



O ENTRECRUZAMENTO DE CLASSE, GÊNERO E ETNIA EM *WINE IN THE WILDERNESS*, DE ALICE CHILDRESS

Fulvio Torres Flores (UNIVASF)
Sirlei Santos Dudalski (UFV)

RESUMO: Neste artigo, discutimos como as questões de classe, gênero e etnia são representadas na peça *Wine in the wilderness*, da norte-americana Alice Childress. O foco da pesquisa é a forma como a autora articula tais questões no contexto do Movimento dos Direitos Civis nos anos 1960. Para tanto, foi privilegiada a leitura da crítica da obra e da sua contextualização histórica. A peça examina como as questões de classe implicaram uma divisão dentro da comunidade negra e como as mulheres são particularmente atingidas por ela. Apesar de ter uma conclusão discutível, na qual a autora enfraquece as próprias questões históricas que levantou, a peça é relevante para entendê-las no contexto dos anos 1960 e lançar luzes sobre seus desenvolvimentos.

PALAVRAS-CHAVE: divisão de classes, sexismo masculino, dramaturgia afro-americana

THE INTERTWINEMENT OF CLASS, GENDER AND ETHNICITY IN *WINE IN THE WILDERNESS*, BY ALICE CHILDRESS

ABSTRACT: This article discusses how class, gender and ethnic issues are represented in *Wine in the wilderness*, by North-American playwright Alice Childress. The research focuses on how Childress articulates such issues in the context of the Civil Rights Movement in the 1960s. To do so, bibliography on the play and on historical contextualization have been analyzed. The play examines how class issues caused a division in the Afro-American community and how women were particularly affected by it. Although the play has a disputable ending, it is relevant in order to understand these issues in the 1960s and shed light on its developments.

KEYWORDS: class divisions, male sexism, Afro-American playwriting



Introdução

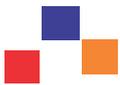
Alice Childress (1920-1994) nasceu em Charleston, no estado da Carolina do Sul nos Estados Unidos, e cresceu no bairro nova-iorquino do Harlem, onde em 1941 juntou-se ao American Negro Theater, grupo com o qual trabalhou por doze anos como atriz e dramaturga. Childress tornou-se a primeira dramaturga negra a ter uma obra encenada profissionalmente nos Estados Unidos com *Her gold through the trees*, em 1952. Sua peça *Trouble in mind*, de 1955, sobre as dificuldades vividas por atores negros, valeu-lhe o prêmio Obie para melhor peça off-Broadway. A autora, assim, tornou-se a primeira dramaturga a ganhar esse importante prêmio do teatro norte-americano.

Na década seguinte, Childress ainda envolveu-se em grandes controvérsias pela forma como abordou questões raciais em duas peças: *Wedding band*, de 1966, que foi banida da exibição por inúmeras estações de televisão, pois tratava de um casamento inter-racial, e *Wine in the wilderness*, de 1969, que não foi banida e sim exibida no canal de televisão WGBH, de Boston, nesse mesmo ano, como parte de uma série intitulada *On being Black*.

Wine in the wilderness foi publicada pela primeira vez pelo Dramatists Play Service, de Nova York, em 1969, e produzida diversas vezes por: Kuumba Workshop, Chicago, em 1971; Howard University Players, Washington, D.C., em 1972; National Black Theatre, New York, em 1977 (PETERSON JR., 1988, p. 107-108). Em 2006 houve uma montagem no ACT Theatre de Seattle, dirigida por Valerie Curtis-Newton.

Em 1973, Childress publicou o romance *A hero ain't nothing but a sandwich*, que ela mesmo viria a adaptar para a versão cinematográfica homônima de 1978, dirigida por Ralph Nelson. Publicou sua última obra em 1989, o romance intitulado *Those other people*. Morreu de câncer em 14 de agosto de 1994, em Nova York.

A ação de *Wine in the wilderness* se passa durante o final de um conflito racial no Harlem nova-iorquino provavelmente em 1964. Não há indicação precisa, porém, é possível inferir isso pelas referências históricas. Bill, um pintor negro, protege-se em seu estúdio para não ser atingido por uma bala perdida. Ele recebe a ligação de um casal de amigos, Sonny-man e Cynthia, que informam terem encontrado uma mulher que pode servir de modelo para o quadro que Bill está pintando. A mulher em questão, Tommy, encanta-se com Bill, que só consegue enxergá-la como a terceira parte do tríptico (três telas que compõem um mesmo tema), no qual Tommy representará a mulher negra esquecida e maltratada pela sociedade. As outras duas partes estão prontas, uma retratando a infância inocente da menina



negra e a outra, que ele intitulou “Wine in the wilderness”, representando a negra poderosa e idealizada. Tommy acredita, porém, que sua imagem servirá de modelo para a segunda parte. No decorrer da narrativa, Tommy descobre, por meio de Oldtimer, um amigo de Bill, Sonny-man e Cynthia, a real intenção do artista. Em um tenso embate entre Tommy e Bill, ela finalmente faz com que ele entenda que a verdadeira beleza negra a ser retratada no seu quadro é a que ela própria representa e não uma idealização da mulher negra, decalcada da realidade.

O bairro do Harlem, onde se localiza o apartamento no qual a ação acontece, é emblemático na luta dos negros por direitos civis nos Estados Unidos, especialmente nas décadas de 1950 e 1960. A luta da população negra no movimento que ficou mundialmente conhecido como “Civil Rights Movement” deu-se, conforme o historiador Sean Purdy (2007), no seguinte contexto:

A frustração com os limites e a lentidão das mudanças e as animosidades enraizadas em séculos de opressão foram o caldo de cultura dos 341 motins urbanos de negros em 265 cidades, que explodiram entre 1963 e 1968. Reação à brutalidade da polícia foi, frequentemente, a causa imediata dos distúrbios que mataram 221 pessoas e deixaram dezenas de milhares presos, a maioria negros (PURDY, 2007, p. 247).

O conflito racial não é presentificado na peça, isto é, Childress optou por concentrar a ação dentro do apartamento de Bill Jameson, um jovem artista de trinta e três anos, e dar indicações de que o conflito está acontecendo fora de cena. Nesse sentido, a autora foi bastante criticada por fazer uso do realismo – uma opção conservadora, para alguns – e deixar que o conflito racial servisse supostamente de pano de fundo em sua peça. No entanto, conforme a argumentação do artigo avançar, será defendida a ideia de que Childress integrou o conflito racial, mesmo não presentificado, à ação que se passa internamente. A crítica de Childress recai fortemente sobre a divisão de classes criada dentro da comunidade negra norte-americana dos anos 1960 e sobre como a mulher negra é afetada por essa divisão.

A análise deste artigo está dividida em cinco seções. A primeira trata da divisão de classes e suas implicações históricas e linguísticas no contexto da peça. A segunda discute como figuras históricas citadas na peça contribuem para a sua compreensão. A terceira analisa questões ligadas à representação da feminilidade negra. A quarta investiga como figuras literárias citadas contribuem para a compreensão dos personagens. A quinta e última seção examina a conclusão da peça e a sua relevância.



1. Divisão de classes: impactos históricos, étnicos e linguísticos

Segundo Purdy (2007, p. 248-249), nas décadas de 1960 e 1970 houve uma expansão da classe média negra, o que sem dúvida foi um dos ganhos do movimento. As políticas de ações afirmativas e de cotas raciais permitiram o acesso de negros ao serviço público e às universidades. A participação dos negros na política cresceu, embora o poder econômico continuasse pertencendo aos brancos, ou seja, negros ascenderam muito profissionalmente, mas não se tornaram donos de meios de produção.

Esse contexto de expansão de classe explica, por exemplo, o fato de Bill, Cynthia e Sonny-man terem tido acesso à educação e serem profissionais de classe média. Bill é um artista cujas obras são requisitadas para exposições, Cynthia trabalha como assistente social e Sonny-man é escritor. Por outro lado, os que não participaram do crescimento econômico, como Tommy e Oldtimer, não tiveram as mesmas oportunidades educacionais, o que os levou a trabalhar em empregos de remuneração inferior e, conseqüentemente, pertencer à classe baixa. Tommy trabalha em uma fábrica de vestidos e Oldtimer é um trabalhador braçal que parece estar desempregado no momento da ação da peça (o termo que Childress usa para descrever Oldtimer é *roustabout* e significa “mão de obra não qualificada”, o que descreve bem a classe à qual ele deve pertencer).

A tensão de classe gira em torno da forma como os três personagens bem educados e com profissões socialmente reconhecidas lidam com os outros dois. Embora se esforcem para tratar Tommy e Oldtimer como amigos, fica claro que as atitudes de Bill, Cynthia e Sonny-man baseiam-se no fato de que os dois pertencem a um estrato social mais baixo.

No início da peça, Bill está pintando um quadro enquanto o conflito está acontecendo do lado de fora: vozes tentam dispersar a multidão, um tiro é disparado, vidros são quebrados etc. Ele não se envolve fisicamente no protesto da comunidade que afirma representar com sua arte. Ao contrário, é sarcástico ao se referir ao conflito quando conversa com Sonny-man ao telefone e é informado que o amigo está com Cynthia em um bar: “Thought yall was dead. I’m sittin’ here drawing a picture in your memory” (CHILDRESS, 1974, p. 384). Assim como Bill, Sonny-man e Cynthia não estão antenados com os protestos, ao contrário, conversam no bar onde conhecem uma vítima do conflito, Tommy, que identificam como sendo a mulher ideal para ser retratada na terceira parte do tríptico.

Assim que a situação tranquiliza-se e o conflito é dissipado, Sonny-man e Cynthia levam Tommy para a casa de Bill. Após ser apresentada a Bill e Oldtimer, Tommy chama esse último de Mr. Timer, o que causa uma gargalhada geral, por ela não identificar que Oldtimer é apenas um apelido. Ao perguntar o nome do mais velho do grupo, nenhum dos três



amigos sabe responder, o que faz com que o próprio Oldtimer apresente-se como Edmond L. Matthews. Após ela cumprimentá-lo usando seu último nome real, Oldtimer confessa: “Nobody call me that in a long, long time” (CHILDRESS, 1974, p. 391).

Fica claro, portanto, que, para Bill, Sonny-man e Cynthia, a identidade civil de Oldtimer pouco interessava. Os três tratam-se por seus nomes ou apelidos, mas se conhecem bem. Bill é o apelido mais comum para William, Sonny não é um nome incomum e, no caso do personagem, *man* é acrescentado como uma espécie de complemento (assim como Sonny poderia, por exemplo, chamar alguém de Johnny-boy) quando Bill refere-se a ele, e Cynthia é tratada por seu primeiro nome. O tratamento reservado a Oldtimer nada mais é do que a expressão do sentimento da classe média negra em relação aos seus pares étnicos não abastados, isto é, muitos membros dessa classe tornaram-se assimilacionistas.

Segundo Elizabeth Brown-Gillory (1990a), que dedicou alguns estudos à obra de Childress:

Usually middle class, the black assimilationist is almost always a college-educated pseudointellectual. An assimilationist becomes an object of scorn for criticizing or blatantly chastising grass-roots blacks, and haughtily advertising economic and social security associated with the middle class. An assimilationist is portrayed as someone who has lost all sense of identification with the black race and is encumbered by the most meaningless values and idiosyncrasies of white middle class (BROWN-GILLORY, 1990a, p. 117).

Com base nessa afirmação, é possível desenvolver algumas considerações sobre a forma como Bill usa o conhecimento na tentativa de provar-se superior a Tommy. Ele faz correções linguísticas e exhibe o que sabe sobre a história e a literatura da comunidade negra. O primeiro embate entre ambos acontece quando Tommy vai falar sobre as perdas materiais decorrentes do conflito racial, mas Bill não dá atenção ao problema e corrige-a ao ouvi-la usando um termo que ele considera impróprio:

TOMMY. Niggers, niggers, niggers... I'm sick-a niggers, ain't you? A nigger will mess up everytime... Lemmie tell you what the niggers done...

BILL. Tommy, baby, we don't use that word around here. We can talk about each other a little better than that.

CYNTHIA. Oh, she doesn't mean it.

TOMMY. What must I say?

BILL. Try Afro-Americans.

TOMMY. Well,... the Afro-Americans burnt down my house (CHILDRESS, 1974, p. 392-393).



Nigger talvez seja a palavra mais controversa da língua inglesa e seu uso tem sido debatido com intensidade há mais de um século. Em referência ao pequeno embate entre Bill e Tommy, é interessante observar o que o poeta e dramaturgo Langston Hughes (2001), em sua autobiografia *The big sea*, publicada pela primeira vez em 1940, diz sobre a palavra:

The word *nigger* to colored people is like a red rag to a bull. Used rightly or wrongly, ironically or seriously, of necessity for the sake of realism, or impishly for the sake of comedy, it doesn't matter. Negroes do not like it in any book or play whatsoever, be the book or play ever so sympathetic in its treatment of the basic problems of the race. Even though the book or play is written by a Negro, they still do not like it. The word *nigger*, you see, sums up for us who are colored all the bitter years of insult and struggle in America: the slave-beating of yesterday, the lynchings of today, the Jim Crow cars, the only movie show in town with its sign up FOR WHITES ONLY, the restaurants where you may not eat, the jobs you may not have, the unions you cannot join. The word *nigger* in the mouths of little white boys at school, the word *nigger* in the mouths of foremen on the job, the word *nigger* across the whole face of America! *Nigger! Nigger!* Like the word Jew in Hitler's Germany (HUGHES, 2001, p. 205-206, grifos do autor).

Como as palavras estão sempre ligadas a seu contexto sócio-histórico, Clarence Major (1987), em seu *Dictionary of Afro-American slang*, publicado pela primeira vez em 1970, afirma que “nigger”,

[...] when used by a white person in addressing a black person usually it is offensive and disparaging; used by black people among themselves, it is a racial term with undertones of warmth and goodwill – reflecting, aside from the irony, a tragicomic sensibility that is aware of black history (MAJOR, 1987, p. 85).

No evidente contraste de posicionamento entre Hughes [1901-1967] e Major [1932] transparecem dois conceitos diferentes. Major publicou seu dicionário um ano depois de a peça ter sido adaptada para a televisão, ou seja, a constatação que fez em seu dicionário sobre a palavra era recentíssima e com foco no uso tanto pela comunidade branca quanto negra. Hughes, por sua vez, recorre aos aspectos históricos para explicar o porquê de não usar tal palavra.

Ao usá-la na peça, Childress põe em xeque ambas as noções de preconceito, tanto de Bill quanto de Tommy. Já em 1970 a expressão *politically correct* começou a figurar nos escritos da New Left america-



na, como aponta Ruth Perry (1992, p. 73). Segundo a autora, foi Toni Cade Bambara, em seu ensaio *On the issue of roles*, parte da antologia *The black woman* (ambos, o ensaio e a organização da antologia, são de Bambara e foram publicados em 1970), quem primeiro usou o termo em versão impressa: “[...] a man cannot be politically correct and a chauvinist too” (BAMBARA *apud* PERRY, 1992, p. 73). Esse dado reforça o quanto Childress estava atenta à inserção sócio-histórica da língua.

Bill usa a palavra “Afro-American”, alegando que é uma maneira melhor de os negros tratarem-se, uma evidente expressão de seu assimilacionismo, uma vez que, como afirmou Clarence Major, o uso de “nigger” entre negros era encarado normalmente, mas vindo de um branco era interpretado como ofensa. Bill simplesmente exclui a palavra de seu vocabulário pelo sentido negativo que ela pode trazer, mas não atenta para o que Tommy está realmente lhe contando: negros cometeram excessos e destruíram a sua casa, e chamá-los de afro-americanos não vai mudar a agressão intrarracial que ela acabara de sofrer.

Embora Tommy vá se revelar quem realmente entende da luta cotidiana dos negros e das agruras que eles passam, Childress não deixou de mostrar uma das formas de opressão internalizada que se manifesta por meio da língua. Ao contar a Bill o que aconteceu, Tommy afirma que “Niggers, niggers, niggers... I’m sick-a niggers. A nigger will mess up everytime...”. O racismo introjetado é evidente, mas não está na forma como ela se refere aos negros – *nigger* entre negros é aceitável – mas no conteúdo da mensagem: não importa o que um negro faça, ele sempre fará algo errado em algum momento. Esse é o tipo de frase típica de racistas (no Brasil, por exemplo, há uma versão duplamente de baixo calão, pelo preconceito e pelas palavras empregadas).

O exibicionismo intelectual de Bill não se limita ao uso das palavras. Ele tenta adivinhar o nome de Tommy e arrisca Thomasina (feminino de Thomas). Ao contar que seu nome é Tomorrow e que ele lhe parece uma promessa que nunca vai se realizar, Tommy ouve de Bill: “That’s what Shakespeare said,... ‘Tomorrow and tomorrow and tomorrow’. Tomorrow, you will be on this canvas” (CHILDRESS, 1974, p. 404). Sem hesitar, ela pergunta-lhe porque está com pressa e devolve com um dito popular sobre Roma não ter sido construída em um dia. Enquanto Bill procura mostrar sua suposta erudição advinda do acesso à educação formal em nível superior, Tommy apela para os conhecimentos que aprendeu com as dificuldades que a vida lhe impôs.

2. Figuras históricas do passado e do presente

Bill exhibe na decoração de sua sala certo conhecimento da história pregressa dos negros nos Estados Unidos. Tommy, ao ver retratos na parede, diz que um deles lembra-lhe alguém (ela está nitidamente se-



guindo o conselho de Cynthia, como será visto na seção 3), dando a oportunidade de Bill explicar que se trata de Frederick Douglass, um escravo que fugiu e lutou pela liberdade dos negros. Tommy aproveita e pergunta-lhe sobre o outro retrato, em que figura John Brown, um branco que fora assassinado por ser antiescravagista. Ela afirma já ter ouvido falar dele e em seguida lamenta que a escola não teve grande influência em sua vida.

Ambos os retratos são de figuras emblemáticas, cada uma a sua maneira, da história dos negros nos Estados Unidos. A trajetória de Douglass é, sem dúvida alguma, das mais interessantes: nascido em 1817, aprendeu a ler e escrever durante a infância graças à esposa de seu dono. Anos mais tarde, o dono permitiu que ele treinasse para ser calafate de navio. Apesar de ocupar uma posição privilegiada entre os negros, ainda era considerado escravo e fugiu em 1838 para Nova York. Tornou-se um importante orador pela causa abolicionista, o que levou os escravagistas sulistas a usarem isso contra ele, alegando que um escravo jamais seria articulado e inteligente. Publicou sua primeira autobiografia em 1845 e, temendo que a repercussão da mesma pela causa abolicionista pudesse levá-lo de volta à condição de escravo, viajou para a Inglaterra para ser palestrante. Enquanto estava lá, apoiadores de sua causa nos EUA juntaram dinheiro para comprar sua liberdade. Até morrer, em 1895, lutou pelos direitos civis, sempre preferindo ações políticas no lugar de posicionamentos radicais ou violentos.

A atuação política de John Brown, ao contrário da de Douglass, foi incendiária. Brown acreditava ter recebido a incumbência divina de acabar com a escravidão a qualquer custo e não poupou esforços em tal empreitada. Juntamente com seus cinco filhos, conduziu um ataque que matou cinco antiabolicionistas; atacou uma fábrica de armas para organizar a distribuição das mesmas aos escravos, na esperança de que isso iniciasse uma revolta massiva, o que nunca aconteceu. Brown foi condenado e, em 1859, enforcado.

Embora décadas tenham se passado desde a morte de Douglass e mais de um século desde a morte de Brown, os retratos estão intrinsecamente ligados ao contexto da peça. Bill cumpre seu papel de negro intelectualizado prestando homenagens aos dois nomes importantes, mas não se envolve minimamente com o conflito que está acontecendo nas ruas. Douglass sem dúvida é um modelo para Bill no que diz respeito à capacidade do negro de ocupar uma posição social elevada, ao passo que Brown é um nome a ser lembrado por ele com honra. Porém, é interessante notar como as explicações de Bill para Tommy são rasas e genéricas.

Aproveitando o comentário de Tommy sobre a escola, Bill aproveita para tutorá-la, afirmando que lá ela não aprenderia muito sobre a história dos negros. Ele começa, então, a perguntar sobre alguns nomes



importantes na trajetória de lutas dos negros norte-americanos, como Elijah Lovejoy, Monroe Trotter e Harriet Tubman.

Bill conta que Lovejoy (1802-1837) foi um editor abolicionista branco que teve seu jornal várias vezes destruído até finalmente ser morto por um grupo pró-escravidão, o que emociona Tommy. Ao inquirir Tommy sobre Trotter, ela pergunta se ele era branco, e Bill responde que era um irmão de raça que passou anos de sua vida lutando pela causa. Embora todas as explicações de Bill sejam genéricas e rasas, ele apresenta mais detalhes sobre Brown e Lovejoy (os brancos) do que sobre Douglass e Trotter: de Brown, ele chega a citar uma frase que teria dito, e de Lovejoy, menciona uma manchete de seu jornal.

A explicação sobre Trotter é bastante insuficiente (assim como foi a de Douglass) para alguém que deseja ostentar conhecimento sobre a história da luta negra. Trotter (1872-1934) era um ativista pelos direitos civis dos negros. Em 1901, fundou o *Boston Guardian*, um jornal independente da comunidade negra, e ajudou a fundar a NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) em 1909, que continua a existir até hoje e que, nos anos 1960, contribuiu para o Movimento pelos Direitos Civis.

Sua última pergunta é sobre Harriet Tubman, mas Tommy pede para que ele pare de testá-la. Childress interrompe a pequena aula de Bill no momento em que ele falaria da única mulher no grupo de figuras históricas. Tubman (1820-1913), assim como Douglass, escapou da escravidão. Tinha prática em organizar fuga de escravos e chegou a ajudar John Brown a recrutar soldados negros para seus ataques. Essas experiências culminaram na sua atuação na Guerra da Secessão, na qual tornou-se a primeira mulher a liderar uma expedição armada, que resultou na libertação de mais de setecentos escravos na Carolina do Sul. Depois da Guerra, juntou-se à causa do sufrágio feminino.

Por meio dessas figuras históricas, Childress evidencia que as referências de Bill são todas de um passado heroico dos negros, ainda ligado à escravidão. Ele não estabelece nenhuma conexão entre as lutas dessas figuras com o presente, no qual conflitos raciais estão acontecendo à porta de seu prédio. Ao contrário, ele limita-se a fazer – como bem notou Tommy – um teste de conhecimento banal, elencando nomes e repetindo informações.

Ciente das contribuições históricas de seus antepassados e da luta dos contemporâneos, Childress inverte o teste: é Tommy agora quem vai questionar Bill, embora o faça ávida por impressioná-lo. Ela pergunta o que ele acha de Martin Luther King, Malcolm X e Adam Powell. Suas respostas são irônicas. Sobre King (1929-1968), ele diz: “A great guy. But it’s too late in the day for the singin’ and prayin’ now” (CHILDRESS, 1974, p. 405), em uma clara referência ao fato de o autor do famoso



discurso “I have a dream” (de 1963) ser pastor (da Igreja Batista). Sobre Malcolm X (1925-1965), diz: “Great cat... but there again... Where’s the program?” (CHILDRESS, 1974, p. 405). Embora elogie primeiro, põe em dúvida, logo a seguir, o programa de ações de Malcolm X, que defendia a supremacia negra e era contrário ao Movimento dos Direitos Civis, cuja principal figura era King.

De modo geral, pode-se afirmar que Martin Luther King Jr. defendia que os negros tivessem condições de igualdade com os brancos, enquanto Malcolm X pregava a supremacia negra e a autodefesa contra a violência dos brancos, uma vez que o estado em geral falhava gravemente nesse quesito. Portanto, não lutavam exatamente pela mesma causa: King era um pacifista influenciado pelas ideias do líder indiano Mahatma Gandhi, enquanto Malcolm X via no segregacionismo branco uma forma de proteger os negros (ele abandonou essa ideia antes de ser assassinado).

Ambos King e Malcolm X foram grandes líderes nos anos 1960 em torno da causa étnica. Em termos de ideais e guardadas as proporções históricas em que estiveram envolvidos, é possível aproximar o pacifista Frederick Douglass a Martin Luther King Jr., e o partidário da violência John Brown ao partidário da autodefesa Malcolm X. Bill tem retratos na parede das figuras históricas do século XX e desdenha a atuação política de seus contemporâneos: ele não reconhece, assim, que as lutas do século anterior continuam vigentes no seu presente. Além disso, a ideia de Malcolm X sobre segregacionismo branco jamais seria aprovada por um assimilacionista como Bill.

O último nome citado por Tommy é Adam Powell, em quem ela afirma ter votado. Adam Clayton Powell Jr. (1908-1972) foi o primeiro negro a ser eleito para o congresso pelo estado de Nova York. Atuou por mais de duas décadas e obteve destaque como presidente do Comitê de Educação e Trabalho, por meio do qual conseguiu aprovar inúmeras leis que beneficiavam causas sociais durante os governos John F. Kennedy e Lyndon B. Johnson. Ao citar o nome de Powell, Tommy deixa uma ideia inconclusa: “Maybe if everybody vote for the right people...” (CHILDRESS, 1974, p. 405), mas que Bill logo rebate como sendo um engodo que ele levaria a vida toda para corrigir.

Tommy orgulha-se de votar, mas é ingênua a respeito do processo político. Se ela conhecia ou não a atuação e a plataforma de campanha de Powell não vem ao caso, pois o que a torna especial e garantirá seu embate com Bill ao final da peça é o fato de que ela está em sintonia com seu tempo. Apesar disso, Bill ignora esse fato e menospreza sua capacidade de aprendizado.

Bill pede que Tommy fale sobre seu passado, quando começa a pintá-la. Ela lhe dá duas informações que o pintor não conhecia. Seu tio fazia parte de The Improved Benevolent Protective Order of Elks e foi



assim que aprendeu sobre a história de John Brown. Essa ordem surgiu de uma outra, que não aceitava negros, chamada Benevolent Protective Order of Elks (ambas são instituições atuantes até o presente). Os Improved Elks compraram a fazenda onde Brown treinou seus homens e construíram um teatro, além de manterem uma chama perpétua em homenagem ao abolicionista. Tommy também foi professora da African Methodist Episcopal Zion Church, uma igreja que se separou da matriz branca, a Methodist Episcopal. Tommy teve acesso, portanto, a uma pequena parte da história dos negros, não por meio de livros como Bill, mas pela sua própria vivência familiar e social. Por meio dessas duas instituições, cujas histórias estão diretamente ligadas ao segregacionismo, à exclusão e à ausência de direitos e de respeito, ela aprendeu a importância de os negros permanecerem unidos.

3. A feminilidade negra

O tríptico de Bill pretende representar a feminilidade negra. Na primeira parte, Bill pintou a inocência e pureza da infância negra. A segunda é intitulada “Wine in the wilderness” (daí o título da peça), e refere-se aos versos do poeta persa Omar Khayyám (1048-1131), dos quais Bill apropria-se para explicar que “[...] Omar told us what a paradise life could be if a man had a loaf of bread, a jug of wine and... a woman singing to him in the wilderness. She is the woman, she is the bread, she is the wine, she is the singing. This Abyssinian maiden is paradise... perfect black womanhood” (CHILDRESS, 1974, p. 387). Childress sugere que a imagem dela se pareça com a de negras da revista de moda *Vogue*. A parte final do tríptico, que ainda está por ser pintada e para a qual Tommy servirá de modelo, intenta exibir “The lost woman,... what the society has made out of our women. [...] she’s ignorant, unfeminine, coarse, rude [...]” (CHILDRESS, 1974, p. 388).

Com a parte central do tríptico, Bill declara o que a mulher negra deve ser. Sua opinião, como vai ficar evidenciado adiante, é sexista, pois acredita em uma mulher que se porte passivamente em relação ao homem, que o sirva e o trate quase que como a um senhor. Como bem notou Gayle Austin (*apud* SCHROEDER, 1995, p. 331) as mulheres na peça sofrem um duplo enquadramento cultural, pois são negras em uma cultura dominada por brancos e mulheres em uma cultura dominada por homens.

Após Bill ter tutorado Tommy sobre as figuras históricas do passado e antes de ela lhe lançar perguntas sobre as contemporâneas, Bill pergunta-lhe: “Aw, baby, why torment yourself... Trouble with our women... they all want a be great brains. Leave somethin’ for a man to do” (CHILDRESS, 1974, p. 405). Não bastando sugerir que as mulheres



deveriam deixar o trabalho intelectual para os homens, Bill ainda prossegue dizendo que elas não sabem o que é feminilidade e que têm opiniões demais sobre tudo.

Apesar de todos os cinco personagens sofrerem com a discriminação racial – em maior ou menor grau, dependendo de quanto estão assimilados e de sua condição social – as mulheres ainda sofrem com o sexismo masculino, que está socialmente arraigado inclusive entre muitas mulheres, o que na peça é representado em um dos diálogos entre Cynthia e Tommy. A afirmação de Austin, portanto, está correta quando ela afirma haver um duplo enquadramento cultural. É necessário acrescentar que o enquadramento de classe também se faz indissociavelmente presente, como apresentado antes.

Cynthia endossa o pensamento de Bill, por exemplo, ao dizer que as mulheres têm cuidado de tudo por tanto tempo, que estão perdendo sua feminilidade, e reforça a fala dele sobre o matriarcado ter que ceder:

TOMMY. You have to let the black man have his manhood again. You have to give it back, Tommy.

CYNTHIA. I didn't take it from him, how I'm gonna give it back? (CHILDRESS, 1974, p. 399).

Mesmo Cynthia sendo uma mulher independente, afinal é formada e trabalha, aconselha Tommy – que está nitidamente interessada em Bill – a deixar o artista conduzir a conversa, ficando em segundo plano e querendo saber as opiniões dele. Essa conversa entre elas acontece antes de Bill e Tommy falarem sobre as figuras históricas.

Childress entrelaça as questões de forma bem articulada de modo que não é possível separá-las totalmente. Como bem notou Elizabeth Brown-Gillory (1990b), a peça de Childress revela que “[...] sexism, racism, and classism are immutably connected to black women's oppression” (BROWN-GILLORY, 1990b, p. 106).

A relação com a aparência é outro ponto que se entrecruza com questões de classe. Cynthia, por exemplo, usa o cabelo natural como forma de mostrar que aceita sua herança africana e a beleza negra. Por outro lado, exibe sinais de influência da burguesia branca pela sua maneira de vestir-se. Tommy também tem sua condição social exemplificada pela forma como se veste: usa roupas que não combinam e uma peruca, pois não sabe qual código cultural deve seguir. Alega que ora ouve falar que as negras deveriam alisar o cabelo, ora que deveriam usá-lo natural, e isso a confunde. Essa relação com a aparência afetava as mulheres negras de todas as classes sociais (SCHROEDER, 1995, p. 332).

Além disso, como não poderia deixar de ser, o padrão de beleza era também influenciado por publicidade, revistas de moda, filmes, formadores de opinião etc. Tommy chega a afirmar que negros estão parti-



cipando de comerciais de televisão, o que sem dúvida era um importante reforço de visibilidade. O desejo de assimilação também estava em jogo ao mesmo tempo em que a valorização da beleza negra ganhava terreno: a ideia do “Black is beautiful” (mencionada inclusive por Bill) espalhava-se já na metade da década de 1960 e, ao final dela, ganhou ainda mais força com o movimento Black Power.

4. Figuras literárias e sua atuação política

Depois que passam a noite juntos, Tommy prepara café para Bill e eles têm uma animada conversa matinal. Ela canta e ele volta a recitar Shakespeare, o que faz Tommy conjecturar, divertindo-se com a ideia, que o autor inglês era negro. Bill responde: “Just you wait, one hundred years from now all the honkys gonna claim our poets just like they stole our blues. They gonna try to steal Paul Laurence Dunbar and LeRoi and Margaret Walker” (CHILDRESS, 1974, p. 413). A fala de Bill é repleta de referências da maior importância. Começando pelo *blues*, ritmo musical que se originou das canções de trabalho da época da escravidão e foi se desenvolvendo, ao longo das décadas seguintes, no cotidiano de trabalho que continuou opressor, apesar da liberdade conquistada, inclusive aproveitando a experiência dos guetos em cidades do norte do país (PURDY, 2007, p. 184). O *blues*, portanto, é um gênero musical indissociável da trajetória histórica dos negros nos Estados Unidos.

Bill acusa os *honkys* – uma forma pejorativa de chamar os brancos – de terem furtado o gênero musical que melhor define seu povo. Com o passar dos anos, o *blues* foi ganhando mais admiradores e misturando-se a outros gêneros e ritmos musicais, passando inclusive a ser tocado por bandas birraciais e por brancos. A reclamação de Bill não soa verdadeira, afinal ele mesmo, em alguns aspectos, assimila-se à cultura branca.

Sobre os literatos que cita, é importante levantar os dados biográficos mais relevantes para entender as escolhas de Alice Childress ao incluí-los na fala do personagem. Paul Laurence Dunbar (1872-1906) tornou-se um dos primeiros negros a ter seus trabalhos literários aceitos em âmbito nacional e mais tarde obteve fama internacional. Especialmente alguns de seus poemas ficaram em maior evidência por reproduzirem o dialeto negro. Dunbar trabalhou com Frederick Douglass nos últimos anos de vida desse último, quando servia seu país como embaixador no Haiti. Ao saber da morte de Douglass, Dunbar escreveu um de seus mais conhecidos poemas cujo título é o próprio nome do homenageado.

Margaret Walker (1915-1998) foi poeta e romancista. Seu poema “For my people”, de 1942, tornou-se muito popular. *Jubilee*, publicado em 1966, é um romance baseado na vida de sua bisavó e que tem sido



considerado uma espécie de *Gone with the wind* negro (esse último foi escrito por Margareth Mitchell (1900-1949), uma autora branca de família aristocrática). As narrativas de ambos os romances se passam durante a Guerra da Secessão e lidam, portanto, com os temas da escravidão e da reconstrução pós-guerra, mas os personagens centrais e, por consequência, os enredos, diferem, uma vez que Mitchell focou nos efeitos que esses elementos tiveram na vida de uma jovem aristocrática (Scarlett O'Hara) e Walker o fez com foco em uma jovem escrava filha de uma negra com seu dono (Vvry Brown). Walker lecionou por mais de três décadas na Jackson State University e, em 1965, doutorou-se na University of Iowa.

Everett LeRoi Jones (1934) é o nome de batismo de Amiri Baraka, poeta, dramaturgo, romancista, crítico musical e ensaísta de inúmeros trabalhos. Ele adotou, em 1967, um nome muçulmano (Imamu Amear Baraka), que depois viria a mudar para Amiri Baraka. Sua peça mais conhecida é *Dutchman*, de 1964, que lhe valeu o prêmio Obie daquele ano (o mesmo que Childress ganhara em 1955). Depois do assassinato de Malcolm X, em 1965, Baraka mudou-se para o Harlem e deu início ao Black Arts Movement, por meio do qual ele e outros ativistas incentivaram negros e pessoas de outras minorias étnicas a produzirem arte de acordo com sua própria história e cultura.

Bill reclama os artistas negros para a cultura negra e os nomes que escolhe para exemplificar o furto imaginário no futuro revelam escolhas interessantes. Dunbar, mesmo não tendo sido um ativista político no sentido estrito da palavra, escreveu poemas em homenagem à atuação de Douglass, isto é, reconheceu nesse último alguém importante para o avanço dos negros contra a discriminação e na luta pela igualdade. Bill, que é artista como Dunbar, não menciona ter interesse em retratar figuras históricas de seu tempo. Ao contrário, ele as desdenha.

Walker, cujo poema *For my people* narra o sofrimento e as conquistas do povo negro, foi uma ativista pelos direitos civis até o final de sua vida, tendo inclusive fundado o Institute for the Study of History, Life, and Culture of Black People, que anos depois viria a tornar-se um centro de pesquisa com seu nome. Pensando-se no conteúdo do poema de Walker e do tríptico de Bill, pode-se dizer que, enquanto ela optou por mostrar derrotas e conquistas do povo, sem ser prescritiva, Bill mostra as mesmas coisas, sendo prescritivo: o tríptico, que ele chama de manifesto, pretende mostrar sua idealização do que a mulher negra deve ser.

Mencionado por Bill quando o primeiro ainda era LeRoi Jones, Amiri Baraka, assim como Walker, entrelaçou sua arte com atuação política, principalmente depois que se mudou para o Harlem. *Dutchman*, que talvez tenha sido sua obra mais controversa nos anos 1960, narra o encontro de Lula, uma mulher branca, e Clay, um jovem negro, no metrô



nova-iorquino. Para Gerson Vieira Camelo (2010), “[...] Lula é a representação alegórica do liberal branco norte-americano e seu modo de vida e valores culturais e sociais” (CAMELO, 2010, p. 21). O encontro entre ambos é impactante, especialmente para Clay, que é assassinado por Lula ao final da peça. Camelo afirma ainda que Clay “[...] reconhece a autenticidade e a legitimidade da cultura negra e dos valores morais negros, embora se recuse a aceitá-los para si” (CAMELO, 2010, p. 24). Baraka, por meio de Clay, critica a assimilação aos valores ocidentais (brancos).

Dutchman estreou em março de 1964 no Cherry Lane Theatre, no bairro Greenwich Village, em Nova York. Esse bairro, além de famoso por sua boemia, era um forte reduto de artistas na década de 1960. Pode-se inferir, portanto, que Bill conhecesse a peça. Ele cita LeRoi/Baraka como um dos patrimônios vivos da cultura negra, mas parece não ter captado a crítica que o dramaturgo faz na peça. Assim como Clay, Bill acredita na importância da cultura negra como algo cristalizado, que não participa da dinâmica do presente.

A escolha de nomes de literatos é a forma de Alice Childress expressar, por meio de Bill, a própria contradição do personagem. Ele separa totalmente arte de atuação política, isto é, seu discurso, composto do que fala e também do que pinta, não se reflete em uma prática transformadora. A primeira cena da peça, quando ele desenha calmamente enquanto o conflito acontece, é uma perspicaz representação dessa separação. Assim, ele transforma Dunbar, Walker e LeRoi/Baraka em mercadorias culturais que devem ser preservadas da apropriação branca sem perceber que isso poderia vir a acontecer com sua própria ajuda, assimilando-se à cultura dominante.

Conforme afirmação de Elizabeth Brown-Gillory (1990a),

[f]requently, the assimilationist places a great deal of emphasis on gourmet cooking, wine sampling, and fashionable clothing. [...] the assimilationist feigns blackness but wishes to cut all ties with poor, uneducated, unrefined blacks (BROWN-GILLORY, 1990a, p. 117).

Vale lembrar que Bill usa vinho para cozinhar e a decoração de seu apartamento é repleta de objetos que remetem a etnias de “dark peoples of the world” (segundo Childress), como um queimador de incenso em formato de Buda, um elmo indígena-americano e um pôster de viagem indiano.

5. O embate final e uma transformação súbita

Tommy pensa que Bill pintará a segunda parte do tríptico com base em sua imagem. Portanto, ela acredita que será “wine in the wilderness”, a representação da beleza negra. Porém, sem dar-se conta



do que está fazendo, Oldtimer revela que ela representará a mulher negra perdida e maltratada pela sociedade, o que a enfurece. Bill tenta se justificar e ouve de Tommy que ele não gosta de negros reais:

If a black somebody is in a history book, or printed on a pitcher, or drawn on a paintin',... or if they're a statue... dead and outta the way, and can't talk back, then you dig' em and full-a so much-a damn admiration and talk 'bout 'our' history. But when you run into us livin' and breathin' ones, with the life's blood still pumpin' through us... then you comin' on 'bout how we ain' never together. You hate us, that's what! *You hate black me!* (CHILDRESS, 1974, p. 417, grifo da autora).

Embora menos educada, Tommy entende muito mais da coletividade a que pertence do que Bill, pois a massa de negros norte-americanos não é privilegiada socioeconomicamente como ele e seu casal de amigos. Tommy põe em xeque o tipo de amor que Bill assegura sentir pelos negros, pois ele fala com desprezo de seus pais, que eram trabalhadores dos correios e que lutaram para que ele tivesse oportunidades de estudo e emprego. De acordo com Schroeder (1995),

[t]hrough Tommy's eventual unmasking of Bill's pretensions, Childress reveals her own materialist roots, portraying, in her words, 'have-nots in a *have* society' and illustrating their dignity and strength in the face of condescension and contempt" (SCHROEDER, 1995, p. 329).

Antes e depois da última fala citada, Tommy chama Bill de "nigger". Ela ataca Sonny-man em seu ato de fúria, pois esse sempre faz referências como "the sister", "the Afro-Americans", "the black man", e Tommy pergunta-lhe porque ele não se inclui na irmandade negra dizendo "my sister" "we Afro-Americans", "we black men". Bill, abalado com o discurso dela, mas ainda querendo se defender, pega uma edição para estudantes universitários do *Webster's Dictionary* para ler a entrada sobre "nigger":

BILL I'm tellin' you it's a low, degraded person. Listen. (*Reads from the book*) Nigger, N-i-g-g-e-r, ... A Negro ... A member of any dark-skinned people... Damn (*Amazed by dictionary description*).

SONNY-MAN Brother Malcolm *said* that's what they meant... nigger is a Negro, Negro is a nigger.

BILL (*Slowly finishing his reading*) A vulgar, offensive term of hostility and contempt. Well, so much for the fifth grade.



SONNY-MAN No, they do not call low, degraded white folks niggers. Come to think of it, did you ever hear whitey call Hitler a nigger? Now if some whitey digs us... the others might call him a nigger-lover, but they don't call him no nigger.

OLDTIMER No, they don't.

TOMMY (*Near tears*) When they say 'nigger,' just dry-long-so, they mean educated you and uneducated me. They hate you and call you 'nigger'. I called you 'nigger' but I love you (CHILDRESS, 1974, p. 418, grifos da autora).

O artista Bill, que se orgulha tanto de seu conhecimento, é derrotado por uma definição elementar do próprio dicionário. O diálogo ainda mostra que Sonny-man sabia inclusive o que Malcolm X falava sobre o uso da palavra, o que faz dele um personagem mais ligado ao seu contexto histórico, embora não o suficiente para incluir-se como pertencente ao grupo, como apresentado anteriormente.

Tommy anuncia que vai embora e, como muitas vezes deu a outra face (referindo-se ao Sermão da Montanha, de Jesus, na Bíblia), fará o mesmo com eles, pois está saindo dali melhor do que entrou. Ela completa dizendo que não precisa de ninguém para lhe dizer que é “wine in the wilderness”:

The real thing is takin' place on the inside... that's where action is. That's 'Wine in the Wilderness,'... a woman that's a real one and a good one. And yall just better believe I'm it (CHILDRESS, 1974, p. 420).

Bill tira a segunda parte do tríptico do cavalete dizendo que ela não pode mais representar “Wine in the wilderness”. Afirma que todos ali farão parte de seu novo tríptico: Oldtimer, representando os negros que não tiveram oportunidades e sofreram discriminações de várias espécies, Sonny-man e Cynthia, os jovens negros, e Tommy ao centro. Todos aceitam e Bill começa a pintar. Ao final ele entende que *wine in the wilderness*, na verdade, é a batalha diária das negras americanas e o legado que elas tiveram da escravidão, a coragem de enfrentar os preconceitos e as dificuldades para firmar uma posição na sociedade.

Para concluir a peça, Childress apela para o final feliz, com todos os personagens unidos em torno do mesmo objetivo: representarem a nova concepção de Bill sobre a beleza dos negros (uma vez que Oldtimer e Sonny-man estão incluídos) e não mais apenas a beleza da mulher negra. A questão é que a própria autora resolve isso de forma artificial, forçada.



O processo de construção da narrativa, com todas as referências históricas e literárias, os embates sobre questões da língua etc., é complexo e o final não condiz com essa construção. Não que ele invalide as excelentes questões levantadas, mas enfraquece-as ao resolver tudo de uma hora para outra. Ao recorrer à figura do herói positivo, aquele que “aprende a lição” ao final (é claramente o caso de Bill, e por extensão também se aplica a Sonny-man e Cynthia), Childress impõe a redenção a todos: personagens, leitores e espectadores.

A própria montagem da peça em 2006 mostra o vigor do texto de Childress ainda nos dias atuais, apesar do final complacente. Tom Scanlon (2012), que publicou uma crítica sobre a montagem, afirma que a peça não está datada porque “[...] holds up strong as a nice slice-of-fantasy from a period in American history yet to be fully explored” (SCANLON, 2012, p. 01).

Outro ponto vital sobre a contribuição de Childress à dramaturgia é apontado por Victoria Sullivan e James Hatch (1974): “Ms. Childress has created a strong *new* black woman character to contrast with the traditional strong ‘Mommy’ type” (SULLIVAN; HATCH, 1974, p. xv, grifo do original). Nesse sentido, Tommy e Cynthia são personagens que apontam para novas possibilidades de representação da mulher negra dentro daquela sociedade. Donna Lisker (2002) faz uma análise sobre a possível reação que as personagens de Childress podem provocar:

A 1950s white woman watching a Childress play in New York, *for example*, may have only encountered African American women as domestic servants in her kitchen. Childress puts that viewer into a new position, asking her to recognize the complexity and difficulty of black women’s lives, thus forcing her to question what her own contributions have been to racial oppression (LISKER, 2002, p. 76, grifo nosso).

Entrecruzando classe, gênero e etnia, Childress criou personagens vívidos, com novos padrões de comportamento e históricos sociais diferentes que se completam na composição de sua narrativa. Sem dúvida, a dramaturga colaborou para o debate dessas questões nos agitados anos 1960 e fez juz ao que a revista *Time* publicou em seu obituário em 29 de agosto de 1994: “A prolific chronicler of America’s struggle to achieve racial justice” (*apud* PETERSON, JR., 2001, p. 53).

Wine in the wilderness fala sobre a vida de cinco negros que desempenham papéis de oprimidos e opressores entre si, em um apartamento do Harlem, na cidade de Nova York. Esse microcosmo ficcional sem dúvida lança luzes sobre as relações de classe, gênero e etnia daquela sociedade e de qualquer outra em que haja disputas similares.



Referências

BROWN-GUILLORY, Elizabeth. **Their place on the stage**: Black women playwrights in America. New York: Praeger, 1990a, 163p.

_____. Alice Childress (1920-). In: _____ (ed). **Wines in the wilderness**: plays by African American women from the Harlem Renaissance to the present. New York: Praeger, 1990b, p. 97-109.

CAMELO, Gerson Vieira. **Four black revolutionary plays**: Amiri Baraka e a construção de uma dramaturgia revolucionária negra. 2010. 241f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHILDRESS, Alice. Wine in the wilderness. In: SULLIVAN, Victoria; HATCH, James. **Plays by and about women**. New York: Vintage Books, 1974, p. 379-421.

HUGHES, Langston. **The collected works of Langston Hughes**. Editado e com introdução de Joseph McLaren. Columbia, Missouri: University of Columbia Press, 2001, 272p. (Volume 13 – The big sea).

LISKER, Donna. “Controversy only means disagreement”: Alice Childress’s activist drama. In: MCDONALD, Robert L.; PAIGE, Linda Rohrer (Ed.). **Southern women playwrights**: new essays in literary history and criticism. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2002, p. 73-88.

MAJOR, Clarence. (Ed.). **Black slang**: a dictionary of Afro-American talk. New York: Routledge & Kegan Paul Inc; Methuen Inc., 1987, 127p.

PERRY, Ruth. A short history of the term politically correct. In: AUFDERHEIDE, Patricia (Ed.). **Beyond P.C.**: toward a politics of understanding. St. Paul, MN: Greywolf Press, 1992, p. 71-79.

PETERSON, JR., Bernard L. **Contemporary Black American playwrights and their plays**: a biographical directory and dramatic index. New York: Greenwood Press, 1988, p. 106-108.

_____. **Profiles of American stage performers and theatre people, 1816-1960**. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2001, p. 53-54.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro *et. al.* **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 173-275.



SCANLON, Tom. **Wine in the wilderness**. Disponível em: <<http://www.seattleplays.com/winewilderness.html>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

SCHROEDER, Patricia R. Re-reading Alice Childress. *In*: MAUFORT, Marc (Ed.). **Staging difference: cultural pluralism in American theatre and drama**. New York: Peter Lang, 1995, p. 323-337.

SULLIVAN, Victoria; HATCH, James. Introduction. *In*: _____. **Plays by and about women**. New York: Vintage Books, 1974, p. xii-xv.

Recebido em 15 de junho de 2012.

Aceito em 07 de agosto de 2012.

Fulvio Torres Flores

Professor assistente na Universidade Federal do Vale do São Francisco e doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo.

Email: fulvio.flores@univasf.edu.br

Sirlei Santos Dudalski

Professora Adjunta de Literaturas de Expressão Inglesa e do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Viçosa. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo.

Email: sirleisantosd@yahoo.com.br