de negros escravizados em Nova Escócia se dá por volta de 1600, trazidos da África Ocidental por franceses durante a fundação de Louisbourg, para desempenhar trabalhos braçais. Estes africanos foram responsáveis pela evolução da cultura colonial afro-francesa na região (DONOVAN, 1995, p. 4). Mais tarde, na década de 1860, muitos outros negros chegaram ao Canadá, fugindo do preconceito racial e do regime escravocrata que assolava os Estados Unidos. Em busca de melhores condições de vida, com moradia e trabalho dignos, além de respeito e igualdade, centenas de afro-americanos ultrapassaram as fronteiras do Canadá. A maioria provinha do sul dos Estados Unidos, mas muitos também migraram do Norte industrializado, onde a segregação e o preconceito também existiam. No Canadá, entretanto, os negros também foram hostilizados, pois

<sup>59</sup> "BILLIE: He hauled us all way back to Nova Scotia from the Bronx, to be near Granma, when Mama died. AMAH: I love that Nova Scotia was a haven for slaves way before the underground railroad. I love that..."

<sup>60</sup> What's that them old slaves used to say? "I can't take it no more, I moving to Nova Scotia."

os canadenses brancos não aceitavam dividir seu território com afro-americanos evadidos, situação agravada pela Guerra Civil Americana, que gerou bastante apreensão do governo, uma vez que se via ameaçado pela crise que supostamente poderia evoluir para o território canadense.

A ferrovia subterrânea a qual Amah também se refere é a conhecida *Underground Railroad*, que não tinha nada de ferrovia, tampouco de subterrânea, mas uma rota de fuga da população negra do sul para o norte estadunidense e para o Canadá. Tratava-se de um esquema de esconderijos, que recebiam apoio de abolicionistas e pessoas que se opunham ao regime escravista. Essa rede secreta atuava conforme relata, em um livro de 1870, o abolicionista e político democrata do Mississippi John Elliott Rankin:

Eu mantinha um depósito no que era chamado de ferrovia subterrânea. Era assim chamado porque aqueles que passavam por ele desapareciam da vista do público como se tivessem entrado no solo. Depois que os escravos fugitivos entravam em um depósito na estrada nenhum vestígio deles poderia ser encontrado. Eles foram secretamente passados de um depósito para outro até chegarem ao Canadá. Essa estrada estendia suas ramificações por todos os Estados livres. [...] Os antiescravistas eram movidos pelo senso de humanidade e direito, e, é claro, eram fiéis um ao outro. [...] Havia homens antiescravistas vivendo em vários pontos da fronteira dos Estados livres. Com eles paravam fugitivos, [...] Os escravos, de alguma forma, descobriram que eu era um abolicionista e, conseqüentemente, quando algum deles fugia, eles vinham à minha casa e eu [...] poderia enviá-los [...] ponto a ponto até chegarem ao Canadá. Assim foram formados os vários ramos da ferrovia subterrânea. Se uma história dos passageiros desta estrada pudesse ser escrita, seria um dos livros mais maravilhosos que o mundo já conheceu<sup>61</sup> (RANKIN *apud* RITCHIE, 1870, p. 96).

Esta passagem expõe a dura realidade dessas pessoas – homens, mulheres e crianças – em condições sub-humanas de vida, fugindo para poder sobreviver. Cabe à literatura exhibir ao mundo as inúmeras feridas, marcas e a imensa dívida que a sociedade tem com os afrodescendentes, sendo uma forma, talvez, de compensar

---

<sup>61</sup> "I kept a depot on what was called the underground railway. It was so called because they who took passage on it disappeared from public view as really as if they had gone into the ground. After the fugitive slaves entered a depot on that road no trace of them could be found. They were secretly passed from one depot to another until they arrived in Canada. This road extended its branches through sill the free States. [...] Anti-slavery persons were actuated by sense of humanity and right, and, of course, were true to one another. [...] There were anti-slavery men living at various points on the border of the free States. With them fugitives would stop [...] The slaves by some means discovered, that I was an abolitionist, and consequently, when any of them ran away, they came to my house, and I [...] could send them to any [...] point to point until they arrived in Canada. In this way the various branches of the underground railway were formed. Could a history of the passengers on this road be written, it would be one of the most marvelous books the world has known."

essas atrocidades seria oferecer, no mínimo, reconhecimento e o respeito. Além disso, é preciso explorar, aprender e exibir ao mundo as reminiscências, a história, a cultura, as performances, as aspirações, os trabalhos e tantas outras nuances que somente pretos e pretas podem sentir e manifestar.

Sears e Miller realizam esse percurso ao elevar de suas narrativas os mais importantes signos da memória afro-diaspórica, o que ocorre de suas literaturas, visto que “a memória inscrita, como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do conhecimento” (MARTINS, 1997, p. 64). As análises contidas no terceiro e último capítulo deste trabalho buscarão evidenciar essas construções.

## Capítulo 3: Da Babilônia ao *Harlem*: a tragicidade afro-diaspórica de Miller e Sears

### 3.1 “Tolston Closing”: corte e sutura

“Tolston Closing” é um trabalho que retrata, em suas entrelinhas, o realismo urgente da globalização juntamente com a magia das experiências caribenhas. A escrita é simples, porém repleta de detalhes, capazes de conjurar vozes que espiralam um acúmulo de reminiscências, transformando frugalidade em inquietação. Dessa forma, Kei Miller consegue imprimir em suas obras vivências diversas, de grande expressão e comoção.

Kei Miller é um renomado poeta, escritor e acadêmico jamaicano. Nascido em 1978, em Kingston, é conhecido por sua poesia lírica e poderosa, bem como por sua prosa ficcional. Por meio de sua escrita, tem desempenhado um importante papel na promoção da literatura caribenha, com a exploração de questões sociais e culturais, por abordar temas como identidade, raça, história, sexualidade e política em seu trabalho, explorando as complexidades da experiência jamaicana e caribenha. É considerado um importante representante da cena literária contemporânea e tem recebido reconhecimento internacional por seu trabalho.

Em 2004, chegou à Inglaterra com o objetivo de cursar mestrado em Escrita Criativa na *Manchester Metropolitan University* e, anos depois, completou seu PhD em Literatura Inglesa na *Universidade de Glasgow*. Ao longo do caminho, foi editor da *New Caribbean Poetry: An Anthology* e da *Heinemann Caribbean Writers Series*<sup>62</sup>. Além disso, Miller publicou vários livros de poesia, entre eles *There Is an Anger That Moves*, *A Light Song of Light* e *The Cartographer Tries to Map a Way to Zion*, ganhador do prêmio *Forward Poetry Prize for Best Collection*. Além disso, escreveu romances como *The Same Earth* e *Augustown*, que recebeu o prêmio *OCM Bocas Prize for Caribbean Literature*. Além de sua carreira como escritor, Kei Miller também é acadêmico e leciona na *School of English* da *University of Exeter*, no Reino Unido.

O texto a ser explorado é um dos doze contos que compõem o livro *The Fear of Stones*, a primeira coleção de contos de Kei Miller, publicada pela *The Macmillan*

---

<sup>62</sup> Em entrevista concedida a Eleanor Wachtel do *Brick: a Literary Journal*, Toronto, n. 18, 2018. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-kei-miller/>. Acesso em: 07 abr. 2021.

*Caribbean Writers Series*, que apresenta, por meio de uma seleção de romances e contos, amplos cenários de experiências caribenhas, abrangendo também desde obras de não-ficção até antologias de poesia e coleções de peças teatrais.

“Tolston Closing” é um conto realista, no qual o fantástico nos obsequia com uma breve, porém reveladora, participação, como será analisado adiante. O texto narra a trajetória de uma união conjugal, norteada pelos princípios do rastafarianismo, como estudado anteriormente, e pelo poder unilateral de escolha. Partindo do pressuposto de que o realismo tem como vertente a observação de fenômenos considerados reais, sem idealizações ou exageros, fidedignamente, Miller imprime em seu conto a observação do ponto de vista de um narrador onisciente, para expor a realidade do casal jamaicano de maneira objetiva e verossímil. Esse narrador parece orbitar Naomi, uma vez que o enredo vai sendo desnudado a partir do fluxo de pensamento da protagonista. Em determinados momentos, esse narrador se retira e a narrativa enfoca, como uma lente, as próprias vozes dos personagens, talvez como forma de substancializar certas tensões e sentimentos, como ocorre no discurso hegemônico de Tolston, quando Naomi propõe um nome ao primogênito: “são besteiras como essas que fazem a Babilônia prosperar”<sup>63</sup> (MILLER, 2006, p. 19, tradução nossa), desconsiderando totalmente seu olhar materno na escolha do nome da criança. Além disso, ao final de sua fala, durante a qual determina que seus filhos devem ter nomes africanos, pois pertencem à mãe África, encerra a conversa em tom de decepção frente ao que ouviu de Naomi: “quero devolver-lhes os nomes verdadeiros. Pensei que você tivesse o mesmo raciocínio”<sup>64</sup> (MILLER, 2006, p. 20, tradução nossa).

Nesse viés, parte do realismo a preocupação de retratar a vida cotidiana e as relações humanas de forma precisa e fiel, destacando tanto os aspectos positivos quanto os negativos da sociedade de determinada época. No caso dos personagens em questão, Miller visa explorar uma “configuração de realismo social apontado para aspectos arbitrários” (SOUZA, 2013, p. 46), no caso o comportamento abusivo de Tolston como “verdade racionalista que prescindir de outras experiências sensíveis” (SOUZA, 2013, p. 15). O personagem é descrito, desde o início, como um homem imponente e austero, e, diante de tal definição, percebe-se o encantamento de Naomi

---

<sup>63</sup> “Is foolishness like dat make Babylon prosper.”

<sup>64</sup> “I want to give dem back dem real names. And I thought by now you woulda sight the same reasoning.”

pela exuberância do homem negro e forte, enquanto ela, uma mulher negra, pequena e frágil, deixa-se levar, ainda muito jovem, com a ilusão de construir uma família na comunidade jamaicana Rastafári, como já estudado. Diante de tais fatos, tem-se a tessitura do conto que evidencia essa relação insidiosa, “procurando compreender a engrenagem que determina a configuração dos eventos que permitem a emergência desse acontecimento arbitrário” (SOUZA, 2012, p. 48). Nesse viés, exploraremos a história na tentativa de alcançar um entendimento maior sobre a determinação de Miller na constituição desse paradigma.

A primeira referência que se tem de Tolston no texto é fruto de uma reflexão de Naomi, que desmitifica seu caráter de homem divino, íntegro e virtuoso. Trata-se de um pensamento de revolta, indignação e desilusão, pois, até então, ele era visto por ela como um deus. Um deus que a escolheu para ser sua mulher e mãe de seus seis filhos. Um deus Rastafári por ela admirado; no qual confiava: “*Tolston não é um Deus*, ela brada. Por todos aqueles anos ela o tinha adorado. Tudo o que ele dizia era evangelho. Ela havia acreditado nele<sup>65</sup>” (MILLER, 2006, p. 15, grifo do autor, tradução nossa).

A estrutura narrativa do conto revela os acontecimentos em ordem inversa, pois é durante um momento de exasperação, no auge da desilusão, que conhecemos a história e Naomi e Tolston. A partir de um sentimento de abandono, temos consciência da fragilidade de Tolston e do renascimento de Naomi, que parece reassumir sua verdadeira essência quando infere “*É hora de dizer a mim mesma a verdade [...] Eu não sou idiota!*”<sup>66</sup> (MILLER, 2006, p. 15, grifo do autor, tradução nossa). Importante ressaltar que desde o instante em que o viu pela primeira vez, Naomi, mesmo comovida pela exuberância de Tolston, foi capaz de perceber nele características que não lhe agradavam, por exemplo, o sorriso, os olhos de avelã, o cabelo com três diferentes cores, sua face redonda e pequena. Entretanto, apenas o fato de ter gostado dela lhe bastou para que abandonasse sua realidade e partisse junto a ele.

Como é sabido, Tolston possui fortes convicções religiosas orientadas pelo orgulho da herança cultural negra, regido pelo movimento Rastafári. Um homem de poucas palavras, cujas ações e ideologias são fortemente embasadas pelo caráter sagrado do povo africano. Inicialmente, ele se mostra um bom marido e um pai

---

<sup>65</sup> “*Tolston is not God*, she said. All those years she had worshipped him. Everything he said was gospel. She had believed in him.”

<sup>66</sup> “*Is time I tell myself the truth [...] I not stupid!*”

ansioso pela chegada do primeiro filho: “toda noite quando eles iam para a cama, Tolston colocava seus ouvidos sobre a barriga da esposa e cantava para a criança”<sup>67</sup> (MILLER, 2006, p. 19, tradução nossa). Em contrapartida, mesmo na tentativa de obedecer aos fundamentos religiosos para a manutenção da família, após tomar conhecimento da sexta gestação de Naomi, Tolston declina. Ele desaparece por dois dias e, quando retorna, cheirando à bebida, anuncia sua partida para a América, com o intuito de trabalhar em uma fazenda, por seis meses, para obter dinheiro suficiente e retornar para a família (MILLER, 2006, p. 21). Naomi dá à luz ao filho sozinha e, pela primeira vez se vê na missão de escolher o nome da criança, algo que, até então, competia a Tolston. Ela encontra em um livro emprestado de um amigo e encontra o nome Abidemi, que significa “nascido durante a ausência do pai”. A criança sobreviveu por apenas uma semana: “talvez a criança tenha sentido a depressão da mãe. Talvez ela não aguentou aquela frieza, aquela falta de amor e, por isso, morreu. Naomi chorou amargamente no funeral. Mas todas as lágrimas eram por Tolston. Ela nunca tinha ficado tanto tempo sem ele”<sup>68</sup> (MILLER, 2006, p. 21, tradução nossa).

A partir de então, não é possível afirmar se é este o real motivo pelo qual Tolston deixa a família. A convicção que temos é apresentada por Naomi: de que ele se foi para não mais voltar, tendo utilizado o trabalho na América como subterfúgio para fugir da situação na qual se encontrava, tendo de criar seis filhos em uma pobre comunidade e com poucos recursos. Isso evidencia a dificuldade deste homem em manter sua autoconfiança e autoestima dentro de um desigual e caótico sistema econômico e social (MARABLE, 1994, p. 77), pois “a estrutura neurótica de um indivíduo será justamente a elaboração, a formação, a eclosão no ego de nós conflituais oriundos, por um lado, do meio e, por outro, da forma puramente pessoal como esse indivíduo reage a essas influências” (FANON, 2020, p. 95).

Interessante é a convicção de Tolston quanto a referência dos nomes dos filhos, pois, para ele, o nome representa a alma do homem, cabendo-lhe como uma luva, pois, na maioria das vezes, o homem se figura na forma de seu nome (MILLER, 2006, p. 20), embora seu nome tenha desinência europeia. Diante disso é possível inferir que o nome do protagonista tenha sido por Miller designado para lhe conferir

---

<sup>67</sup> “Every night when they went to bed, Tolston put his ear against his wife’s belly and sang to the child.”

<sup>68</sup> “Perhaps the child felt her mother’s depression. Perhaps she couldn’t cope with that coldness, that lack of love, and so she died. Naomi cried bitterly at the funeral. But all her tears were for Tolston. She had never been without him for so long.”

uma condição de homem colonizado, enquanto Naomi, tendo origem do hebraico, seja sua contraposição, provinda da terra prometida, cuja referência corrobora com as análises apresentadas no capítulo anterior sobre as vertentes do rastafarianismo. Não obstante, temos, com a partida de Tolston, seu apagamento, em essência – homem e sujeito – com destino justamente à Babilônia a qual tanto desprezada e onde seu nome será visto como mais um entre tantos.

Em contrapartida, Naomi transcenderá, após dois anos de ausência do marido, saindo da sombra do abandono e se reestabelecendo, ao reconhecer, enfim, que precisava enfrentar a verdade e se libertar. Essa transformação ocorrerá em meio a uma epifania vivenciada pela personagem, durante uma festividade para a qual foi convidada: o *Nyahbinghi*<sup>69</sup>. Segundo Martins (2021, p. 47), “como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo”. O que ocorre, na sequência, é uma metamorfose necessária, que livrará a personagem dos grilhões ideológicos de instituições que não lhe representam e que obliteram a fluidez do seu espírito, posto que “o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar, mudança [...] pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes” (TURNER *apud* MARTINS, 2021, p. 48).

Nesta passagem, a narrativa se amplia de forma a ser possível notar o cuidado com o qual Miller detalha, lançando mão de onomatopeias, metáforas e fluxos de consciência, a turbulência que se forma no âmago de Naomi, como se dela surgisse uma entidade capaz de libertá-la de um mundo de dor e agonia, dando lugar à verdadeira força de mulher preta diaspórica, da sacerdotisa, dona de seu destino:

Centenas de homens e mulheres usando dreadlocks circulavam, comendo ou cantando ao som dos tambores. Naomi sentiu a sensação imediatamente [...] Que dor era essa que os fazia bater os tambores com tanta força? [...] Ela estava mergulhando, pulando e girando e as pessoas ao redor perceberam, perceberam como seus movimentos eram puros e espirituosos, [...] *Bum-du-bum-dum-dum*, não foi o som do porão do navio se fechando? [...] Naomi estava pulando alto e girando, e todos pararam de tentar segui-la, apenas observaram e assentiram. Suas lágrimas estavam caindo, fluindo. *Bum-du-bum-durn-tum! Bum-du-bum-dum-dum!* Não foi o som de Tolston fechando a porta? Não foi esse o som da saída de Tolston? Sua dor se

<sup>69</sup> Na Jamaica, o *Nyahbinghi* é considerado o mais importante encontro dos rastas, por ser uma forma de manter a conexão com a descendência africana. O foco não está no contato com espíritos, na possessão, mas na propagação da cultura rastafári através da música, entoada pelo som de tambores africanos, importante instrumento de celebração da ancestralidade, servindo de elo. Está relacionada à libertação e ao culto da resistência contra o domínio colonial (TAFARI, 2012, s.p.).

solidificou em um todo e subiu até sua garganta. Ela precisava dizer isso, e nesse espírito, na bateria, ela se ouviu gritar "Jah! Rastafari! [...] Era como se a sacerdotisa deles os tivesse chamado.[...] Mas depois de seu grito, Naomi parou e ela se sentiu murcha. O que ela deveria ter feito era gritar um ininteligível som que em sua crueza disse tudo o que estava nela. Em vez disso, ela o transformou em algo sensível e agora percebeu que mágoa e decepção não eram coisas que poderiam ser expressas em sílabas precisas. "Jah Rastafari"? As pessoas dançaram, mas não viam que a dor que se solidificara, a dor que lhe subia à garganta querendo sair, ainda estava lá?<sup>70</sup> (MILLER, 2006, p. 22, grifo do autor, tradução nossa).

Percebe-se, no excerto, que Naomi expele algo que a tormenta, que se encontrava aprisionado dentro de si desde a infância, tendo de se calar para sobreviver perante os abusos do pai e, mais tarde, com os desmandos de Tolston; afinal ela nunca teve a permissão ou oportunidade de manifestar sua essência, quem realmente é. Ao se ver em meio do ritmo dos tambores, seu corpo dança e vai, pouco a pouco, revelando nuances de ancestralidade, pois “dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades” (MARTINS, 2021, p. 88). Leda Martins elucida que um corpo dançante inscreve o indivíduo numa relação tempo-espacial, inserindo-o em uma simbiose entre presente e passado. À medida que os movimentos se revelam, esse corpo se torna o cerne de uma manifestação do ser presente e sua ancestralidade. “Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas” (MARTINS, 2021, p. 88).

---

<sup>70</sup> “Hundreds of men and women wearing dreadlocks milled around, eating food or singing to the drums. The five drummers were under a shed, working up a sweat. Naomi felt the sensation immediately. [...]What pain was it inside that made their beat the drums so fiercely? [...] She was dipping and jumping and twirling and the people around noticed, noticed how pure and spirited her movements [...] *Bum-du-bum-dum-dum*, wasn't that the sound of the ship's hold slamming shut? [...] Naomi was jumping high and twirling, and everybody stopped trying to follow her, they just watched and nodded. Her tears were falling, flowing. *Bum-du-burn-durn-tum! Burn-du-bum-dum-dum!* Wasn't that the sound of Tolston closing the door? Wasn't that the sound of Tolston leaving? Her pain solidified into one whole, and it rose to her throat. She needed to say it, and in that spirit, in the drumming, she heard herself scream out "Jah! Rastafari! [...] It was as if their priestess had called them [...] But after her scream, Naomi stopped and she felt withered. What she should have done was scream an unintelligible sound that in its rawness told everything that was in her. Instead she had formed it into something sensible and now she realized hurt and disappointment weren't things that could be expressed in precise syllables. "Jah Rastafari"? The people danced on, but didn't they see that the pain which had become solid, the pain which had risen to her throat wanting to come out, was still there?"

A sequência dos eventos que ocorrem após essa experiência elucida os primeiros momentos do conto, fazendo com que o leitor compreenda a atmosfera de tensão existente.

Quando Naomi acordou naquela manhã, lá fora estava escuro e a lua e até mesmo algumas estrelas ainda podiam ser vistas [...] Naomi decidiu que era hora dela também dar à luz. Ela saiu da cama e caminhou até a janela. Mais tarde, as crianças comentariam isso. [...] Todas as manhãs destes últimos dois anos, a mãe deles se levantava cedo da cama, ia ao banheiro, ajoelhava-se no vaso sanitário, com o rosto no assento, os longos dreadlocks pendurados e flutuando na latrina, e chorava amargamente. [...] Mas naquela manhã eles não foram arrancados de seus sonhos. Naomi não foi ao banheiro. Ela foi até a janela, abriu-a e disse ao mundo *É hora de dizer a verdade a mim mesma*. Nesse momento, suas entranhas endureceram. Pois ela sempre foi uma mulher delicada<sup>71</sup> (MILLER, 2006, p. 15, grifo do autor, tradução nossa).

Com isso, percebe-se que a narrativa central do texto é extraída das lembranças de Naomi, enquanto reflete, em pé, em frente à janela. O que ocorre, em seguida, é o apagamento da identidade rastafári dos filhos e de si própria, realizando, assim como Medeia, a vingança contra Tolston, conforme estudado no primeiro capítulo deste trabalho. Sabemos que ela não mata efetivamente os filhos, mas quase chega a escalpelá-los, tão rente que passa a navalha em seus couros cabeludos, para retirada total do *dreadlocks*. O significado desta ação é a morte simbólica, a libertação total das regras impostas pelo companheiro rastafári, pela ideologia, visto que “toda sujeição concretizada implica constantemente essa relação de propriedade, de apropriação e de pertencimento a outro alguém que não seja a si mesmo” (MBEMBE, 2018, p. 266). Nesta seara, rememora-se que tal procedimento ocorria com os escravizados quando desembarcavam dos navios: tinham seus cabelos raspados, como forma de dissipar suas identidades, proibir a manifestação de sua cultura e inseri-los na condição de desumanizados, meros objetos de trabalho.

Com isso, Miller apresenta-nos um comovente desfecho, com mãe e filhos se olhando, constatando suas autenticidades, tão diferentes, sem as amarras sociais, e

---

<sup>71</sup> “When Naomi woke up that early morning, outside was dark and the moon and even a few stars could still be seen [...] Naomi decided it was time for her too, to give a kind of birth. She got out of the bed and walked to the window. Later the children would remark at this. [...] Every morning of the past two years their mother got out of bed early, walked to the bathroom, knelt at the toilet, her face on the seat, her long dreadlocks hanging down and floating in the bowl, and wept bitterly [...] But that morning they were not pulled from their dreams. Naomi didn't go to the bathroom. She went to the window, opened it, and said to the world Is time I tell myself the truth. At that instance her insides grew hard. For she had always been a soft woman.”

como a *liberdade* lhes cabem como luvas: “Naomi olhou para o chão repleto de cabelos. Ela olhou para as crianças. Eles pareciam nus, com medo, renovados. Ela não sabia que eles pensavam a mesma coisa dela, espantados por não terem visto antes como ela era alta, como ela era bonita”<sup>72</sup> (MILLER, 2006, p. 26, tradução nossa). Após, Naomi revela aos filhos que o pai não mais voltará e se retira do quarto. Com isso, o autor revela a motivação que deu nome ao conto: “Tolston Closing”, ou, “fechamento de Tolston”, denotando o encerramento de uma vida, de um ciclo que se fecha para, em seguida, outro começar.

### 3.2 *Harlem Duet*: pele negra e máscara branca

Discorrer sobre *Harlem Duet* é revisitar um passado de sofrimento, angústia e incertezas, resgatando dele estigmas que perpassam da esfera social para a individual, os quais, no presente, apesar de serem tratados com mais importância e atenção, ainda continuam expostos e latejantes. Nesta peça teatral, a escritora, atriz e diretora Djanet Sears, de Toronto-Ca, traz à tona temas relevantes por meio das vivências de um casal negro, Othello e Billie, cujos conflitos revelam as marcas provenientes da segregação racial.

Janet Sears, nome verdadeiro da autora, nasceu em 1959, na Inglaterra, onde morou até 1974, quando sua família se muda para o Canadá. Filha de mãe jamaicana e de pai guianense, incorporou a letra “D” em seu nome após ter conhecido uma região do oeste africano denominada Djanet, como forma de trazer consigo as referências inspiradoras de seus ancestrais africanos.

*Harlem Duet* foi a primeira peça teatral escrita e dirigida por uma mulher negra, conclamada no *Stratford Festival*, um importante festival de teatro canadense, inclusive performada por um elenco totalmente negro. Com ela, Sears conquistou, ainda, prêmios como o *Dora Mavor Moore Awards*, por melhor peça teatral e melhor direção, uma premiação anual da *Toronto Alliance for the Performing Arts* que elege as melhores produções artísticas de Toronto. A pioneira também é autora de outras peças aclamadas pela crítica, tais como *Afrika Solo* e *Adventures of a Black Girl in*

---

<sup>72</sup> “Naomi glanced down on the floor, full of hair. She looked up on the children. They seemed naked, afraid, new. She did not know they were thinking the same thing of her, amazed that they hadn't seen before how tall she was, how beautiful.”

*Search of God*, com a qual Djanet ganhou o mais importante prêmio de literatura no Canadá, o *The Governor General's Literary Award*, em 1998.

Em entrevista<sup>73</sup> concedida ao site *Montreal Gazette*, em outubro de 2012, a escritora relata sua primeira experiência ao assistir, na televisão, a tragédia Shakespeariana *Otelo, o Mouro de Veneza*. Na ocasião, ainda uma menina de onze anos, o fato de ter visto um ator branco, com o corpo pintado, interpretando um personagem negro a incomodou demasiadamente, pois o rosto do ator era estranhamente acinzentado, fazendo com que ele mal se parecesse humano. Essa lembrança permaneceu em sua mente, de tal forma que, quando deu início a seus estudos sobre teatro, o fato se tornou insustentável para ela. Assim, desse incômodo, descrito pela autora como “um grão de areia dentro de uma ostra”, surgiu a pérola que *Harlem Duet* representa, para ela, hoje.

Para escrever a obra, Djanet teve de reproduzir no imaginário como seria o herói trágico de Shakespeare numa perspectiva contemporânea, ou seja, como se comportaria, hoje, este homem detentor de vivências culturais e sociais, bem como crenças edificadas pelas memórias diaspóricas de seus ancestrais atravessados pela escravidão. Esses entrecruzamentos serviram de alicerce para a criação do personagem Othello, engendrando sua personalidade peculiar e sua conduta em diferentes espaços temporais que a história retrata. Em contrapartida, a personagem de Billie seria uma suposta representação feminina oriunda de um relacionamento anterior de Otelo, que antecede o matrimônio com Desdêmona. Nesse processo, Djanet emana de Billie a cadência de uma mulher negra que carrega em si a força de seus antepassados, respeitando e defendendo suas raízes africanas.

Inerente a isso, cabe uma breve discussão a respeito da arte teatral e seu espectro materializador de experiências humanas, que ilustra, por intermédio de suas performances narrativas, rituais populares dos mais diversos tipos, com o intuito de expor aspectos da vida cotidiana através da encenação de papéis sociais, profissionais, de gênero, raça e classe, dentre outros (SCHECHNER, 2020, p. 7). Importante ressaltar que muitas dessas temáticas despontadas pelo objeto teatral

---

<sup>73</sup> Em entrevista concedida à Pat Donnelly. *Montreal Gazette*. Out, 2012. Disponível em: <https://montrealgazette.com/arts/theatre/djanet-searss-harlem-duet-gives-othello-a-new-partner>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

provêm de lugares ofuscados, ignorados ou, até mesmo, desconhecidos. Conforme infere Martins (1995, p. 27), a natureza da atividade teatral pode ser definida como “uma modalidade artística intrinsecamente dialógica e intersemiótica, que orchestra, em sua execução, signos de variados ramos do conhecimento e do saber”.

Diante dessa percepção, insere-se ao objeto teatral a concepção da expressão e da estética, como forma de determinação de sentido e da caracterização de seus elementos. Nesse âmbito, tem-se a elaboração da imagem, atrelada à representação artística do ser natural e cotidiano com a produção de efeitos que elevam o ideal de verdade do que se deseja manifestar, pois, corroborando Eagleton (1993, p. 8), a peculiaridade do discurso estético “em oposição às linguagens artísticas em si, é que, embora mantenha um pé na realidade cotidiana, também eleva a expressão supostamente natural e espontânea a um nível de elaborada disciplina intelectual”, sem que haja, com isso, interferências capazes de alterar o propósito, sendo, dessa forma, uma “fusão entre o geral e o particular, na qual compartilha-se do todo sem nenhum risco para sua especificidade singular” (EAGLETON, 1993, p. 25).

Em consonância às discussões acerca de teatro, insere-se, no contexto, o estabelecimento do teatro negro. Segundo o professor e pesquisador Marcos Antônio Alexandre (2017, p. 28, grifo do autor) “*tratam-se de textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes*”. Antônio Cândido (1985, p. 120) vai apontar, primeiramente, o modernismo como elemento determinante para o rompimento da imagem idealizada do negro, outrora inferior e pomenorizada, agora tema de inspiração e estudo “fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura”, tanto na literatura quanto, segundo o autor, nas “ciências do homem”. Adicionalmente, Eagleton (1993, p. 273) infere que “o pós-modernismo tem sido audacioso no questionamento das concepções tradicionais de verdade, e seu ceticismo frente às pretensões de uma verdade absoluta e monológica tem produzido efeitos radicais genuínos”.

Perante essa ideia de verdade absoluta e unilateral, da “brancura” que historicamente norteia o enunciado balizando produções literárias, o teatro negro e a magnitude de sua representatividade surgem como forma de substituição de indivíduos – os brancos pelos negros – no foco das manifestações artísticas, impulsionando e difundido as essencialidades negras, algo de difícil aceitação no

início do século XIX. Dessa forma, “falar sobre **teatro negro** se converte na possibilidade de dar visibilidade a uma estética artística que foi sendo construída e delineada à custa de muita história, negociação, memória e ressignificação de identidades” (ALEXANDRE, 2017, p. 32, grifo do autor). Daí a importância dos estudos acerca do teatro negro, essa manifestação artística capaz de impor “a familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro” (MARTINS, 1995, p. 66).

É sabido que o processo de reconhecimento não foi fácil e, infelizmente, até os dias de hoje, ainda existe a sombra da diferença. Tendo vivenciado intermináveis contextos de violências, sendo escravizado e marginalizado, ao negro coube um único brado: o de expressar sua cultura e, ainda assim, muitas vezes com o consentimento dos brancos. A verdade de sua negritude não podia ser manifestada, e suas crenças e valores foram encobertos pela sabedoria imposta pelos outros, pelo colonizador branco que pouco se importa sobre quem o colonizado verdadeiramente é (MEMMI, 2007, p. 121), como também jamais o reconheceu em igualdade, algo que potencializa a alteridade, uma vez que “identificando um sujeito enunciado na própria margem do discurso, essa linguagem destaca-o como um outro não apenas diferente, mas indesejável, ou desejável em lugares previamente determinados” (MARTINS, 1995, p. 36).

Nesse viés, quando discorreremos sobre teatro negro, significativamente o objeto qualificador “negro” remete à homogeneidade, pois a análise das expressões desse teatro não se prende a distinções étnicas ou fenotípicas do dramaturgo, diretor ou elenco, mas se estabelece nas memórias, vivências e nos valores que concordam com a cultura desses indivíduos, emergindo desses corpos performáticos “signos que o projetam e representam” (MARTINS, 1997, p. 26). Esses são os verdadeiros elementos capazes de representá-lo, pois:

*Se o teatro negro é o teatro em que o negro e a sua cultura são protagonistas, outro aspecto que é fundamental refletir é sobre a ideia de que uma corporeidade negra dentro deste teatro em que o corpo negro em cena apresenta uma singularidade que lhe é própria. Dramaturgicamente, os autores negros escrevem de um lugar de fala específico em que, muitas vezes, seus textos demarcam e discutem lugares discursivos a partir dos quais os negros enfrentam situações de exclusões geográficas, educacionais, sociopolíticas etc.; outras textualidades tratam de aspectos voltados para as questões*

relacionadas às distintas formas de preconceito (gênero, raça, religiosidade, sexualidade), segregação. Todos estes aspectos, ao serem levados para a cena, no teatro negro, encontram, muitas vezes, 'rastros' nas identidades que foram construídas pelos atores que integram os elencos dos grupos de teatro negro e eu defendo que esses atores negros apresentam uma corporeidade que os autodefinem, que é fruto de seus ancestrais e que forja as suas identidades (ALEXANDRE, 2017, p. 36, grifo do autor).

Em face do exposto, voltaremos nossos olhares às análises dos principais elementos da peça. Como abordado no capítulo anterior, a *Harlem Duet* não se pode conferir caráter linear, uma vez que a narrativa se dá em três diferentes contextos históricos: em 1860, pouco antes da Proclamação da Emancipação Americana, 1928, durante o *Harlem Renaissance* e o *Civil Rights Movement*, e início dos anos de 1990, representando o presente. Além disso, a peça se divide em dois atos de 10 cenas cada, sendo, o primeiro ato, apresentado por meio de um prólogo que se passa em 1928.

Ao início de cada cena é apresentada uma ambientação, ou seja, a descrição do cenário a ser visualizado pela plateia ou construído na mente do leitor. Sears tem o cuidado de transmitir, com acurácia, não apenas referências espaciais, como o local onde se passa a cena – no apartamento, junto à forja de um galpão ou num pequeno camarim – e temporais, como o ano e o período do dia – manhã, tarde ou noite – mas, efeitos que conduzem o imaginário pela conjuntura desejada. Para que essa cenografia se estabeleça com efetividade, a autora se utiliza de recursos sonoros, como as vozes de importantes ativistas negros, por exemplo, Martin Luther King, Malcolm X, Marcos Garvey, proferindo falas que marcaram suas trajetórias, assim como a musicalidade, com a reprodução de canções dos gêneros blues e jazz, ao som instrumental, nas vozes de artistas consagrados como Aretha Franklin, Michel Jackson e Lisa Marie Presley, entre outros. Ademais, esses excertos também são responsáveis por informar ao leitor o exato contexto das ações a serem exploradas em cena, assinalando a singularidade de cada espaço e tempo retratados. Como exemplo, apresentamos o início de uma cena que se passa em 1860:

Harlem, 1860: fim do crepúsculo do verão. Os instrumentos cantam um blues das profundezas do delta do Mississippi, enquanto uma voz norte-americana madura profere a Declaração de Independência. HIM mergulha metal incandescente em água fria. Ele coloca as algemas

em uma bigorna e molda o metal com um martelo. HER está consertando um xale com uma agulha<sup>74</sup> (SEARS, II, I, tradução nossa).

A cenografia claramente se refere à época da Emancipação Americana, quando, possivelmente, HIM e HER, ainda se encontravam na condição de escravizados, realizando trabalhos braçais e domésticos. Para melhor elucidar, apresentamos também um cenário do contexto de 1928:

Harlem, 1928: fim de noite de verão. O movimento estridente das cordas é acompanhado pelo ritmo crescente do loop de som distorcido. HE e SHE estão ambos em um minúsculo camarim, como no prólogo. Em um balcão há um pincel de barbear, uma navalha de ponta reta, graxa e uma cartola. HE enxuga o rosto com uma toalha. SHE estende o lenço para ele. Ele não aceita. Ela o deixa cair aos pés dele. Depois de alguns momentos, ele pega<sup>75</sup> (SEARS, VI, II, tradução nossa).

A cena demonstra uma atmosfera de tensão, revelada por meio da distorção sonora, em repetição contínua, e pelo desenrolar da ação que condiz com o comportamento de um casal em crise. Da mesma forma, é importante expor a harmonização de uma cena que ocorre nos dias atuais:

Harlem, presente: manhã de fim de verão. As cordas batem em solo de guitarra uma melodia urbana de blues/jazz, acompanhados pela voz de Malcolm X, falando sobre o pesadelo da raça na América e a necessidade de construir comunidades negras fortes<sup>76</sup> (SEARS, I, I, tradução nossa).

A batida mais forte da guitarra articula-se voz de Malcolm X, fundindo-se ao contexto de ativismo e luta dos afro-americanos para a obtenção dos direitos civis. Malcolm X é um nome de destaque junto ao movimento, em razão de sua visão radical, que preconizava o combate efetivo contra a “América Branca” (MARABLE, 2013, p. 11), defendendo o uso da violência em legítima defesa e o estabelecimento de uma comunidade negra única e separada. Seus ideais eram opostos à estratégia

---

<sup>74</sup> “Harlem, 1860: late summer-twilight. The instruments sing a blues from deep in the Mississippi delta, while a mature northern American voice reads from the Declaration of Independence. HIM steeps hot metal into cool water. He places the shackles on an anvil and hammers the metal into shape. HER is making repairs to a shawl with a needle.”

<sup>75</sup> “Harlem, 1928: late summer-night. The strident movement of the strings is joined by the rising tempo of the distorted sound loop. HE and SHE are both in a tiny dressing room, as in the prologue. On a counter is a shaving brush, a straight-edged razor, greasepaint and a top hat. HE wipes his face with a towel. SHE holds the handkerchief out to him. He does not take it. She lets it fall at his feet. After a few moments, he picks it up.”

<sup>76</sup> “Harlem, present: late summer-morning. The strings thump out an urban melody blues/jazz riff, accompanied by the voice of Malcolm X, speaking about the nightmare of race in America and the need to build strong Black communities.”

de não-violência de Martin Luther King, o grande líder, ganhador do Nobel da Paz de 1964 e idealizador de grandes feitos, concretizados por meio de manifestações pacíficas de absoluta relevância e abrangência, como a “Marcha para Washington por Emprego e Liberdade”, durante a qual proferiu, para uma imensa plateia, o memorável discurso *I Have a Dream* (Eu tenho um sonho). Dessa forma, com um amplo repertório de efeitos sonoros e visuais, Sears demonstra a potência de sua obra por meio de um sistema de adereços que orientarão as ações dos protagonistas conforme a singularidades de cada época, ao mesmo tempo em que inspira sentimentos e reações que surgem da comunhão entre ancestralidade e performance, entre oratória e movimento.

Na magnitude desse sistema, também constam aspectos inerentes aos personagens, como a escolha de seus nomes. Othello, como já mencionado, é o personagem que transporta o herói trágico de Shakespeare pelas temporalidades de Sears, tornando-o um indivíduo atuante, em meio a seus anseios e ambições. Relevante pensar, ainda, que, como Otelo, Othello também não possui um sobrenome ou desinência, uma vez que o primeiro é apresentado como “o mouro de Veneza” e o outro apenas Othello, como se fossem indivíduos sem reminiscências ou raízes, indeterminando-os como sujeito, o que condiz com o conceito de “morte social” do sociólogo jamaicano Orlando Patterson, que infere ser a escravidão “a dominação permanente e violenta de pessoas desenraizadas e geralmente desonradas” (PATTERSON, 2008, p. 34). A escravidão é então um estigma eterno e inalienável para o indivíduo negro, como uma espécie de “parasitismo social”, que imputa à pessoa uma condição de escravizado:

[...] socialmente desenraizado, sem vínculos estatutários e familiares, direitos ou obrigações civis, rituais ou seculares, estando assim seccionado da cadeia de relações sociais que integram sujeitos a sociedades. Sem antepassados nem descendentes, só poderia ser “ninguém”, sem herança ou legado (PINHO, 2022, p. 1).

Quanto à Billie, seu nome foi supostamente inspirado em Billie Holiday, uma cantora, compositora e ativista americana, nome de grande relevância no cenário do *Black Arts Moviments* e no movimento pelos direitos civis. Eleanora Fagan Gough, nome verdadeiro de Holiday, foi duramente criticada e condenada por ser uma mulher negra, artista de referência, sendo uma das precursoras do blues que, na segunda metade da década de 1950, era visto como “coisa do diabo” pela supremacia branca,

por ser considerado o estopim dos protestos por igualdade dignidade e por conter, em suas letras, referências emblemáticas de uma realidade a qual os Estados Unidos queriam ocultar do restante do mundo.

O blues, após a Guerra Civil, misturou ritmos e melodias africanos e europeus, originando-se como “canções de trabalho”, cantadas pelos escravizados durante a lida nas *plantations* dos estados sulistas hegemônicos e repercutidas nas rotinas opressivas de trabalho, após a abolição. Suas letras abrangiam temas como a discriminação racial, violência, solidão, exploração econômica e o sonho de liberdade. Mais tarde, durante a ascensão do *Harlem Renaissance*, nasce a Era do Jazz, projetada do *Harlem* para o restante da nação americana, não apenas como música popular, mas como uma forma de manifestação e protesto, ou seja, um ritmo que, a princípio, não poderia ser explorado e, ou transformado em mera mercadoria (KARNAL, 2008, p. 184; MARABLE, 2013, p. 78; STEWART, 1996, p. 263).

Nesse viés, cabe um importante destaque que servirá de base para próximas discussões, sobre elementos enigmáticos contidos em *Harlem Duet*, como a canção “Strange Fruit”, cantada por Billie Holiday, que transmite em sua letra uma mensagem perturbadora e factual em relação aos horrores que ocorriam no território americano e que as autoridades queriam esconder: o linchamento de homens, mulheres e crianças negras, cujos corpos eram pendurados em árvores, pelo pescoço, e ateados fogo. O “Strange Fruit” da música se refere a esses corpos, pendendo nos galhos, como frutos estranhos. A comoção gerada pela música incomodava de tal modo que Billie Holiday foi proibida de cantá-la em seus espetáculos, sendo este um dos principais motivos pelos quais ela foi presa e teve sua licença de cantora cassada<sup>77</sup>.

Dando continuidade às investigações dos principais eventos das 20 cenas da peça que se divide em dois atos, o primeiro nos é apresentado por meio de um prólogo, cujo cenário se passa em 1928. Billie segura um lenço de seda branco com gravuras de morangos, enquanto olha para Othello, percebendo algo diferente em seu semblante. O que ocorre, na sequência, é o prelúdio da sucessão de eventos que norteará o fluxo de consciência dos personagens. Ela, apaixonada, tenta se

---

<sup>77</sup> ESTADOS UNIDOS vs. Billie Holiday (The United States vs. Billie Holiday). Direção: Lee Daniels. Roteiro: Suzan-Lori Parks. Elenco: Andra Day, Leslie Jordan, Miss Lawrence, Natasha Lyonne, Trevante Rhodes, Dusan Dukic. EUA: Lee Daniels Entertainment, 2021. Prime Video. (130 min).

reconectar afetivamente com o parceiro, lembrando-o, primeiramente, de quando ele a presenteou com um lenço que pertencia à mãe, como prova de amor e união, e da importância do local em que se encontravam naquele momento, o *Harlem*, tão sonhado. Othello, apreensivo, revelará estar apaixonado por outra mulher – uma mulher branca:

SHE: você a ama. HE: Sim. Sim. Sim. (Ele enxuga o rosto com uma toalha. Ela fixa o olhar no lenço sobre sua mão nua). SHE: Ela é Branca? (Silêncio) Othello? (Silêncio) Ela é branca. (Silêncio) Othello... (Ela estende o lenço para ele. Ele não o pega. Ela o deixa cair aos pés dele. Depois de alguns momentos, ele o pega)<sup>78</sup> (SEARS, Prólogo, I, tradução nossa).

Na cena um, que ocorre no presente, Billie sofre com o rompimento de seu relacionamento, sendo consolada pela amiga Magi e pela cunhada Amah, que lhe prestam suporte. Nesta cena, tomamos conhecimento sobre o talento de Billie com ervas, como já expusemos, uma vez que, em cima de uma mesa, encontram-se inúmeras ferramentas de extração de substâncias, livros e garrafas, denotando que estivera trabalhando em algo. As duas companheiras divagam sobre a condição degradante de Billie, como se estivesse em uma espécie de torpor, dormindo muito, após a revelação de Othello, “Como se ela estivesse em alguma escavação arqueológica da mente inconsciente”<sup>79</sup> (SEARS, I, I, tradução nossa).

Nesta mesma cena, ficamos sabendo também, por Amah e Magi, que Othello não se sentia preparado para ter filhos, mas Billie acabou engravidando e cometendo um aborto, cujo feto supostamente foi guardado no congelador:

AMAH: Nós não [sabíamos] –  
MAGI: Ninguém sabia. A segunda vez, ela abortou.  
AMAH: Quando? Eu não...  
MAGI: Mais ou menos na mesma época em que ele partiu... não, foi antes disso. Ela estava sozinha... sentada em uma poça de sangue. Ela colocou em um saco ziplock... no freezer... tudo roxo e azul...<sup>80</sup>  
(SEARS, I, I, tradução nossa)

<sup>78</sup> “SHE: You love her. HE: Yes. Yes. Yes. (He wipes his face with a towel. She stares at the handkerchief laying in her bare hand). SHE: Is she White? (Silence) Othello? (Silence) She’s White. (Silence) Othello... (She holds the handkerchief out to him. He does not take it. She lets it fall at his feet. After a few moments, he picks it up).”

<sup>79</sup> “Like she’s on some archeological dig of the unconscious mind.”

<sup>80</sup> “AMAH: We didn’t- MAGI: Nobody did. Second time she miscarried. AMAH: When? I don’t- MAGI: ‘Bout the same time he left-no, it was before that. She was by herself... Set down in a pool of blood. She put it in a ziplock bag... in the freezer... all purple and blue...”

Neste momento, Magi, perante a incredulidade de Amah, segue até o congelador para lhe mostrar o tal saco contendo o feto, mas Billie surge repentinamente, fazendo-a regredir. Durante toda a narrativa não é provada a existência desse feto congelado, pairando a dúvida sobre a veracidade do fato, embora Billie não permita que ninguém abra o congelador. Curiosamente, a capa do livro *Harlem Duet* traz uma gravura na qual aparece Othello em pé, atrás de Billie, absorto, olhando para o lado, enquanto ela segura um enorme morango, tendo um lenço pendurado no braço direito. Este morango parece ser a representação do feto abortado, mas pode ser também a condição de Billie, que, ao final da peça, não suportando a dor da traição de Othello, acaba sendo internada em uma clínica psiquiátrica, por não conseguir mais se conectar com a realidade, como se sua consciência e seu espírito não pertencessem mais ao mundo real ou mundo dos vivos, uma vez que, conforme afirma o filósofo Jean Chavalier, em seu *Dicionário de Símbolos*, “aos mortos não se permite que tornem a comer as frutas dos vivos. Os alimentos da terra são proibidos em geral aos habitantes dos Infernos” (CHEVALIER, 2021, p. 692). O escritor vai além, em relação especificamente ao signo do morango:

Entre os ojibwas, do sudeste de *Ontário*, quando um homem morre, sua alma, que permanece consciente, vai para o país dos mortos ‘até chegar perto de um enorme morango. Os morangos são o alimento de verão dos povos indígenas e simbolizam a boa estação. Se a alma do defunto prova esse fruto, ela esquece o mundo dos vivos, e tudo em volta à vida e ao reino dos vivos lhe será para sempre impossível. Se ela se recusa a comê-lo, conserva a possibilidade de retornar à terra’ (SEHR *apud* CHEVALIER, 2021, p. 692, grifo nosso).

A percepção que temos na peça é de que Billie representa, por um lado, a força do feminismo negro, como veremos adiante, e de outro a fragilidade de uma bruma, pois, no interior de sua mente, conforme sua dor e relutância se intensificam, vão-se misturando a suas três personas – Billie, “Her” e “She” – figurados em sua loucura. Para melhor demonstrar esse fluxo de consciência da personagem, analisaremos, separadamente, cada temporalidade da peça, iniciando por 1860, que possui, no total, três tomadas na peça, sendo duas no primeiro ato e uma no segundo.

Na cena 2 do primeiro ato, a narrativa demonstra uma mulher atravessada pelo estigma da cor numa sociedade escravocrata, mencionando as pesquisas que eram realizadas com corpos pretos com o intuito de se descobrir diferenças em relação aos brancos: “HER: Na França, conseguiram a vagina de uma irmã sepultada para

pesquisas científicas”<sup>81</sup> (SEARS, II, I, tradução nossa). A personagem também menciona situações vexatórias às quais os negros eram submetidos, como caso de Saartjie Baartman, uma mulher preta, exibida como aberração, completamente nua, em eventos da Europa do século XVIII. As pessoas pagavam para ver o tamanho de suas nádegas.

Na cena 6 o mesmo ato, “Her” está pronta para fugir para o Canadá, pois ficou sabendo que de lá partiam diariamente navios com destino à África, tendo arrumado toda bagagem, sem se esquecer, inclusive, de uma faca de trinchar, segundo ela, “para o bacon, é claro”. Enquanto ela se encontra na urgência da partida, “Him” trabalha tranquilamente forjando uma ferradura. Neste momento, tomamos conhecimento do nome da mulher branca por quem “Him” está apaixonado: Miss Dassy, filha do dono da propriedade escravagista. Ele revela ter de ficar para protegê-la, já que seu pai terá de ir para guerra, no papel de herói mouro:

ELE: Eu te amo. É só... Ela precisa de mim. Ela me respeita. Até me admira. Eu te amo. É que... Quando estou com ela me sinto como... um homem. Eu quero... eu preciso fazer por ela...

ELA: Você a ama?

ELE: Sim.

ELA: Lute comigo... Eu lutaria com você. Sofra comigo,... eu sofreria com você...<sup>82</sup> (SEARS, VI, I, tradução nossa)

Por fim, na breve cena 3 do segundo ato, “Him” se encontra desfalecido nos braços de “Her”, semelhante à escultura *A Pietà*, de Michelângelo, enquanto ela conta uma histórica, acariciando-o:

Era uma vez um homem que queria encontrar um feitiço para se tornar branco. Depois de muita pesquisa e investigação, ele se deparou com um antigo ritual das cavernas do conhecimento de um médium. ‘A única maneira de se tornar branco’, disse o médium, ‘seria entrando na branquitude’. E quando ele encontrou sua rainha do gelo, sua deusa de alabastro, ele a fodeu com seu pau. Ele se uniu a ela e, por um único e trêmulo momento, tornou-se... ela. Ela e sua brancura<sup>83</sup> (SEARS, III, I, tradução nossa).

<sup>81</sup> “In France they got the vagina of a sister entombed for scientific research.”

<sup>82</sup> “HIM: I love you. It's just... She needs me. She respects me. Looks up to me, even. I love you. It's just... When I'm with her I feel like... a man. I want... I need to do for her... HER: Do you love her? HIM: Yes. HER: Fight with me... I would fight with you. Suffer with me... I would suffer with you...”

<sup>83</sup> “Once upon a time, there was a man who wanted to find a magic spell in order to become White. After much research and investigation, he came across an ancient ritual from the caverns of knowledge of a psychic. “The only way to become White,” the psychic said, “was to enter the Whiteness.” And when he found his ice queen, his alabaster goddess, he fucked her. Her on his dick. He one with her, for a single shivering moment became... her. Her and her Whiteness.”

Em relação às cenas apresentadas, podemos perceber como “Him” se desvincula de suas raízes diaspóricas, deixando-se guiar pela ilusão da possibilidade de alcançar o lugar do homem reconhecido por sua bravura e generosidade, semelhantemente ao Otelo shakespeariano, demonstrando que “a partir do momento que o negro aceita a clivagem imposta pelo europeu, ele não tem mais trégua, e, ‘em vista disso, não é compreensível que tente se ascender até o branco?’” (NORDEY *apud* FANON, 2020, p. 95). Por outro aspecto, somente teremos clareza sobre a vingança de “Her” ao analisarmos o ano de 1928 que, igualmente à temporalidade recém-explorada, será evocado em três cenas, sendo uma no primeiro ato e duas no segundo – sem contar o Prólogo, cujas análises já foram apresentadas.

No primeiro ato, cena 8, “She” segura uma navalha de ponta reta nas palmas das mãos ensanguentadas, enquanto “He” jaz no chão diante dela, imóvel, com o lenço na mão. Mesmo sendo uma cena muito curta, ela comporta o sentimento de desespero e confusão mental de quem acaba de cometer um crime e tenta se livrar da culpa, encontrando razões para o feito. Novamente a simbologia do morango é mostrada dialogando com a morte: “Mortais mortais pequenos morangos tão lindos, você beijou meus dedos você pressionou este pano na palma da minha mão [...] esses pontinhos vermelhos em uma folha branca”<sup>84</sup> (SEARS, VII, II, tradução nossa), e a branquitude, uma vez que “She” parece tentar entender a razão de o companheiro buscar a pele branca de outra mulher se ela também trazia em si partes brancas “minhas unhas são brancas, três fios de cabelo na minha cabeça são brancos, os brancos dos meus olhos, são brancas também as palmas das minhas mãos e meus pés”<sup>85</sup> (SEARS, VII, II, tradução nossa).

O segundo ato apresenta, em suas cenas 6 e 9, o desfecho de 1928, quando “He” é retratado como menestrel<sup>86</sup>, e se encontra na companhia de “She”, num pequeno camarim, mesmo cenário do Prólogo. Interessantemente, ocorre uma

---

<sup>84</sup> “Deadly deadly straw little strawberries it's so beautiful you kissed my fingers you pressed this cloth into my palm [...] all these tiny red dots on a sheet of white.”

<sup>85</sup> “my fingernails are white three hairs on my head are white the whites of my eyes are white too the palms of my hands and my feet are white.”

<sup>86</sup> Os “minstrels shows” eram espetáculos populares no século XIX, que envolviam performances musicais, dança, comédia e teatro. Geralmente, os artistas se apresentavam usando *black face*, ou seja, pintavam seus rostos de preto e as bocas de branco, para imitar estereótipos e caricaturas raciais negativas. Essas apresentações retratavam os afro-americanos de maneira estereotipada e depreciativa, como ignorantes e preguiçosos (GROSVENOR e TOLL, 2019).

inversão de acontecimentos: na cena 6, enquanto “He” enxuga seu rosto em uma toalha, após retirar a graxa que o cobria, “She”, demonstrando complacência e o exaltando como “príncipe”, “cavaleiro”, “escudeiro”, aproxima-se lentamente pelas suas costas e o degola com uma navalha:

ele se vira, como se para ver o que ela está segurando, e nessa volta, seu pescoço parece devorar a lâmina. A haste da navalha imediatamente escondida por sua carne, rapidamente se retira, deixando um rio vermelho como um cachecol ondulando em volta do pescoço e das mãos dela. Ele cede à gravidade.<sup>87</sup> (SEARS, VI, II, tradução nossa).

Logo após, na cena 9, “He”, ainda vivo, no camarim, pintando seu rosto com graxa, enquanto fala sozinho, como se estivesse ensaiando, a princípio, uma cena que muito se aproxima de *Otelo* de Shakespear, mas, ao mesmo tempo, também ressona como uma confissão: “É muito verdadeiro; verdade, eu me casei com ela. Pois saiba que amo a gentil Desdêmona [...] Minha história sendo concluída, ela me deu por minhas dores um mundo de suspiros [...] Ela me agradeceu”<sup>88</sup> (SEARS, IX, II, tradução nossa).

Por meio das análises expostas, ao mesmo tempo que compreendemos a maneira não-linear com a qual Sears explora os acontecimentos, entendemos também que a estrutura narrativa concorda com os eventos no momento presente, já que este engloba a maioria das cenas. Conforme os diálogos ocorrem, as tensões vão abrindo espaço para que as manifestações de “Him” e “Her” / “He” e “She”, tonando, assim, a peça inteligível. Se por um lado temos, em 1860 e 1928, uma vingança que se concretiza pelo assassinato de um homem, do outro temos a supressão de uma consciência feminina, com o conseqüente apagamento desta mulher como indivíduo. Isso se dá, principalmente, nas últimas cenas do segundo ato, quando Billie começa a confundir realidade e fantasia e concomitantemente é consumada a vingança com sangue.

No período que prediz os dias atuais, que, como sabemos, ocorre no apartamento do *Harlem*, um dos elementos mais notáveis é a preocupação da autora

<sup>87</sup> “He turns around, as if to see what she's holding, and in that turn, his neck appears to devour the blade. The razor's shaft at once hidden by his flesh, swiftly withdraws, leaving a rushing river of red like a scarf billowing around his neck and her hands. He yields to gravity.”

<sup>88</sup> “It is most true; true, I have married her. For know, but that I love the gentle Desdemona [...] My story being done, she gave me for my pains a world of sighs [...] She thanked me.”

em explorar dois paradigmas concomitantemente invocados. Por um lado, o de Othello, que enseja uma convivência tranquila e respeitosa entre os brancos, em especial seus colegas professores da Universidade de Colúmbia, onde é professor, assim como viver em harmonia com sua nova esposa, Mona, uma mulher branca, que não é apresentada na peça, apenas sua voz e uma breve aparição de seus braços e cabelos. Ele reconhece não ser fácil ganhar o respeito e a confiança dos brancos, mas, mesmo assim, acredita nessa convivência e no pressuposto de que toda ação antirracista seria, na verdade, uma maneira de aumentar a discriminação.

Billie, por sua vez, é uma personagem intensamente ligada à cultura Africana, possui fortes convicções de sua negritude, reconhece profundamente a luta e o sofrimento dos afro-americanos em busca de igualdade e reconhecimento. A personagem afirma ser a supremacia branca a principal causa pela qual os negros são tratados com diferença, à margem da sociedade, e tenta fazer com que Othello tenha orgulho de sua cor, defenda as causas relacionadas aos seus predecessores da diáspora, bem como desista de seu relacionamento com Mona, sendo este o motivo da discórdia e da separação do casal – ele perde a admiração por Billie e começa a se deixar levar pelo afeto e o modo de ser e de pensar de Mona, como podemos perceber no diálogo que segue:

OTHELLO: Estou tão cansado dessa merda de raça, Billie. Existem alternativas-

BILLIE: Como o quê? Ah sim, Branco.

OTHELLO: Oh, não seja tão...

BILLIE: Não é isso que significa não agir como negro, ou não se sentir negro?

OTHELLO: A libertação não tem cor.

BILLIE: Mas o progresso está indo para as escolas brancas... provando que somos tão bons quanto os brancos... como um santo graal... tudo o que aprendemos nessas escolas brancas. Tudo isso está em nós. Nosso sucesso é a brancura. Buscamos religiosamente ter o que eles têm. Acesso ao mundo do homem branco. O trabalho do homem branco.

OTHELLO: Isso é economia.

BILLIE: Economia branca.

OTHELLO: Deus! Mulheres negras sempre...

BILLIE: Não se atreva...<sup>89</sup> (SEARS, IV, I, tradução nossa).

---

<sup>89</sup> "OTHELLO: I'm so tired of this race shit, Billie. There are alternatives- BILLIE: Like what? Oh yes, White. OTHELLO: Oh, don't be so- BILLIE: Isn't that really what not acting Black, or feeling Black means. OTHELLO: Liberation has no colour. BILLIE: But progress is going to White schools... proving we're as good as Whites... like some holy grail... all that we're taught in those White schools. All that is in us. Our success is Whiteness. We religiously seek to have what they have. Access to the White man's world. The White man's job. OTHELLO: That's economics. BILLIE: White economics. OTHELLO: God! Black women always- BILLIE: No. Don't even go there..."

No entanto, Othello se atreverá. Mais tarde, ele a criticará por sua ideologia, seus posicionamentos de feminista preta, inferindo ser este o motivo pelo qual ele não se sente homem o suficiente ao lado dela, como se este comportamento o castrasse:

OTHELLO: Você não vê? Este é exatamente o meu ponto! Você... a posição do Feminismo Negro como eu experimento neste relacionamento, não me faz sentir reconhecido como homem. A mensagem é: homens negros são pais ruins, parceiros ruins ou ambos. As mulheres negras usam as calças que os homens negros foram impedidos de usar... eu acredito na tradição. Você não me apoia. As mulheres negras estão mais preocupadas com suas carreiras do que com seus maridos. Houve um tempo em que as mulheres se sentiam satisfeitas, não, honradas sendo um equilíbrio para o cônjuge, em casa, sustentando a família, desempenhando seu papel-<sup>90</sup> (SEARS, VII, I, tradução nossa)

Para Billie, ser preterida por uma mulher branca e ouvir do homem que ama que as convicções de Mona são mais contundentes que as dela é algo que aumenta sua revolta. Em oposição, Othello tenta mostrar à Billie não desejar uma vida baseada em fatos passados; que, no presente, ele se sente um homem diferenciado e engajado em uma sociedade branca, sendo de sua vontade viver ao lado de uma mulher que, mesmo sendo branca, apoia e o percebe como homem diferenciado justamente por causa de sua cor, o que, para uma mulher negra, não teria tanta diferença. Isso se traduz em uma das falas do personagem: “Eu prefiro as mulheres brancas [...] Elas não são hostis à diferença dos tratamentos que recebem em seus trabalhos [...]. Para uma mulher negra, eu represento todo homem negro com quem ela poderia estar e com quem há ainda muito a se realizar”<sup>91</sup> (SEARS, VII, I, tradução nossa). As afirmações de Othello é algo que agride veementemente o âmago de Billie.

Diante desses fatos, cabe um parêntese sobre a relevância do Feminismo Negro para a sociedade contemporânea, representando mulheres pretas como as personagens estudadas neste trabalho. Partindo do contexto histórico, elaborado por Sueli Carneiro em seu texto “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na

---

<sup>90</sup> “OTHELLO: Don't you see! That's exactly my point! You... The Black feminist position as I experience it in this relationship, leaves me feeling unrecognized as a man. The message is, Black men are poor fathers, poor partners, or both. Black women wear the pants that Black men were prevented from wearing... I believe in tradition. You don't support me. Black women are more concerned with their careers than their husbands. There was a time when women felt satisfied, no, honored being a balance to their spouse, at home, supporting the family, playing her role-

<sup>91</sup> “OTHELLO: [...] I prefer White women. [...] They weren't filled with hostility about the unequal treatment they were getting at their jobs. [...] To a Black woman, I represent every Black man she has ever been with and with whom there was still do much to work out.”

América Latina a partir de uma Perspectiva de Gênero”, “são suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular” (CARNEIRO, 2011, p. 1). A autora ainda aponta que, frente a todo contexto de dominação, “a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor” (CARNEIRO, 2011, p. 1). É possível perceber o lugar que a autora indica estar a mulher negra na memória da sociedade, como um objeto (coisa) que pode ser apropriado e que, além disso, pertence a um grupo chamado derrotado (o colonizado). A mulher negra é colocada em um nível abaixo dos negros em geral, pois a ela é conferido o papel da total servidão, principalmente de seu corpo, assim como negação de sua essência. Essas afirmações corroboram com a riqueza de detalhe que Angela Davis, em sua obra *Mulher Raça e Classe*, evidencia as atuações do feminismo negro nas diversas esferas sociais, como o movimento antiescravidão; a campanha pelo direito das mulheres e a emancipação de acordo com as mulheres negras; educação; o movimento sufragista; direitos do corpo; trabalho doméstico versus perspectiva da classe trabalhadora, entre outras.

Esta deslegitimação é também percebida pela autora Giovana Xavier, bem no início de seu livro *Você pode substituir Mulheres Negras como objeto de estudo por Mulheres Negras contando sua própria História*, quando discorre perante uma indagação feita pela ativista afro-americana Sojourner Truth – “E não sou eu uma mulher?”, em 1797. Segundo ela, “o feminismo, enquanto movimento em luta pela igualdade, liberdade e justiça para todas as pessoas, não é uma coisa só. [...] No caso de mulheres negras, questões como memória da escravidão, trabalho doméstico, hipersexualização, genocídio ocupam lugares centrais para defini-lo” (XAVIER, 2019, p. 25). Demonstra-se, com isso, que o feminismo negro não pode ser considerado sob os mesmos vieses do feminismo geral, determinado por mulheres brancas.

Voltando aos posicionamentos de Othello, após disparar sua percepção em relação às mulheres pretas, ele tentará contornar a situação, num tom mais calmo, dizendo ser um novo homem, que mudanças são parte da natureza humana, e que o sentimento de minoria ficou em seu passado, na infância, em virtude do conhecimento e da educação que ele adquiriu. Ademais, a cultura de seus antepassados ficou com

sua mãe, sendo a dele, no momento, diferente – ele menciona alguns poetas, seriados e filmes interpretados, em sua totalidade, por pessoas brancas – e afirma:

Bebo a mesma água, leio os mesmos livros. Você é o problema se não enxergar além da minha pele. Se você não ouve meu inglês educado, se não entende que sou um homem educado de classe média. Quero dizer, o que a África tem a ver comigo? [...] as coisas mudam, Billie. Eu não sou minha pele. Minha pele não sou eu.”<sup>92</sup> (SEARS IX, I, tradução nossa).

Este diálogo ocorre logo após uma relação sexual. Othello seduz Billie, dizendo nunca ter pretendido magoá-la e sentir falta dela, que, frágil, sucumbe. Horas depois, Mona interfona e ele deixa o apartamento, deixando a ex-companheira completamente estarecida, o que piora seu quadro depressivo. Neste contexto, insere-se uma elucidação de Fanon que determina o sentimento de Othello frente ao seu desejo de se tornar um homem branco:

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser *branco*. Não quero ser reconhecido como *negro*, e sim como *branco*. Ora — e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu — quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude... Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me aproprio (FANON, 2020, p. 79).

Na sequência dos eventos, surge Canadá, o pai de Billie, no final do primeiro ato, concomitante ao agravamento dos transtornos psicológicos da filha. Billie não se alegra muito com a chegada do pai, que a chama pelo nome Sybil, quando tomamos conhecimento de seu verdadeiro nome. Sybil significa sibila, ou seja, uma feiticeira, “um ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir suas mensagens é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento de revelação” (CHEVALIER, 2021, p. 912). Nestes termos, seria possível pensar em Billie como uma espécie de vidente que tem o dom de transitar pelo passado, para que o presente se revele, o que explicaria, em partes, as vivências da personagem nos três espaços-temporais da peça.

---

<sup>92</sup> “I drink the same water, read the same books. You're the problem if you don't see beyond my skin. If you don't hear my educated English, if you don't understand that I am a middle class educated man. I mean, what does Africa have to do with me [...] Things change, Billie. I am not my skin. My skin is not me.”

Em relação a Canadá, ele é um homem com cerca de 60 anos e tentará ajudar a filha, que, a princípio, refuta, por ter mágoa do pai, que, segundo ela, não esteve presente em sua infância. Com isso, Sears personifica o país Canadá no papel de progenitor de Billie, e ambos são falhos. O primeiro, com sua aparição, representa um símbolo de esperança na peça, em termos de relacionamento entre pai protetor e filha, mas seus laços são fracos, assim como foi falha a relação do Canadá com os negros, pois, como estudamos anteriormente, a esperança de uma vida melhor era utópica.

Como sabemos, na tentativa de se vingar, Billie tentará envenenar Othello e Mona por meio de um lenço embebido em uma poção por ela preparada, o que acaba não ocorrendo, pois não é demonstrado o efeito do envenenamento em Othello mesmo após ter contato com o artefato. Daí para o final da peça, Billie se perde em seus devaneios, e sua mente se ausenta da realidade, fazendo com que ela permaneça em um passado delirante e contínuo. Em suma analise, o signo da morte, que ocorre nos outros espaços-temporais, é, no presente, vivenciado por Billie. Não a morte corporal, mas a morte social, pois é sua consciência que passa à condição de inexistente. Por outro ângulo, é possível lançar nossos olhares a um certo poder de regeneração, já que a personagem, na condição de sujeito [mulher], deixa de ser a possuidora de seu poder de escolha:

O poder é farmácia, pela sua capacidade de transformar os recursos da morte em força germinativa – a transformação e a conversão dos recursos da morte em capacidade de cura. É a esse duplo título de força vital e de princípio de morte que ele é a um só tempo reverenciado como temido. Mas a relação entre o princípio vital e o da morte é fundamentalmente instável. Dispensador que é de fertilidade e abundância, o poder precisa estar em plena posse de sua potência viril (MBEMBE, 2018. p. 233).

Em conclusão, diante das análises expostas, podemos constatar que o elemento trágico das obras de encerra num sentido de violência. Em “Tolston Closing”, tal violência se manifesta por meio da retirada dos *dreadlocks*, que determinará a morte de Tolston, como indivíduo em seu espaço social, bem como a de uma Naomi anteriormente dominada e sem fala. Já em *Harlem Duet* esta morte social se insere no “branqueamento” de Othello e no transtorno de Billie, afinal “se a essência do Homem é sua liberdade, então é provável que ele se desembarace instantaneamente daquilo a que ele próprio se agarra, que se veja reduzido, no auge de sua afirmação, a uma espécie de nulidade” (EAGLETON, 2013, p. 294).

## Considerações Finais

Diante das investigações expostas, torna-se possível constatar a relevância das narrativas obradas pelas mãos de Djanet Sears, com sua peça *Harlem Duet*, e de Kei Miller, em seu conto realista “Tolston Closing”. Seus trabalhos refletem o olhar atento da literatura em relação a determinados grupos, cujos representantes trazem, em suas peles e almas, as feridas das inúmeras batalhas por reconhecimento, respeito, dignidade, sem contar o tanto que ainda sofrem com o estigma deixado por uma sociedade hegemônica. Esse movimento corrobora com o que Michael Pollak (1989, p. 4) denomina memória subterrânea – aquela que privilegia a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, que ressoa contrariamente à memória oficial, ou seja, nacional. Trata-se de uma memória que denuncia as falhas e as violências de um Estado que, via de regra, deveria ser visto como soberano e correto, mas que tem caráter opressor e destruidor. Com isso, é por meio da arte como um todo – literatura, teatro, poesia, música, pintura, etc. –, que essa memória se faz presente e é ressoada, como forma de protesto e determinação, um grande mecanismo de identidade social. Diante de todas as constatações, exalta-se a importância dos autores e autoras, pretos e pretas, ao refletirem em seus textos, sejam eles ficcionais ou não, a essência, a cultura, o valor, as crenças, raízes, ou seja, o lugar de fala dos que encerram em si a história das diásporas africanas.

Durante os estudos, foi enriquecedor perceber como as mulheres são narradas pelo olhar de um homem e uma mulher. Ambos trazem em suas obras protagonistas mulheres, atravessadas pelo poder unilateral de escolha, no caso, o masculino, sendo deixadas por razões ideológicas absurdas e gananciosas, vítimas do egoísmo dos homens a quem dedicaram suas vidas. Para eles, o único sentido é o próprio bem-estar. As identidades ficcionais nos mostram esse imenso paradigma de experiências individuais, que muito se assemelham à vida cotidiana. Miller faz de Naomi uma mulher que conseguiu se libertar, ressignificar-se, pronta para enfrentar uma nova vida junto aos filhos, ou seja, ele traz a mulher como símbolo de transformação. Por sua vez, Sears transforma Billie em um ser mítico e, ou espectral, aturdida pela solidão, talvez como forma de não romantizar a dor feminina causada pela ingratidão e subjugação, mas mostrar a condição das mulheres pretas contemporâneas numa

sociedade machista. O olhar de mulher preta da autora se volta para o apagamento social de sua protagonista, com o intuito de causar incômodo e reflexão.

Em contrapartida, tanto Miller quanto Sears também apagarão socialmente seus personagens masculinos, como se eles fossem sugados pelo espaço social, uma vez que eles renunciam suas crenças, suas memórias e seus valores, iludidos com o poder que o capitalismo pode lhes oferecer. A maneira como eles são retirados das narrativas deixa isso claro, uma vez que Tolston foge para a América, o lugar que, segundo ele, seria uma Babilônia piorada, e Othello simplesmente pega suas coisas e sai, sem manifestar qualquer arrependimento ou solidariedade à Billie. Essas análises podem ser relevantes para o aprofundamento nos traços característicos de uma masculinidade negra a ser criticada dentro dos parâmetros do gênero e de raça, vislumbrando que “a liberdade moderna é inimiga da razão, já que ela a reduz a uma mera ferramenta de poder na conquista na Natureza e na opressão dos outros” (EAGLETON, 2013, p. 301).

Destarte, uma vez identificadas as fissuras sociais e as subjetividades negras nas obras estudadas, torna-se mister reconhecer, por meio dos estudos elencados neste trabalho, o poder das manifestações artísticas, ressaltando-se que a literatura encerra a própria expressão da subjetividade, ou seja, da essência do mundo representada por meio de emoções, as quais o autor procura interpretar e transmitir aos seus leitores, como forma de transformação ou mesmo desvendamento. Segundo Jean-Paul Sartre (2006, p. 21) “é no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam em sua *verdade*” (grifo do autor). Essa verdade é o que entrelaça o propósito e a ação.

## Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade a teoria de mudança social**. P.A. Afrocentricidade Internacional, 2014.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: The representation of reality in Western Literature. Translated by Willard R. Trask. 15. ed. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**: a experiência vivida. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Espaço e Literatura. *In*: **Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis**: Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 67-93.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRUKNER, D. J. R. Theater in review: A tortured duet with history. **The New York Times**, Section E, Page 4. Nov, 2002. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2002/11/21/theater/theater-in-review-a-tortured-duet-with-history.html?smid=url-share>. Acesso em: 26 abr. 2021.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma Perspectiva de Gênero. Mar, 2011. **Portal Geledés**. Disponível em <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CBC Television. **Playwright, Djanet Sears. Life, liberty, pursuit of happiness**. Ago, 2013. Disponível em: <https://www.cbc.ca/player/play/2401427782>. Acesso em: 26 abr. 2021.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. **Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada.** v. 8, n. 8, 2006. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/113/114>. Acesso em: 15 abr. 2021.

DAVIS, Ângela. **Mulheres. Raça e Classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DICKINSON, Peter. Duets, Duologues, and Black Diasporic Theatre: Djanet Sears, William Shakespeare, and Others. *In:* \_\_\_\_\_. **Modern Drama.** Jul, 2002. Disponível em: <http://www.canadianshakespeares.ca/multimedia/pdf/duets.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.

DONOVAN, K. Slaves and Their Owners in Ile Royale, 1713-1760. **Acadiensis, [S. l.],** v. 25, n. 1, p. 3, 1995. Disponível em: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/Acadiensis/article/view/12019>. Acesso em: 05 jul. 2023.

DU BOIS, W. E. B. The souls of black folk. *In:* McQUADE, Donald; ATWAN, Robert; BANTA, Martha; KAPLAN, Justin; MINTER, David e STEPTO, Robert. **The Harper single volume American literature.** New York: Harper & Row, 1987.

DUDALSKI, Sirlei Santos. O trágico como a experiência de alteridade em Otelo de Shakespeare. **Revista Dramaturgia e Teatro.** Niterói: 2000.

EDMONS, Ennis Barrington. **Rastafari: From outcasts to culture bearers.** New York: Oxford University Press, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência: A ideia do trágico.** 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ESTADOS UNIDOS vs. Billie Holiday (The United States vs. Billie Holiday). Direção: Lee Daniels. Roteiro: Suzan-Lori Parks. Elenco: Andra Day, Leslie Jordan, Miss Lawrence, Natasha Lyonne, Trevante Rhodes, Dusan Dukic. EUA: Lee Daniels Entertainment, 2021. Prime Video. (130 min).

EURÍPIDES. **Medeia.** Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERNANDES, Cláudio. Rastafarianismo. **História do mundo.** Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/rastafarianismo.htm>. Acesso em: 28 jun. 2023.

FRANTZ, Fanon. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FONER, Eric. **Columbia and Slavery: a preliminary report**. 2018. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8XP8MV0>. Acesso em: 10 jul. 2023.

FOUCAULT, Michel. Questions on Geography. *In: **Power/Knowledge**: Selected interviews and other writings*. New York: Pantheon Books, 1980. p. 63-77.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GATES Jr., Louis Gates. **Life Upon These Shores: Looking at African American History, 1513 – 2008**. New York: Alfred A. Knopf, 2013.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

GROSVENOR, Edwin S.; TOLL, Robert C. Blackface: the sad history of minstrel shows. **American Heritage**. v. 64. 2019. Disponível em: <https://www.americanheritage.com/blackface-sad-history-minstrel-shows>. Acesso em: 10 jul. 2023.

hooks, bell. **Teoria Feminista: Da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

**JAMAICA GLEANER**. A haunting collection of stories. Feb, 2007. Disponível em <http://old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20070204/arts/arts5.html>. Acesso em: 12 jul. 2023.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. Disponível em: [https://area.dge.mec.pt/gramatica/origem\\_pal\\_pascoa.html](https://area.dge.mec.pt/gramatica/origem_pal_pascoa.html). Acesso em: 28 jun. 2023.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MAGA, Carly. Harlem Duet shows personal impact of racism reverberating through the centuries. **Toronto Star**. 2018. Disponível em: <https://www.thestar.com/entertainment/stage/review/2018/09/28/harlem-duet-shows-personal-impact-of-racism-reverberating-through-the-centuries.html>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MAJORS, Richards; BILLSON, Janet Mancini. **Cool Pose**: The dilemma of black manhood in America. New York: Touchstone Books/Simon & Schuster, 1993.

MARABLE, Manning. **Malcolm X**: Uma vida de reinvenções. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARABLE, Manning. The black male: Searching beyond stereotypes. *In*: MAJORS, Richards; GORDON, Jacob. **The American black male**: His present status and his future. Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1994. p. 73-77.

MASSEY, Doreen. Um sentido Global de Lugar. *In*: ARANTES, Antônio A. O espaço da diferença (org). Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 176-185.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MILLER, Kei. Tolston Closing. *In*: **The fear of the stones and other stories**. Oxford: Macmillan Caribbean, 2006. p. 15-26.

MILLER, Kei. An Interview with Kei Miller. [Entrevista concedida à] Eleanor Wachtel. **Brick: a Literaty Journal**, Toronto, n. 18, 2018. Disponível em: <https://brickmag.com/an-interview-with-kei-miller/>. Acesso em: 07 abr. 2021.

MORTON, Desmond. **Breve história do Canadá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1989.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e morte social**. São Paulo: Edusp, 2008.

PINHO, Osmundo. MORTE SOCIAL. *In*: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2022. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/morte-social>. Acesso em: 10 jul. 2023.

PINTO, Simone Rodrigues; BERNARDES, Aristinete. Identidades caribenhas: criouliização em Édouard Glissant. **SciELO Brasil**. 2019. Disponível em <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-201934030001>. Acesso em: 03 jul. 2021

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *In: Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

RITCHIE, Andrew. **The soldier, the battle, and the victory: being a brief account of the work of Rev. John Rankin in the anti-slavery cause**. Cincinnati: Western Tract and Book Society, 1870. Disponível em: <https://archive.org/details/ASPC0002367700/page/n119/mode/2up>. Acesso em: jul. 2023.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Maria Del Pilar Baptista. **Metodologia de Pesquisa**. Trad. Daisy Vaz de Moraes. Porto Alegre: Penso, 2013.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. *In: LEÃO, Lina Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (orgs). Shakespeare sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 160-201.

SARTRE, Jean-Paul. Por que escrever? *In: \_\_\_\_\_*. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006. p. 33-54.

SCHECHENER, Richard. **Performance studies – an introduction**. 4. ed. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.

SEARS, Djanet. A conversation with Djanet Sears. [Entrevista cedida à] Amanda Rebecca Cosco. **That's what she said**. Mar, 2011. Disponível em: <https://arcpublications.wordpress.com/2011/03/03/a-conversation-with-djanet-sears/>. Acesso em: 28 jun. 2023.

SEARS, Djanet. An Interview with Djanet Sears. [Entrevista concedida à] Mat Buntin. **Canadian adaptations of Shakespeare project**, Canadá, 2004. Disponível em: [http://www.canadianshakespeares.ca/i\\_dsears.cfm](http://www.canadianshakespeares.ca/i_dsears.cfm). Acesso em: 26 abr. 2021.

SEARS, Djanet. **Harlem Duet**. Canada: Scirocco Drama, 1997.

SEARS, Djanet. Harlem Duet gives Othello new partner. [Entrevista concedida à] Pat Donnelly. **Montreal Gazette**. Out, 2012. Disponível em: <https://montrealgazette.com/arts/theatre/djanet-searss-harlem-duet-gives-othello-a-new-partner>. Acesso em: 01 de jul. 2023.

SOUZA, Licia Soares de. **O realismo pós-metafísico: uma sociedade de exclusão no cinema e literatura brasileiros**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

STENGERS, Isabelle. **Lembra-te de que sou Medeia**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

STEWART, Jeffrey C. **1001 Things everyone should know about African American history**. New York: Gramercy Books, 1996.

TAFARI, Danijah. **Rastafarian, Culture & Keywords**. 2. ed. England: ACAP-Ayahso Creative Art Productions, 2012. (*E-book Kindle*)

TARRAGON THEATRE. Djanet Sears Interview - Harlem Duet. **Youtube**, 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fisu5oE1kKg>. Acesso em: 27 abr. 2021.

**The Poetry Archive**. Kei Miller. Disponível em: <https://poetryarchive.org/poet/kei-miller/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

WEGNER, Phillip E. Spatial Criticism: critical geography, space, place and textuality. *In*: WOLFREYS, Julian. **Introducing Criticism at the 21st Century**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOODS, Clyde Adrian. **Development Arrested: The blues and plantation power in Mississippi Delta**. Londres: Delta, 1998.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria História**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.