

As “*Lincoln Plays*” de Suzan-Lori Parks ou a de(re)composição de um mito americano¹

Raphaëlle Tchamitchian

Laboratoire SeFeA/IRET, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França

E-mail: raphaelle@epistrophy.fr

Resumo

As duas peças de Suzan-Lori Parks, *The America Play* (1994) e *Topdog/Underdog* (2001, Prix Pulitzer), colocam em cena um personagem negro que trabalha em uma atração de feira, caracterizando-se como Abraham Lincoln, o décimo-sexto presidente dos Estados Unidos, célebre por ter abolido a escravidão: os clientes pagam para interpretar o papel de Booth, o histórico assassino de Lincoln, no qual atiram durante todo o dia. Assim, é necessário simular a morte e recomeçar, indefinidamente. Esse jogo teatralizado ocorre em acordo com as condições de cada peça: na primeira, o personagem (anônimo) se identifica tão profundamente com Lincoln que se esquece quem ele próprio realmente é; já na segunda, trata-se apenas de um trabalho de subsistência humilhante para o personagem (o qual chama-se Lincoln em sua vida real). Em ambos os casos, é o mito de Lincoln que se questiona, tanto no que concerne à sua construção quanto às suas deficiências. Suzan-Lori Parks (1963) substitui mitos arcaicos por uma história recente que considera ter a mesma função: revelar as estruturas subjacentes da nação americana, especialmente aquelas que dizem respeito aos afro-americanos. Ao fazer isso, a autora inventa sobre o palco, no presente, uma nova percepção da História.

Palavras-chave

Suzan-Lori Parks. Teatro afro-americano. Abraham Lincoln. História. Mito.

Resumé

Les deux pièces de Suzan-Lori Parks *The America Play* (1994) et *Topdog/Underdog* (2001, Prix Pulitzer) mettent chacune en scène un personnage noir qui se déguise en Abraham Lincoln, le 16^e Président des États-Unis, célèbre pour avoir aboli l'esclavage, pour gagner leur vie dans une attraction de foire : les clients payent pour jouer le rôle de Booth, l'assassin historique de Lincoln, et leur tirent dessus à longueur de journée. Ils font semblant de mourir, puis recommencent, indéfiniment. Ce jeu théâtralisé s'effectue cependant dans des conditions différentes dans l'une et l'autre pièce : dans la première, le personnage (anonyme) s'identifie tellement à Lincoln qu'il en oublie qui il est réellement, tandis que dans la seconde, il ne s'agit que d'un travail alimentaire humiliant pour le personnage (lui-même prénommé Lincoln dans la vie). Dans les deux cas, c'est bien le mythe de Lincoln qui est interrogé, dans sa construction comme dans ses manques. Aux mythes archaïques, Suzan-Lori Parks (1963) substitue une histoire récente qui a pour elle la même fonction : révéler les structures sous-jacentes de la nation américaine, en particulier celles qui concernent les Africains Américains. Et ce faisant, elle invente sur le plateau, au présent, une nouvelle Histoire partagée.

Mots-clés

Suzan-Lori Parks. Théâtre africain américain. Abraham Lincoln. Histoire. Mythe.

¹ Este artigo é o resultado de uma comunicação proferida durante uma jornada de estudos sobre “A invenção da história”, que aconteceu em 20 de outubro de 2017 no Centro de Pesquisa da Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris). Essa jornada foi organizado por Caroline Masini e Marjorie Bertin em parceria com o Instituto de Pesquisa em Estudos Teatrais da Sorbonne Nouvelle.

Nascida em 1963, Parks é uma autora dramática contemporânea afro-americana que vive em Nova York e é muito célebre nos Estados Unidos. As treze peças de sua autoria¹ estão todas relacionadas a alguma forma de **invenção** da História. Por um lado, revelam que a História Americana é um discurso construído do ponto de vista particular dominante, neste caso, o ponto de vista branco, e, concomitantemente, propõem uma reabilitação do ponto de vista dominado afro-americano. Por outro lado, à força de constatar que a História existente é lacunar e insuficiente, **inventam** uma nova narrativa, no presente, por meio da cerimônia teatral.

O teatro de Parks não é um teatro “histórico”. Relativamente poucas de suas peças se situam em uma época identificável, na medida em que elas não estão interessadas no passado em si, mas naquilo que não **se passou**; estão situadas, portanto, na intersecção entre o passado e o presente. O questionamento da História imaginada como um fluxo linear e cronológico está no centro dessa dramaturgia. Para Parks, a História é a totalidade do que **já foi**. Nessas condições, a maioria das peças acontece em um presente indefinido no qual o passado retorna, seja nos discursos e/ou nas ações dos personagens (evocação da escravidão, do tráfico de escravos, dos linchamentos etc. por meio de elementos simbólicos e/ou satíricos), seja na forma de figuras históricas conhecidas, muitas vezes carregadas de uma dimensão mítica. É o caso de duas de suas mais célebres peças, *The America Play*, publicada em 1994, e *Topdog/Underdog*, que foi publicada em 2001 e obteve o Prêmio Pulitzer.

¹ Uma décima-quarta peça está a caminho: *100 Plays for the First Hundred Days* – referindo-se aos primeiros 100 dias da presidência de Donald Trump.

Intituladas como “*Lincoln Plays*” pelos críticos, cada uma colocou em cena um personagem negro que se disfarça de Abraham Lincoln, o décimo-sexto presidente dos Estados Unidos, em uma atração de feira.

O mito de Lincoln

Célebre por vencer a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865) e por abolir a escravidão, Abraham Lincoln é uma figura mítica no imaginário americano. Como os *Founding Fathers* (Pais Fundadores) que lideraram a Revolução contra os ingleses e proclamaram a

Independência, Lincoln representa a unidade da Nação, e seu símbolo é regularmente evocado na vida pública – seja do lado republicano ou do lado democrata.² Seu assassinato enriqueceu ainda mais sua lenda e o transformou em um mártir: ele foi morto por uma bala no crânio, atirada pelas costas por um ator anti-abolicionista, chamado John Wilkes Booth, enquanto assistia à apresentação de uma peça em Washington (*Our American Cousin*, de Tom Taylor), em 15 de abril de 1865, pouco antes do fim da guerra.³ Seu legado, no entanto, é controverso. O historiador Howard Zinn, por exemplo, mostrou como seu compromisso com a escravidão não era motivado por ambições éticas, mas por considerações políticas e estratégicas. Ele sublinha em sua *História do Povo dos Estados Unidos* (ZINN, 2014, p. 216-230) que, em alguns aspectos, Lincoln era um

² O presidente Obama, por exemplo, prestou juramento sobre a mesma Bíblia que Lincoln, durante sua primeira cerimônia de posse. Ver Phil Hirschhorn, «*The Obama-Lincoln Parallel: A Closer Look*», *CBS News*, 17 de janeiro de 2009, URL: <https://www.cbsnews.com/news/the-obama-lincoln-parallel-a-closer-look/>. Consultado em 7 de outubro de 2017.

³ Proclamada oficialmente em maio de 1865.

supremacista branco: favorável ao retorno dos negros à África, ele considerava a superioridade da raça branca como evidente.

As peças que nos ocupam não procuram resolver essa contradição; pelo contrário, integram-na, desmascarando o aspecto problemático do mito de Lincoln, o da unidade de uma nação construída precisamente com base na exclusão de uma parte de sua população. Na época da produção de *Topdog/Underdog* na Broadway, em 2002, Suzan-Lori Parks afirmou ao *New York Times*:

Lincoln é o que temos de mais próximo a uma figura mítica. Na época das tragédias gregas clássicas, havia Apolo, Medeia e Édipo – essas figuras maiores-que-a-vida caminhavam pela terra e falavam – e foram transformadas em peças. Shakespeare tinha reis e rainhas que serviram de modelo para suas histórias. É esse tipo de relação que estabeleço com Lincoln.⁴ (SHENK, 2002)

Assim, o Lincoln “real” nunca aparece nas peças, apenas sua representação na memória coletiva está em jogo. Além disso, o objetivo é a criação de um “transporte mítico”, segundo o termo de Michel Vinaver (1998, p. 70), isto é, de uma viagem de ida e volta, ou, mais precisamente, de um palimpsesto, entre um passado certamente recente, mas ainda assim mítico, e o presente dos personagens. Este artigo investiga como Parks **inventa** a história usando a dimensão mítica da figura de Lincoln, a fim de revelar as estruturas subjacentes da nação americana. No entanto, Parks não propõe uma estrutura de leitura definitiva, já que as his-

4 N.T.: No original: “Lincoln is the closest thing we have to a mythic figure. In days of great Greek drama, they had Apollo and Medea and Oedipus – these larger-than-life figures that walked the earth and spoke – and they turned them into plays. Shakespeare had kings and queens that he fashioned into his stories. Lincoln, to me, is one of those.”

tórias das duas peças são muito diferentes e chegam a conclusões antagônicas.

The America Play & Topdog/Underdog

Escritas com 5 anos de intervalo, as peças-gêmeas *The America Play* e *Topdog/Underdog* adotam formas muito diferentes: *The America Play* é abstrata, mas ataca o mito de Lincoln de maneira frontal; *Topdog/Underdog* é uma peça realista, linear e convencional, na qual Lincoln é certamente uma presença explícita, mas instável. No entanto, em ambos os casos, Abraham Lincoln funciona como um véu que se interpõe entre os personagens e sua identidade.

The America Play conta a história do Pai Abandonado⁵, um “*Digger by trade*”, ou seja, um “coveiro profissional” (e por trás da palavra “*digger*” o leitor/espectador ouve o termo “*nigger*”⁶, o que resulta em “negro profissional”⁷ que abandonou esposa e filho para se estabelecer em algum lugar no Ocidente e incorporar Abraham Lincoln em uma atração imaginada por ele. Em um “grande buraco no meio do nada”, que ele mesmo cavou e que é uma réplica de um parque de diversões chamado “O Grande Buraco da História”, ele fica sentado o dia todo, caracterizado e com o rosto maquiado de branco, sendo atingido por clientes, que desempenham o papel de Booth, o assassino histórico de Lincoln. Ele finge morrer, e uma vez que o cliente se vai, levanta-se, volta para

5 N.T.: No original, *Foundling Father*.

6 N.T.: Derivada da palavra “negro”, em português e espanhol, a expressão “*nigger*”, em inglês é utilizada de forma pejorativa e preconceituosa para se referir às pessoas afro-americanas.

7 N.T.: No original, *nigger by trade*.

a cadeira e recomeça. A peça é construída em dois atos: no primeiro ato, esse homem nos fala de si mesmo em um longo monólogo oscilando entre a primeira e a terceira pessoas do singular, regularmente interrompido pela entrada de clientes e pela performance (no sentido literal) do simulacro de assassinato. Quando o segundo ato começa, o homem está morto, e sua esposa Lucy e seu filho Brazil estão no buraco, em busca de sua ossatura, com o intuito de poder oferecer-lhe uma sepultura.

Topdog/Underdog coloca em cena um personagem que realiza o mesmo simulacro, mas se concentra em sua vida privada. Dois irmãos negros, chamados Lincoln e Booth, devido a um gracejo do pai, dividem um casebre em algum lugar da cidade. O mais novo, Booth, nunca trabalhou, vive de roubo, sonha em conseguir realizar truques com cartas de forma tão talentosa quanto seu irmão e busca recuperar o coração de Grace, sua ex-namorada. Lincoln, por medo de retaliação, desistiu dos truques com cartas há algum tempo e assumiu um emprego mal remunerado em um mercado popular para sobreviver: ele interpreta Abraham Lincoln em uma atividade de entretenimento e, como o personagem da peça anterior, leva tiros o dia todo. A única diferença é que essa peça acontece em um espaço urbano fechado, e não em um buraco aberto em um espaço exterior desértico. Os irmãos estão vinculados por um relacionamento de amor e competição que gira em torno das mulheres e dos truques com cartas. Lincoln é o *topdog*, isto é, o dominante da dupla (porque ele é o mestre dos truques), enquanto Booth é o *underdog*, o dominado (que sonha em se igualar, ou mesmo superar seu irmão) – mas esses papéis oscilam o tempo todo. Toda a peça acontece em um tipo de claustro familiar, de modo

que, ao contrário do *The America Play*, não assistimos ao simulacro. Por outro lado, testemunharemos sua repetição: ameaçado de ser substituído por um manequim de cera, Lincoln procura tornar seu número mais vivaz e pede a seu irmão Booth que o ajude, desempenhando o papel de cliente, ou seja, do Booth histórico.

A estrutura de *Topdog* é excepcionalmente realista para uma peça de Parks: a história dura uma semana, os diálogos são lineares, as rubricas detalhadas e a peça poderia ser lida como um drama familiar, se não fosse pela presença, em palimpsesto, de Abraham Lincoln. (A partir de agora, para distingui-los, usaremos o nome e o sobrenome – Abraham Lincoln – para designar a figura histórica e apenas o nome – Lincoln – para o personagem fictício.)

Os pais órfãos

Central na escrita Parksiana, a figura do “Rep & Rev” (para “Repetição e Revisão”) (PARKS, 1995a, p. 9) está aqui presente em três níveis intertextuais: na escala dos personagens, Lincoln pode ser considerado como uma variação da repetição do Pai Abandonado; na escala das obras, *Topdog/Underdog* pode ser lida como uma reescrita de *The America Play*; e, na escala da narrativa nacional, as duas peças são uma variação sobre o mito de Abraham Lincoln, mais precisamente no momento de sua morte. O acontecimento simboliza toda a ambigüidade do personagem: ele é quem libertou os escravos, mas, uma vez livres, os abandonou ao seu destino.⁸ A morte de Abraham Lincoln é, na visão de Parks, a

⁸ O chamado período de Reconstrução, logo após a guerra, é um período social e economicamente muito difícil para os milhares de escravos alforriados que foram despojados de tudo no sul do país.

perda de um pai simbólico culpado por abandono, mas também se refere, de maneira mais ampla, ao desenraizamento original devido à deportação do continente africano.

Os antepassados (*forefathers*) nas *Lincoln Plays* estão falhando; eles são falsos pais (*faux-fathers*), pais inimigos (*foe-fathers*) e, por fim, pais órfãos. Em *The America Play*, o homem do primeiro ato é nomeado nas rubricas como: “*The Foundling Father, as Abraham Lincoln*”⁹. O nome refere-se aos *Founding Fathers*¹⁰ mencionados anteriormente¹¹, e a palavra *foundling* significa literalmente “criança abandonada”. Parks concentra neste oxímoro todo o paradoxo em que se baseia a peça: um homem negro, completamente despojado de sua História e de sua identidade, que não tem nome próprio, aspira a encontrar um lugar no romance nacional seguindo o caminho daquele que deveria tê-lo integrado, mas, na verdade, o abandonou. E para seguir o rastro desse pai simbólico, ele abandona seu próprio filho. Em *Topdog/Underdog*, Lincoln tornou-se um pai substituto para Booth tanto emocional quanto materialmente (é ele que trabalha, paga aluguel e alimenta os dois), depois que seus pais os abandonaram durante a adolescência. Por meio de uma série de jogos de palavras polissêmicas, Parks reúne história familiar e história nacional em uma mesma imagem; e os personagens movem-se, facilmente, de uma

para a outra num mesmo bife.¹²

A ausência dos pais também é preenchida por esforços de mitologização por parte dos filhos. Lincoln inventa memórias de uma infância feliz, folheando um antigo álbum de fotos de família, mas é imediatamente contestado por Booth (“Nós nunca fizemos nenhuma merda dessa”¹³) (PARKS, 2002, p. 68.); e Brazil, que continua repetindo que seu pai partiu quando tinha apenas cinco anos de idade, fantasia a lua de mel de seus pais, rapidamente chamado à razão por sua mãe (“Não perca a noção de sua história.”) (PARKS, 1995b, p. 180), enquanto cavava no buraco deixado por seu pai, reconstruindo sua origem e recuperando um certo tipo de herança.

Um labirinto de simulacros

Evidentemente que o fato de o assassinato de Abraham Lincoln ter ocorrido em um teatro não é estranho às escolhas de Parks, resultando em um jogo metateatral, paródico e provocativo. Parece que tudo é feito para que o leitor/espectador se perca no labirinto das representações, sinais e trocadilhos de duplo ou triplo sentido que povoam essas duas peças. A sobreposição de realidades temporais distantes é evidente em *Topdog* por homonímia, e em *The America Play*, aparece, em particular, devido ao fato de que o Pai Abandonado se assemelha a Abraham Lincoln; essa semelhança, aparentemente impressionante, teria sido decisiva em sua escolha de ir para o oeste. A imagem é profundamente irônica; e a peça inteira enfatiza como o mimetismo dos domina-

9 N.T.: “O pai abandonado, como Abraham Lincoln”.

10 N.T.: “Pais Fundadores”. Optou-se por manter as expressões em inglês no corpo do texto porque a autora do artigo está refletindo sobre a similaridade fonética das palavras, efeito que seria impossível de ser mantido na tradução para o português.

11 Tecnicamente, Abraham Lincoln não é um Pai Fundador, mas devido às suas ações, é reconhecido, simbolicamente, como um Pai Fundador para os afro-americanos.

12 Ver, por exemplo, Suzan-Lori Parks, *Topdog/Underdog*, New York, Dramatists Play Service Inc., 2002, p. 33.

13 N.T.: No original, “*We never did none of that shit*”.

dos está condenado ao fracasso, por meio de uma chocante representação de um homem negro usando maquiagem branca (um *minstrel blackface* invertido) que gostaria de **se tornar** Abraham Lincoln, ou, pelo menos, integrar *A Grande História da América* – a viagem ao Ocidente é outra maneira de reproduzir um grande mito nacional. No entanto, o que se vê de fato são pessoas esperando na fila para atirar em um homem negro.

Além disso, a multiplicação de representações de Abraham Lincoln no palco enfatiza o fato de o mito ter encoberto a realidade, tornando-a ilusória. Enquanto diz seu monólogo, o Pai Abandonado acena regularmente para um busto e uma silhueta do “*Great Man*”, utilizando diversas barbas diferentes e interpretando o simulacro sete vezes. A repetição rapidamente impede a singularidade – e, portanto, a suposta autenticidade – do acontecimento. Cada performance é um pouco diferente da anterior, primeiramente por causa do corpo, que nunca consegue fazer os mesmos gestos, e, sobretudo, devido às réplicas dos clientes. Todos proclamam uma sentença que teria sido pronunciada logo após o assassinato, mas nunca é a mesma; alguns são “históricos” (“Assim, para os tiranos!¹⁴” ou “O Sul está vingado!¹⁵”), enquanto outros são totalmente inventados pela autora (“Agora, ele pertence à História.¹⁶” ou “Eles mataram o presidente!¹⁷”). Parks chega a respaldar cada uma dessas citações com notas de rodapé que às vezes se referem a livros de história reais, às vezes a rumores ou referências fantasiosas (por exem-

plo: uma redação inédita de seu personagem). A rubrica, por outro lado, é sempre a mesma: os clientes dizem sua resposta “teatralmente¹⁸”. Aqui, Parks parodia o discurso científico, e destaca o fato de que a História é sempre feita por um discurso a posteriori e que, nesse sentido, as figuras que a compõem também são personagens teatrais – a tal ponto que eles se tornam os tipos que o público exige.

“As pessoas se divertem com seu Lincoln de merda¹⁹, explica Lincoln à Booth em *Topdog/Underdog*. É histórico. As pessoas gostam de sua merda histórica, de um certo modo. Gostam de reconstruir a maneira como a construíram. Mais ou menos, como em um livro.” (PARKS, 2002, p. 57)²⁰ Assim, o Pai Abandonado observa que a cartola tradicional de Abraham Lincoln certamente não estava em sua cabeça no momento de sua morte (já que ele estava em um teatro), mas ele a usa de qualquer maneira, já que “as pessoas não gostam de seu Lincoln sem chapéu.”²¹ E acrescenta: “Algumas imprecisões são boas para os negócios.”²² (PARKS, 1995b, p. 168). Não estamos, portanto, em frente a uma *reencenação*²³ histórica estritamente falando: as peças não reconstróem o passado rigorosamente como passado, mas questionam os signos registrados na memória coletiva e a relação dos personagens com esses signos.

Uma vez que Lincoln e o Pai Abandonado concordem em se submeter à versão oficial da

14 N.T.: No original, “*Thus to the tyrants!*”

15 N.T.: No original, “*The South is avenged!*”

16 N.T.: No original, “*Now he belongs to the ages.*”

17 N.T.: No original, “*They’ve killed the president!*”

18 N.T.: No original, “*theatrically*”.

19 N. T. No original, “*People are funny about they Lincoln shit.*”

20 N. T. No original, “*Its historical. People like their historical shit in a certain way. They like it to unfold the way they folded it up. Neatly like a book.*”

21 N. T. No original, “*people dont like their Lincoln hatless.*”

22 No original, “*Some inaccuracies are good for business.*”

23 N. T. No original, “*re-enactment*”.

História, eles não vivem o simulacro da mesma maneira.

————— O que é e o que não é²⁴

Entende-se que o simulacro é para o Pai Abandonado o cumprimento de uma vocação, e é sua identificação com Abraham Lincoln que se torna uma alienação. Lincoln, por outro lado, se orgulha de não confundir simulação com a realidade (“Eles dizem que as roupas não fazem o homem. O dia todo eu visto esse figurino, mas ele não faz de mim quem eu sou.”²⁵) (PARKS, 2002, p. 33), separando bem a sua identidade da do personagem que interpreta. (*Ibid.*, p. 38/57) Pelo contrário, seu irmão Booth se caracteriza pelo fato de que confunde a realidade e o simulacro. Durante o ensaio, ele fica tão envolvido que grita “Eu sou Booth!!”²⁶, pouco antes de se retirar, porque de repente o jogo parecia “muito real ou algo assim.”²⁷ (*Ibid.*, p. 57) Além disso, ele se apega a imagens que substitui pela realidade. Sua mãe, no momento de sua partida, deixou quinhentos dólares para Booth, em um pacote de meia de náilon, e dois anos depois, o pai partiu, deixando quinhentos dólares para Lincoln. Este último, imediatamente, gastou o dinheiro, mas Booth nunca tocou no recurso deixado por sua mãe, mantendo-o fechado como uma relíquia.

Esta evidente linha divisória entre os dois irmãos acaba sendo problemática. O figurino subjuga Lincoln na medida em que a peça avança. Finalmente demitido, ele diz se arre-

pender desse trabalho. “Eu fui resumido a ser considerado um bom Abraham Honesto.”²⁸ (*Ibid.*, p. 94) E então, logo depois, responde a uma observação de seu irmão: “Eu estava apenas sentado lá em cima. Eu não estava interpretando nada.”²⁹ (*Ibid.*, p. 96) A contradição está bem representada pela foto de recordação tirada de Lincoln, de figurino, por Booth, para o álbum de família: Booth pede a seu irmão que sorria para a foto, para celebrar o fato de que ele acabou de encontrar um novo emprego (que não é distinto do truque com cartas), enquanto que o real Abraham Lincoln não sorriu jamais. Dessa forma, sorrindo em seu figurino, o personagem está preso em um meio-termo que não é nem Abraham Lincoln, nem ele próprio. (*Ibid.*, p. 94-95) Essa flutuação encaminha-se para uma fusão na cena final.

Booth, que não pode suportar que seu irmão retorne ao truque de cartas sem ele. Acaba por desafiá-lo, e, simultaneamente, o conflito da peça se concentra em torno de seu último jogo de cartas. Booth aposta os quinhentos dólares de sua mãe, e Lincoln vence facilmente, semeando dúvida em seu espírito: conhecendo as infidelidades da mãe (mencionadas anteriormente na peça), como saber se eles são realmente irmãos? Além disso, como pode ter certeza de que o pacote contém quinhentos dólares se nunca foi aberto? Booth, que não pode suportar ter sido enganado, perder sua herança, nem duvidar da palavra (portanto, do amor) de sua mãe, e, por consequência, questionar a identidade do simulacro e da realidade, mata o irmão com uma bala de

24 N. T. No original, “*What is and what ain’t*”.

25 N. T. No original, “*They say the clothes make the man. All day long I wear that getup. But that dont make me who I am.*”

26 N. T. No original, “*I am Booth!!*”

27 N. T. No original, “*too real or something*”.

28 N. T. No original, “*I was a damn good Honest Abe considering.*” Vale salientar que, devido à reputação de ser uma pessoa extremamente honesta, Abraham Lincoln recebeu a alcunha popular de *Honest Abe*.

29 N. T. No original, “*I was just sitting there in thuh getup. I wasnt pretending nothing.*”

revólver na cabeça – realizando o que estavam predestinados a fazer em seus nomes. Durante este tiro final, os três níveis de significado da peça convergem: a história da família, a história representada e o mito nacional. A cortina cai sobre o grito de desespero de Booth diante do cadáver de seu irmão. Assim, longe de inventá-la, os personagens são apanhados pela História, e o *buraco* (no sentido figurado), no qual eles passam toda a peça, é também o seu túmulo.³⁰

O final da *The America Play* é muito mais aberto. Durante o segundo ato, a mãe, Lucy, e o filho, Brazil, procuram os restos mortais do pai desaparecido. Ela ouve os ecos do passado, que retornam na forma de extratos modificados de *Our American Cousin*, como uma concha acústica; ele cava o buraco. Eles representam assim as figuras do historiador e do arqueólogo (CHAUDHURI, 1995, p. 265) e, conjuntamente, configuram um duplo completo da autora. Brazil descobre muitos objetos que foram usados na representação do Pai Abandonado, que foram introduzidos no primeiro ato e que agora resurgem como relíquias (medalhas, barbas falsas, cartola, busto e silhueta de Abraham Lincoln, etc.). Ele as organiza ao longo do “*Hall of Wonders*”³¹ que está construindo. Ao final, o Pai Abandonado, ainda disfarçado de Abraham Lincoln, finalmente retorna dos mortos e senta-se no caixão preparado para ele. A cerimônia fúnebre está prestes a começar, os convidados chegarão em breve Brazil integra seu pai, ainda sentado em seu caixão, ao *Hall of Wonders*, e deixa a cena, seguindo sua mãe.

30 No sentido literal para Lincoln, representado por Booth.

31 N. T. : “Salão das Maravilhas”. Optou-se por manter a expressão em inglês no corpo do texto porque a mesma será utilizada pela autora do artigo diversas outras vezes a partir de agora.

Parte da crítica científica interpreta esse fim como prova de que Brazil, se não inventou, pelo menos reparou a História. Ao integrar seu pai ao *Hall of Wonders*, ele integraria simbolicamente afro-americanos à história americana. (FOSTER, 2005, p. 35) Graças ao *Hall of Wonders*, ele transformaria o *Hole of History* em *whole*³² e concretizaria o ritual de luto ao qual toda a peça seria comparada. Outros críticos, ao contrário, não veem nesse *Hole of History* mais que um vazio beckettiano do qual nada pode emergir, ou insistem no fato de que o *Hall of Wonders* é um museu de artefatos e não se constitui em nada mais que uma representação arcaica e fantasmagórica da História. (CHAUDHURI, *op. cit.*, p. 262-266; FRANK, 2002, p. 4-20; GEIS, 2008, p. 112) Nossa interpretação está entre esses dois pólos e está de acordo com a de Ilka Saal. Tal como acontece com Beckett, os personagens de Parks estão bem conscientes de sua presença em um palco de teatro, e é precisamente porque Brazil mantém essa consciência intacta que ele consegue *inventar* a História.

Na tirada final, Brazil lista tudo o que o *Hall of Wonders* contém, e, logo depois de mostrar uma medalha que recompensa a habilidade de imitar (*faking*), ele apresenta seu pai como “Um dos grandes sucessos! [...] Observe a cartola e o fraque, **similares** aos dos notáveis.”³³ (PARKS, 1995b, p. 199) Para Ilka Saal, “graças a essa mudança na praxis historiográfica, (quase a mesma, mas não exatamente), Brazil acaba conseguindo desenterrar o Grande Buraco da História – não o Grande Homem – mas

32 N. T. : Foram mantidas as expressões em inglês no corpo do texto porque a autora procura enfatizar a semelhança gráfica e fonética entre as palavras *Hall* (salão, saguão ou corredor), *Hole* (Buraco) e *Whole* (todo).

33 Grifo nosso. N. T. : No original, “*One of the greats Himself! [...] Note the top hat and the frock coat, just like the greats.*”

seu imitante, o Abandonado, o Pouco Conhecido; alguém que ao final recebe um lugar “distinto” no Grande Salão das Maravilhas de seu filho.”³⁴ (SAAL, 2015, p. 73) Ao contrário de seu pai ou Booth em *Topdog*, Brazil não confunde simulacro e realidade, mas usa o primeiro para reconstruir o segundo, o que lhe permite completar o luto necessário à invenção de sua própria história - que começa onde a peça termina.

A recorrente homonímia entre *hole* (o buraco) e *whole* (o todo) coloca em tensão microcosmo e macrocosmo, passado e presente, inseridos na imagem que é o cerne de ambas as peças: a do buraco formado na cabeça Abraham Lincoln

Esse buraco é tanto o buraco negro da história em que os afro-americanos caíram, o vazio criado pela ausência de um pai e por uma herança problemática, quanto o lugar onde as identidades são perdidas. Em *Topdog/Underdog*, os personagens não se recuperam e são condenados a repetir o cenário tétrico condicionado por seus nomes – cenário que aparece, a partir de então, como sua única herança verdadeira (FOSTER, *op. cit.*, p. 35) – mas em *The America Play*, o buraco é também um espaço fértil de onde tudo pode (re)nascer. Percebendo que a única coisa que seu pai lhe deixou é um buraco, Brazil exclama: “No princípio, havia uma dessas cavidades aqui, mas depois “bang” e depois *voilà!* E aqui estamos nós.”³⁵ (PARKS, 1995b, p. 184) *The Great Hole of History* é, portanto, também um espaço-

34 N. T. : No original, “thanks to such shift in historiographic praxis, (almost the same but not quite), Brazil eventually succeeds in digging up from the Great Hole of History – not the Great Man – but his imitator, the Foundling, The Lesser Known; who at long last receives a “designated” place in his son’s Great Hall of Wonders.”

35 N.T.: No original, “In thuh beginning there were one of them voids here and then “bang” and then *voilà!* And here we is .”

mundo onde tudo pode ser inventado, como em uma cena de teatro

Referências

CHAUDHURI, Una. *Staging Place, The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

FOSTER, Verna. « Suzan-Lori Parks’s Staging of the Lincoln Myth in *The America Play* and *Topdog/Underdog* », *Journal of American Drama and Theatre*, 17, no 3, Fall 2005, p. 24-35.

FRANK, Haike. « The Instability of Meaning in Suzan-Lori Parks’s *The America Play* », *American Drama*, 11. 2, Summer 2002, p. 4-20.

GEIS, Deborah. *Suzan-Lori Parks*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

HIRSCHKORN, Phil. « The Obama-Lincoln Parallel: A Closer Look », *CBS News*, 17 janvier 2009, URL : <https://www.cbsnews.com/news/the-obama-lincoln-parallel-a-closer-look/>. Acesso em 7 de outubro de 2017.

PARKS, Suzan-Lori. « from Elements of Style », in *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995a, p. 6-18.

PARKS, Suzan-Lori. « *The America Play* », in *The America Play and Other Works*. New York: Theatre Communications Group, 1995b, p. 157-199.

PARKS, Suzan-Lori. *Topdog/Underdog*. New York: Dramatists Play Service Inc., 2002.

SAAL, Ilka, « Of Diggin' and Fakin': Historiopoiesis in Suzan-Lori Parks and Contemporary African American Culture », in METCALF, Josephine; SPAULDING, Carina (dir.) *African American Culture and Society After Rodney King*. Farnham: Ashgate, 2015, p. 67-81.

SHENK, Joshua Wolf. « Beyond a Black-and-White Lincoln », *The New York Times*, 7 avril 2002, URL : <http://www.nytimes.com/2002/04/07/theater/theater-beyond-a-black-and-white-lincoln.html>. En ligne le 7 octobre 2017.

VINAVER, Michel. « Mémoire sur mes travaux ». *Écrits sur le théâtre 2*. Paris: L'Arche, 1998.

ZINN, Howard. *Une Histoire populaire des États-Unis, De 1492 à nos jours*, trad. F. Cotton. Marseille: Agone, 2014.

Tradução de Viviane Juguero.

Recebido: 08/08/2018

Aprovado: 30/08/2018