



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Artes e Letras

## **Questões de Identidade em *Ma Rainey* e *The Piano Lesson*, de August Wilson**

**Cristina Maria Mota Ribeiro**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários**  
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Doutora Paula Elyseu Mesquita

**Covilhã, Outubro de 2010**

# Agradecimentos

A elaboração desta dissertação representa um passo importante para mim, essencialmente a nível pessoal, mas também como valorização profissional. Todavia, as condicionantes do estatuto de trabalhadora-estudante tornam este processo algo crítico. Deste modo, o apoio e orientação prestados pela Prof. Doutora Paula Elyseu Mesquita foram cruciais para levar a bom termo este trabalho, pelo que lhe agradeço as discussões geradoras de ideias, o tempo dedicado e as palavras de incentivo.

Agradeço igualmente à minha família por ter acompanhado de perto todo este projecto, incentivando-me a prosseguir este caminho, por vezes difícil, e ajudando-me a ultrapassar alguns dos problemas com que me deparei.

# Resumo

Considerado um dos maiores dramaturgos americanos do século XX, August Wilson dedicou a sua carreira profissional à escrita de um ciclo de dez peças sobre a vida da comunidade afro-americana nos Estados Unidos da América, cada uma reportando a uma década do século vinte.

Esta dissertação trata questões de indagação de identidade sociocultural e individual transversais à sua obra. A produção artística de Wilson contesta peremptoriamente a História dos Estados Unidos escrita pela mão de historiadores brancos, e reclama o lugar e a importância do povo afro-americano, que não vê contemplados nessa visão e testemunho unilaterais do passado colectivo. Assim, Wilson apresenta-se como um autor cuja missão seria ajudar a inscrever a História da sua comunidade de origem na História dos Estados Unidos. Para além do papel dos afro-americanos na construção da nação, Wilson preocupa-se em destacar a força da cultura afro-americana, em inúmeros aspectos díspare da cultura *mainstream* americana, de ascendência principalmente europeia. Acima de tudo, o dramaturgo protesta contra a obliteração da cultura negra pela comunidade branca económica e politicamente dominante. Celebra, pois, aquela cultura de características singulares, convidando o seu público a repensá-la e valorizá-la nas suas diferentes manifestações. Convoca sobretudo a comunidade afro-americana a repudiar uma assimilação falsa dos modos culturais da comunidade branca, que serve interesses contrários aos dos negros e perpetua a grave inequidade social causada pelo desequilíbrio sociopolítico entre brancos e negros. Wilson identifica como o maior problema ameaçando a comunidade negra a perda de identidade, consequência de um gradual afastamento das raízes de origem africana.

Para além destas questões este estudo aludirá também às influências artísticas mais marcantes para a obra do autor, “*The four B’s*”: Amiri Baraka, Jorge Luís Borges, Romare Bearden e os Blues, assim como à evolução do processo de escrita de Wilson. Finalmente, serão analisadas duas das peças pertencentes ao ciclo de dez peças do século vinte do autor - *Ma Rainey’s Black Bottom* e *The Piano Lesson*.

Em *Ma Rainey’s Black Bottom*, Wilson examina a exploração dos músicos negros por produtores e agentes brancos. Além de ilustrar as adversidades enfrentadas pelos músicos negros, incluindo as estrelas da música negra, Wilson expõe os conflitos existentes entre os elementos da sua comunidade. Perspectivando personagens antagónicas, elabora dois protagonistas, Levee (músico jovem talentoso), e Ma Rainey (cantora de sucesso de meia idade). Atribuindo características e visões do mundo diferentes a estas duas personagens, elas irão representar dois modos adversos de lidar com o passado, com a sua história.

Em *The Piano Lesson* revelam-se como temas centrais a família e a herança dos antepassados. Wilson trabalhou este texto questionando o destino a dar à herança dos antepassados. Preconizando que o conhecimento do passado é fundamental para a afirmação da auto-identidade e a projecção do próprio futuro, Wilson desenvolve esta peça à volta das diferentes opções de cada personagem face à herança deixada pelos seus antepassados. Mais uma vez o autor elabora o conflito, neste caso entre irmãos, para despoletar o desenrolar da acção. De um lado, Berniece, uma personagem que entende o significado da sua herança, mas que se recusa a dar continuidade a história da sua família; de outro, Boy Willie, uma personagem que reduz a herança familiar ao seu valor material, não obstante a apresentação por ambos de razões válidas justificativas da sua atitude.

## Palavras-chave

August Wilson, dramaturgia norte-americana do século XX, identidade, literatura afro-americana, blues, discriminação racial, comunidade negra, *Ma Rainey*, *The Piano Lesson*

# Abstract

August Wilson is considered one of the greatest American playwrights of the 20th century. The author dedicated his entire professional career to the writing of a ten-play cycle on the life of the Afro-American community in the USA, each of the plays dealing with life in one of the decades of the last century.

This study tackles recurring concerns in Wilson's work. The playwright contests the History of the USA as written by white historians, claiming the place and the importance of African-Americans which are not contemplated in that unilateral vision and testimony of history. Wilson's purpose is to inscribe the History of the African American community in the History of the nation. Besides the role of African-Americans in the construction of the country, Wilson is strongly concerned with illustrating the power different of Black culture, distinct in a myriad of ways from American mainstream culture, mainly of European descent. Wilson rejects the the effacement of African American culture by the dominating white worldview; instead, he highlights this unique culture with distinctive features, encouraging African Americans to take pride in it and shun false assimilation of white cultural values, serving interests destructive to their culture. Wilson identifies the loss of identity, a consequence of rejecting African roots, as the major problem affecting the African-American community, calling upon himself to raise awareness in this regard.

In addition to these issues, the major artistic influences in his work are outlined in this brief dissertation, namely 'The four B's': Amiri Baraka, Jorge Luis Borges, Romare Bearden and the Blues, as well as the evolution of Wilson's writing process. The subsequent analysis contemplates two of the ten-play cycle of the twentieth century - *Ma Rainey's Black Bottom* and *The Piano Lesson*.

In *Ma Rainey's Black Bottom*, Wilson examines the black musicians' exploitation by white producers and managers. More than illustrating the adversities faced by black musicians, including the stars of black music, Wilson reveals the conflicts among the black community of musicians in the play. By designing antagonistic characters, he builds two main characters, Levee, the talented young musician, and Ma Rainey, the successful singer. By assigning them different features and visions of the world, they will represent two different ways of dealing with the past, with their history.

In *The Piano Lesson* family and the legacy of ancestors are the main themes. Wilson worked through this play questioning what is to be done with the heritage of the ancestry. By subscribing to the idea that knowing one's past is essential to find self-identity and to plan a future, Wilson develops the play, presenting the different choices made by the characters concerning the legacy left by their ancestors. Once again, the author uses conflict, in this play between siblings, to trigger the plot. On the one hand, there is Berniece, a character that understands the meaning of her heritage, but she refuses to tell her daughter the story of her family, preventing its continuity; On the other hand, Boy Willie, a character who reduces the family legacy to its monetary value, notwithstanding their valid reasons, justifying their attitudes.

# Keywords

August Wilson, identity, 20<sup>th</sup>-century Afro-American drama and literature, blues, racial discrimination, black community, *Ma Rainey*, *The Piano Lesson*

# Índice

1. Introdução .....	1
2. Temas, Influências e o Processo de Escrita em August Wilson .....	9
2.2. “The four B’s” .....	17
2.2.1. Jorge Luís Borges .....	18
2.2.2. Amiri Baraka .....	19
2.2.3. Blues .....	20
2.2.4. Romare Bearden .....	24
2.3. O Processo de Escrita .....	26
3. <i>Ma Rainey’s Black Bottom</i> .....	31
4. <i>The Piano Lesson</i> .....	50
5. Conclusão .....	68
6. Bibliografia .....	74
7. Webgrafia.....	76

# 1. Introdução

August Wilson é considerado um dos maiores dramaturgos americanos do século XX. O autor alcançou um feito literário assinalável, ao conseguir completar com *Radio Golf* (2005) um ciclo de dez peças a que se havia proposto, reportando cada uma delas a uma década do século vinte.

Nasceu em 1945, em Pittsburgh, no Hill District, filho de Frederik Kittel, um americano branco de ascendência alemã, e de Daisy Wilson Kittel, afro-americana, e viria a falecer em 2005. Não reconhecia nas suas entrevistas importância à figura do pai; Frederik Kittel fora um pai alcoólico e ausente, de quem o autor tinha poucas memórias, uma vez que aquele raramente visitava os filhos. Pelo contrário, Wilson atribuía largamente à sua mãe o valor da educação que recebeu, auto-identificando-se como negro durante o seu crescimento e recusando mesmo a herança do seu pai branco. Para o autor, o ambiente onde cresceu fora culturalmente negro, a sua casa e a comunidade em que estava inserido. Quando questionado sobre a herança de seu pai e se essa poderia ter sido um outro caminho que ele poderia ter seguido, Wilson foi inequívoco na sua resposta: “Well, no, because the cultural environment of my life was black. As I grew up, I learned black culture at my mother’s knee, so to speak.” (Moyers, Bryer and Hartig, 72). A recusa da herança paterna pelo autor levou-o a mudar o seu nome em 1965, quando adoptou apenas o sobrenome de sua mãe, eliminando Kittel do seu nome.

Até aos doze anos de idade, Wilson cresceu no Hill District, inserido numa população de negros e alguns imigrantes. Recordava calorosamente a sua infância em Hill District, na sua memória uma comunidade unida, onde todos se conheciam e interagiam como uma família alargada: “The street I lived on... indeed, there was a community of people, and I remember coming home from school, and all of the parents would be sitting on the stoops, talking, exchanging recipes, talking about what they were cooking for dinner, talking about their kids. That was a nice neighborhood, in the sense that anyone in the neighborhood was your social parent.” (in Livingston, Bryer and Hartig, 42). A influência da mãe foi crucial, pois apesar de não possuir muitas habilitações literárias (apenas seis anos de escolaridade), ensinou os filhos a ler e incutiu neles a importância de uma boa educação e o orgulho em ser afro-americano. Daisy Wilson, que considerava o saber ler uma ferramenta de extrema importância, criou seis filhos trabalhando como empregada de limpeza. A propósito da sua mãe, Wilson refere: “[She] stressed the idea that if you can read, you can do anything - you could become a lawyer, you could be a doctor, you could be anything you wanted to be if you knew how to unlock the information.” (in Moyers, Bryer and Hartig, 65-66). O exemplo transmitido aos seus filhos foi o de uma mulher honesta, orgulhosa, de convicções fortes.

Aos doze anos, a família Wilson mudou-se para um outro bairro, Hazelwood, onde viveu até deixar a casa da sua mãe. Ao longo da sua infância e adolescência lidou com a discriminação comum à época, desde situações rotineiras (como o facto de em certas lojas não cederem sacos aos negros para levarem as suas compras), a outros incidentes mais específicas, cujo impacto pode alterar a direcção de vida de um indivíduo. Na escola secundária que Wilson frequentou, a Central Catholic High School, era o único negro na escola, sendo habitual encontrar na sua carteira bilhetes a dizer “Go home, Nigger” (Livingston, Bryer and Hartig, 42), ou ir para casa num táxi chamado pelo director da escola, evitando a agressão física por parte de colegas. Sobre o tempo passado nessa escola, Wilson recordava: “[It] was a very difficult time, to say the least.” (43). Envolveu-se em vários confrontos físicos até desistir dessa escola. Anteriormente, embora consciente da acentuada discriminação existente, não havia sido alvo de atitudes racistas tão ostensivas. Durante algum tempo frequentou uma escola profissional, da qual acabaria por desistir pois, sendo um aluno muito bem sucedido (“I’d always gotten straight A’s, and all the teachers had told her [his mother] that I could be anything I wanted to be; it was up to me.” (47), o nível de exigência académico era muito inferior do que aquele a que estava habituado.

Na Gladstone High School, escola pública perto de sua casa que frequentou após ter desistido do curso profissional de metalurgia, um desentendimento com o professor de História, uma das suas disciplinas favoritas, levou-a abandonar definitivamente a escola: “[The teacher] was a black teacher, and he was one of those black teachers who didn’t like black people. Mr. B favored the white students over the black students.” (43) Quando o professor solicitou um trabalho final, Wilson optou por fazer um trabalho sobre Napoleão, um dos seus heróis desde criança. Após pesquisa em vários livros, Wilson entregou o trabalho, e quando o professor se recusou a classificar o trabalho com a nota merecida, por desconfiar de que o trabalho não tivesse sido feito por ele, mas sim por uma das suas irmãs mais velhas, Wilson, desiludido, deixou de ir às aulas. O autor relata: “I did not go to school the next day - or any day after that. I got up the next day and...right outside the principal’s office was a basketball court. And I got my basketball and went out and shot basketballs. Did that for about two weeks. As I look back on it, I think that I wanted the principal, or someone, to notice that I wasn’t at school and to say, “well, what are you doin’ shootin’ basketballs? What’s the problem? What’s going on here?” But no one ever said a word. The principal never came out; Mr.B never came out.” (45).

A partir desse momento, o percurso educativo de Wilson pode ser considerado original. Abandonando a escola e a educação formal, aos quinze anos, Wilson começou a frequentar a biblioteca da Pittsburgh. Leitor ávido, completou a sua educação de um modo pouco convencional. Apesar do desagrado da sua mãe, Wilson passaria horas na biblioteca lendo sobre os mais variados tópicos de interesse. Todavia, a secção que o autor identifica como a de maior influência foi a de autores negros. Wilson leu todos os livros dessa secção, entrando em contacto com autores como Ralph Ellison, Langston Hughes e James Baldwin,

entre outros. Após este período, Wilson iniciou a sua carreira como poeta, decidindo tornar-se escritor quando comprou a sua primeira máquina de escrever. Seria esse o mesmo ano em que mudou o seu nome, eliminando o apelido do pai.

Após um ano no exército, voltou para Pittsburgh e mais tarde deixou a casa da mãe, indo morar numa pensão onde viviam outros artistas. Para se sustentar teve os mais variados empregos incluindo cozinheiro, jardineiro e porteiro. Nessa altura conheceu Rob Penny e juntos fundaram o Black Horizons Theater em 1968, não deixando de escrever poesia. Juntos, o seu objectivo era produzir teatro não apenas enquanto expressão artística, mas como forma de intervenção social: “(...) to politicize the community or, as we said in those days to raise the consciousness of the people.” (Wilson, in Lyons and Plimpton, 2). Durante esta fase activista e não sendo ainda propriamente dramaturgo, Wilson encena peças de teatro de Amiri Baraka, Ed Bullins, entre outros, provando mais uma vez a sua capacidade de autodidactismo: “ I knew nothing about theatre. I had never seen a play before. I started directing but I didn't have any idea how to do this stuff, although I did find great information in the library.” (in Savran, 290).

Nos anos setenta começa a escrever peças de um acto, incluindo o manuscrito que mais tarde integraria *Ma Rainey's Black Bottom*, e termina a década com *Jitney!*. Ainda no final da mesma década, muda-se para St. Paul, Minnesota, onde havia estado anteriormente a convite de um amigo seu, Claude Purdy. Este havia-o desafiado a dramatizar uma série de poemas seus - *Black Bart*, desafio que Wilson aceitou, escrevendo *Black Bart and the Sacred Hills*. Em St. Paul trabalhou dois anos, escrevendo dramatizações de lendas nativas americanas e uma série de perfis de cientistas para o Science Museum of Minnesota.

Talvez sem plena consciência disso, Wilson ia-se envolvendo mais profundamente no mundo de teatro. Em 1979, envia *Jitney!* para o *Playwright's Center* em Minneapolis, tendo ganho a Jerome Fellowship, momento em que se encontrou com outros dramaturgos, e que identificava como o despertar da visão de dramaturgo: “(...) and [I] found myself sitting in a room with sixteen playwrights. I remember looking around and thinking, I must be a playwright too. It was then that I began to think of myself as a playwright, which is absolutely crucial for the work. It is important to claim it.” (in Lyons and Plimpton, 3). No início dos anos oitenta, Rob Penny enviou-lhe uma brochura sobre a Eugene O'Neill Theater Center's National Playwrights Conference, sugerindo-lhe que submetesse um dos seus manuscritos. Wilson seguiu o seu conselho e submeteu cinco manuscritos até ser aceite em 1982, com *Ma Rainey's Black Bottom*. Iniciava assim a sua carreira de dramaturgo profissional.

Para Wilson, a passagem pela Conference representa o seu desenvolvimento enquanto dramaturgo. Apesar do seu trabalho no Black Horizons Theatre, via o texto dramático numa perspectiva circunscrita, não abrangendo o que envolvia produzir uma peça de teatro, toda uma equipa composta por especialistas de diversas áreas. Na Conference, além do trabalho desenvolvido como dramaturgo, a análise e o processo de reescrita do seu manuscrito, Wilson entrou em contacto com um mundo diferente, que viria a afectar crucialmente a sua vida e

produção artística. A partir da chegada de *Ma Rainey's Black Bottom* à Broadway, Wilson obteve sucesso e reconhecimento público assinaláveis com as suas obras. As bolsas e prémios que foi recebendo acabaram por permitir-lhe dedicar-se a tempo inteiro à escrita, dando-lhe também a possibilidade de desenvolver trabalho contínuo. No espaço de pouco mais de vinte anos Wilson escreveu dez peças teatrais, todas elas bastante aclamadas criticamente e bem recebidas pelo público em geral. Morreu em 2005, após ter completado o seu ciclo de peças sobre a vida da sua comunidade durante o século XX. Ao longo da sua carreira recebeu inúmeros prémios pelo seu trabalho e de reconhecimento da sua carreira, sendo de destacar dois Pulitzer Awards for Drama, sete New York Drama Critics' Circle Awards e The National Humanities Medal, atribuída ao artista pelo Presidente Clinton em 1999.

Neste trabalho propus-me investigar e analisar dois textos dramaturgicos de Wilson, focando principalmente questões de identidade e a forma como são representadas na sua visão. O primeiro capítulo trata questões de ordem transversal à sua obra. . A produção artística de Wilson contesta peremptoriamente a História dos Estados Unidos escrita pela mão de historiadores brancos, e reclama o lugar e a importância do povo afro-americano, que não vê contemplados nessa visão e testemunho unilaterais do passado colectivo. Assim, Wilson apresenta-se como um autor cuja missão seria ajudar a inscrever a História da sua comunidade de origem na História dos Estados Unidos. Para além do papel dos afro-americanos na construção da nação, Wilson preocupa-se em destacar a força da cultura afro-americana, em inúmeros aspectos díspare da cultura *mainstream* americana, de ascendência principalmente europeia. Na realidade, os anos de escravatura e de discriminação racial que se seguiram à emancipação, desde a Restauração ao movimento pelos direitos cívicos, passando pelas leis de Jim Crow no início do século, deixaram bem patente o fundamental paradoxo social e político de um país auto-apelidado de defensor da liberdade de todos os homens. O autor questiona os historiadores canónicos por não reconhecerem devidamente o valor da mão-de-obra escravizada que desenvolveu o país na sua génese e mais tarde a mão-de-obra barata, sem usufruto dos mais básicos direitos civis, que foi essencial na industrialização, na construção de uma economia forte do país. Para Wilson não é solução esquecer o seu passado enquanto escravos, considerando que os seus antecessores foram mulheres e homens valorosos, motivo de orgulho para a sua comunidade, quer pelo seu valioso e único património cultural, quer pelo seu crucial contributo económico, que fora violentamente forçado e nunca devidamente ressarcido.

Para além do papel dos afro-americanos na construção do país, Wilson revela uma preocupação marcada em ilustrar o poder da cultura afro-americana, distinta da cultura *mainstream* americana, de ascendência principalmente europeia. Na visão do autor, o abandono da cultura de raízes africanas, fora e continuava a ser um erro, uma vez que o fortalecimento de uma comunidade não se pode basear no acto de eliminação de uma cultura comum: "(...) I'm trying to write plays that contain the sum total of black culture in America and its differences from white culture" (Wilson, in Savran 294). Acima de tudo, o dramaturgo

protesta contra a obliteração da cultura negra pela comunidade branca económica e politicamente dominante. Celebra, pois, aquela cultura de características singulares, convidando o seu público a repensá-la e valorizá-la nas suas diferentes manifestações. Convoca sobretudo a comunidade afro-americana a repudiar uma assimilação falsa dos modos culturais da comunidade branca, que serve interesses contrários aos dos negros e perpetua a grave inequidade social causada pelo desequilíbrio sociopolítico entre brancos e negros. Wilson identifica como o maior problema ameaçando a comunidade negra a perda de identidade, consequência de um gradual afastamento das raízes de origem africana. Wilson leva a sua crítica mais longe quando acusa a classe média afro-americana de pactuar com essa visão, esquecendo ou desvalorizando a sua própria identidade. Nas suas peças, Wilson integra elementos culturais de origem africana, como seja uma *juba dance*, uma invocação dos antepassados, ou visões de espíritos. Na sua opinião, o misticismo é parte integrante da cultura afro-americana, fruto da cultura africana trazida pelos seus antepassados escravos.

Na prossecução do seu objectivo de dar evocar e celebrar a sua cultura de origem, Wilson recorre a estratégias específicas, como seja a inserção de *blues* no texto dramático, de pequenos episódios do passado das personagens que acabam por enquadrar ou prefigurar o enredo presente, o uso do vernáculo da sua comunidade, ou a utilização de augúrios indicadores de possíveis desfechos da acção, entre outros. Embora em toda a obra de Wilson o racismo seja uma sombra permanente e o preconceito e a discriminação estejam sempre presentes, o seu objectivo principal não era retratar os negros como vítimas e culpabilizar a sociedade branca. Wilson privilegia o espírito combativo e de resistência das comunidades afro-americanas sob condições de adversidade extrema, a força de sobrevivência da cultura afro-americana, apesar das forças contrárias que promovem o seu despojamento sociopolítico e a menorização das suas manifestações culturais.

Na sua educação pessoal e formação enquanto artista, Wilson reconhece a influência de outros artistas na sua obra e principalmente do género musical negro por excelência - os *blues*. Pela singularidade da sua educação, Wilson teve acesso a material escrito, não presente numa educação convencional para um indivíduo da sua época e ascendência étnica, como já foi referido. Mais tarde, os escritores afro-americanos dos anos sessenta, representantes do culturalismo nacional negro, influenciariam a formação das convicções políticas de Wilson, bem como a definição da sua 'voz' enquanto dramaturgo. Embora no seu trabalho não se identifique com o teatro revolucionário de Amiri Baraka, Wilson reconhece a sua influência numa fase da sua vida em que era poeta, assim como a sua importância social e política na época. A defesa da sua cultura é de extrema importância para o autor e a sua obra. Para além de Baraka, Wilson reconhece em James Baldwin outra das suas maiores influências. Wilson defende a integridade da cultura afro-americana, exigindo reconhecimento da sua especificidade e valor enquanto suporte de uma comunidade, ponto em comum com Baldwin. Finalmente, Jorge Luís Borges, o escritor argentino, é também

indicado por Wilson como umas das duas influências mais relevantes, na conceptualização das personagens e no modo de disposição da acção.

Romare Bearden, que o autor identifica, juntamente com os *blues*, como outra das suas mais determinantes influências, retrata plasticamente a cultura afro-americana que Wilson tanto defende. Wilson refere que a primeira vez que viu um trabalho daquele, reconheceu nele o trabalho que gostaria de desenvolver com a sua escrita - um retrato fidedigno da cultura afro-americana. Alguns trabalhos de Bearden influenciaram directamente peças do autor, seja como fonte de inspiração ou como fonte de imagens / quadros inseridos nas próprias peças.

Relativamente aos *blues*, no primeiro contacto que teve com o género musical, pela voz de Bessie Smith, Wilson sentiu-se impressionado pela força da música e do seu conteúdo. Para o autor, os *blues* são o repositório da história da comunidade afro-americana, seguindo a tradição africana de transmissão oral de geração para geração: “[I] saw the blues as a cultural response of a nonliterate people, whose history and culture were rooted in the oral tradition. The response was to a world that was not of their making, in which the idea of themselves as a people of imminent worth that belied their recent history was continually assaulted. It was a world that did not recognize their gods, their manners, their mores.” (Wilson, in O’Meally, 565). Os temas presentes nas letras dos *blues* retratam a vida difícil de uma comunidade ultrajada dos seus direitos e o modo como agiam e reagiam a essa mesma vida. Wilson eleva-os a um “estatuto bíblico” (Wilson, in O’Meally, 565), valorizando o seu significado para a comunidade de onde era originário, e utiliza-os como uma fonte de pesquisa histórica e cultural para o seu trabalho.

Uma outra questão abordada neste primeiro capítulo é o processo de escrita do autor. Wilson não tem uma visão dos seus manuscritos como documentos acabados. Os seus manuscritos sofrem alterações, mais ou menos exaustivas, ao longo do processo de ensaios das suas produções. Para Wilson, o *feedback* da equipa envolvida na produção dos seus trabalhos é muito importante. As suas personagens sofrem um processo de evolução desde o documento manuscrito até tomarem vida na representação propriamente dita, razão pela qual o autor se envolve tanto na fase de ensaios. Wilson observa a encenação dos seus diálogos e retira, move ou acrescenta diálogo, melhorando o seu texto, baseado no que os actores fazem, nas opiniões dos encenadores ou ouvindo as reacções dos envolvidos na produção ou mesmo do público nas primeiras representações dos seus trabalhos.

Nos capítulos seguintes procederei à análise de duas das peças pertencentes ao ciclo de dez peças do século vinte do autor - *Ma Rainey's Black Bottom* e *The Piano Lesson*. A análise é elaborada à luz do trabalho desenvolvido no capítulo inicial de contextualização. Assim, ilustrarei o modo como o autor, através do texto dramático, expõe o seu ideário sociopolítico e procura despertar a consciência da comunidade afro-americana para as suas raízes africanas. Embora este seja um dos objectivos do autor, este afirma não escrever para uma audiência específica: “I Write for an audience of one. For myself. I think I have to satisfy

myself as an artist first before I write for any particular other audience. So I look at my work as a piece of art, and I have to be satisfied with it.” (in Sheppard, Bryer and Hartig, 109)

*Ma Rainey's Black Bottom*, uma peça sobre o mundo da música nos anos vinte, foi a segunda peça a ser escrita deste ciclo. Sendo a primeira a ser aceite na Eugene O'Neill Theater Center's National Playwrights Conference, a obra representa o início do desenvolvimento do autor enquanto dramaturgo. Nesta experiência da Conference, o autor descobriu um mundo diferente, com o qual não ainda não havia tido contacto - o mundo do teatro profissional. Nesta peça, Wilson examina a exploração dos músicos negros pelos produtores e agentes brancos. Tendo descoberto um manancial na gravação de vozes e músicos negros, os empresários brancos desta área procuraram captar a sua voz, perpetuando a exploração de uma comunidade. Além de ilustrar as adversidades enfrentadas pelos músicos negros, incluindo as estrelas da música negra, Wilson expõe os conflitos existentes entre os elementos da sua comunidade. Perspectivando personagens antagonistas, elabora dois protagonistas, Levee, o músico jovem talentoso, e Ma Rainey, a cantora de sucesso. Atribuindo características e visões do mundo diferentes a estas duas personagens, elas irão representar dois modos antagónicos de lidar com o passado, com a sua história. No entanto, as personagens de Wilson não apresentam um desenvolvimento necessariamente linear. Levee irá revelar ambição e um espírito combativo notável. Todavia, ao hostilizar os elementos da sua comunidade, virando-se para a comunidade branca em busca de aprovação, traça o seu destino funesto. Ma Rainey, por seu lado, revela-se uma personagem segura da sua herança e do seu significado. Para a cantora os *blues* são mais do que uma forma de ter sucesso. Os *Blues* são a sua alma e representam a fonte da sua força e o modo de enfrentar a própria vida. Ma Rainey tem consciência dos objectivos dos brancos - a sua exploração; e a quem deve o seu sucesso - à sua comunidade. O Sul representa a força de Ma Rainey junto ao homem branco, algo que a personagem sabe utilizar a seu favor, manipulando as personagens brancas, dentro das limitações impostas pela sociedade branca.

No capítulo seguinte, revelam-se como temas centrais em *The Piano Lesson* a família e a herança dos antepassados. Wilson trabalhou este texto questionando o destino a dar à herança dos nossos antepassados. Partindo da premissa de que o conhecimento do passado é essencial para a afirmação da auto-identidade e para se poder perspectivar o próprio futuro, Wilson desenvolve esta peça à volta das diferentes opções de cada personagem relativas à herança deixada pelos seus antepassados. Estas são consubstanciadas num piano peculiar, em cujas pernas estão esculpidos os rostos dos seus antepassados e a história da família Charles.

Uma vez mais o autor recorre ao conflito, neste caso entre irmãos, para despoletar o desenrolar da acção. Esta peça, assim como as outras deste ciclo à excepção de *Ma Rainey*, tem uma componente mística forte, imbuída de simbolismo. Os espíritos acompanham as personagens e estão presentes nas suas histórias e vida presente. As duas personagens principais são antagonistas na sua visão do passado e debatem-se pelo destino a dar à herança de família. De um lado, Berniece, uma personagem que entende o significado da sua herança,

mas que se recusa a dar continuidade a história da sua família; de outro, Boy Willie, uma personagem que reduz a herança familiar ao seu valor material, não obstante a apresentação por ambos de razões válidas justificativas da sua atitude.

Na obra de Wilson, a busca de identidade e a resposta dada pelas personagens às situações de vida que enfrentam, determinam o seu futuro. A realização pessoal plena só será possível lidando com o passado de modo a sabermos quem somos: “(...) the desire to change attitudes about the importance of one's culture and heritage to achieve that change he manipulates drama to create potential learning situations.” (Shannon, 144). Não sendo adepto do teatro revolucionário, Wilson propôs-se a promover mudanças com a sua obra. Enquanto jovem adulto trabalhou no Black Horizons Theater para despertar a consciência política da sua comunidade; enquanto dramaturgo experiente, procura despertar a sua consciência cultural.

## 2. Temas, Influências e o Processo de Escrita em August Wilson

### 2.1. A Importância do Passado

“All men are created equal, are endowed by their Creator with certain unalienable rights... among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.”

Declaration of Independence, 1776

A par do discurso dos Estados Unidos enquanto país da liberdade e da igualdade, persiste o facto de que ao longo de quatro séculos foi palco de marcadas iniquidades sociais e políticas, acentuadas pela divisão racial: primeiro através de sistema de escravatura, e após a abolição da mesma, por meio de um sistema de segregação da vida pública que se prolongou para lá metade do século XX. As marcas desse *apartheid* continuam patentes na assinalável discriminação social e racial dos nossos dias. Considerando a problemática ideia da democracia nos Estados Unidos da América, que tem sido perspectivada ao longo dos tempos de diferentes formas, compreende-se melhor o trabalho desenvolvido por muitos artistas e activistas negros na defesa do papel do homem negro na história dos Estados Unidos. Desde o início da sua fundação enquanto nação, a justiça e o respeito pela diferença não foram plenamente garantidos a todos os indivíduos, sendo o primeiro exemplo o tratamento dado aos povo nativos do novo continente - os índios americanos. Logo a estes foi imposto uma forma de vida completamente diferente da que até aí conheciam, tendo sido forçados a assimilar uma nova cultura, destruídos ou reduzidos à vida em reservas.

No século XVII teve início o longo processo de escravatura do povo negro em solo americano, durante o qual foram tratados como objectos, sem direitos de humanidade, e transaccionados como animais. Milhares de homens, mulheres e crianças negras foram arrancadas da sua terra, às suas raízes, ao seu conforto e história, para serem deslocados para uma terra estranha, onde a vida não era radicalmente diferente das suas vivências anteriores. Chegados a essa terra estranha perderam não só a sua liberdade, mas também as formas de preservação das suas culturas e tradições. Como é sabido, foi-lhes imposta uma cultura ocidental de raízes europeias, tendo sido alvo de uma reeducação eliminadora da anterior.

As vidas dos escravos nas grandes plantações do Sul foram porventura as mais árduas. Ali, milhares de indivíduos de raça negra habitavam em condições inumanas, alvos de abuso constante, tratados como mais um objecto/ferramenta nas mãos dos seus *proprietários*

brancos, privados dos direitos mais básicos, incluindo a liberdade de constituir o seu próprio núcleo familiar. Relativamente à sua vida e cultura anterior, ou seja, as suas raízes africanas, o que conservaram foi devido a uma transmissão oral de histórias e lendas, de hábitos e rituais, que nem a mão de ferro do dono branco conseguiu eliminar.

A experiência negra nos Estados Unidos da América foi desde o início moldada pela repressão, sofrimento e humilhação, seguidos de uma posterior fase de falsa liberdade, traduzida numa existência quase igualmente marcada pela segregação e discriminação, plena de obstáculos mantidos por uma cultura branca reaccionária. Em 1865, com a ratificação da 13ª Emenda da Constituição Americana, foram libertados os escravos; em 1868, com a 14ª, foi-lhes concedida a cidadania; em 1870, a 15ª concedia-lhes o direito ao voto. Em poucos anos os negros americanos passaram de escravos a cidadãos, com direito ao voto. No entanto, apesar da vigência desse quadro legal, efectivamente a realidade era muito diferente. A comunidade negra continuou, sob diferentes formas, subjugada ao poder da comunidade reaccionária branca, tanto a nível político e social como económico, como refere Kim Pereira: “At that time, blacks were forced to realize that the freedom on which they had waited all their lives existed only in a legal document worth little meaning in the real world. Only the Constitution was amended; little else changed” (Pereira, 9)

Aquando da sua libertação, o povo negro deparou-se com uma situação para a qual não estava preparado. Sem substancial poder económico, ou qualquer formação que não a do trabalho nas plantações, uma vez que o acesso à educação sempre lhes fora negado, as comunidades negras viram-se forçadas a recorrer aos agentes económicos brancos para sobreviver. A comunidade branca perpetuou, com efeito, o ambiente de exploração e discriminação. O facto de lhes ter sido dado o que era deles por direito - a liberdade - não se traduziu imediatamente numa realidade de existência digna para todos. Entregues a si próprios, mas sem um pedaço de terra ou um tecto para se abrigarem, sem autonomia económica, continuaram a enfrentar um mundo hostil e desapiedado, obrigados a recorrer a quem já antes os explorava para garantir a sua sobrevivência. No Sul, um grande número de antigos escravos passou ao estatuto de *sharecropper*. Trabalhavam a terra e supostamente receberiam parte do dinheiro da venda das colheitas. No entanto, a situação era um pouco diferente, dado não deterem poder económico. Para começar, viam-se forçados a viver nas casas das plantações, que pertenciam aos donos das mesmas e pelas quais pagavam uma renda. Abasteciam-se nas lojas das plantações por via de um sistema de crédito aos proprietários brancos, pelo que, no final, o dinheiro que sobrava para gastar fora do sistema económico da plantação era mínimo ou nenhum, comprometendo irremediavelmente a perspectiva de liberdade económica.

Ao nível social, a segregação legal impedia-os de ocupar lugares de consequência na vida pública: “sharecropping enslaved them on the plantation and the “Separate but Equal” Supreme Court decision of 1896 segregated them in the social arena” (Pereira, 9). Os negros que se deslocaram para as cidades à procura de uma vida melhor depararam-se com

dificuldades graves em encontrar trabalho, encontrando apenas trabalhos manuais, mal remunerados, perpetuando a sua condição de pobreza e marginalização.

Na última década do século XIX e a primeira do século XX, os negros viram os direitos recentemente adquiridos ultrajados e no extremo suprimidos pela emissão de leis que oficializavam a segregação em locais públicos. A separação entre negros e brancos nos mais variados sectores dava ocasião aos reaccionários estados do Sul à legalização de um sistema segregatório, condicionando a vida das comunidades negras nos mais diversos aspectos. Podiam apenas residir em determinadas áreas de uma cidade, assim como ter acesso a apenas determinados tipo de trabalhos e negócios, sem direito a crédito para iniciar qualquer tipo de actividade por conta própria. Em alguns estados do Sul nasceu também um imposto de voto (“Poll Tax”), que viria a impedir a maioria dos negros de votar, pois não tinham dinheiro para o pagar. Este conjunto de leis impeditivas ficou conhecido como “Jim Crow Laws”.

Esta situação prolongou-se até ao movimento dos direitos civis, nas décadas de cinquenta e sessenta, quando finalmente os negros começaram a ver os seus direitos efectivamente reconhecidos e aplicados. Durante centenas de anos os negros tiveram de lutar para adquirir direitos, em teoria previstos pela constituição americana a todos os seus habitantes no tempo da formação da nação.

August Wilson escreveu o seu ciclo de peças sobre a vida da comunidade negra americana no século XIX sob as condições acima sumariadas. De acordo com Wilson, a História dos Estados Unidos foi sendo escrita ao longo de todo esse tempo, mas o papel dos afro-americanos na mesma foi escamoteado, chamando a si mesmo a responsabilidade de escrever e reinscrever a História do povo afro-americano na história dos Estados Unidos da América, atribuindo-lhe a importância devida. Numa entrevista com Kim Powers, Wilson revela que após ter descoberto o seu objectivo - escrever um ciclo de peças, uma sobre cada década do século XX, o seu trabalho tomou uma nova direcção: “ (...) to focus upon what I felt were the most important issues confronting black Americans for that decade, so ultimately they could stand as a record of black experience over the past hundred years presented in the form of dramatic literature. What you end up with is a kind of review, or re-examining, of history.” (in Bryer and Harting, 5)

A História, considerava Wilson, vinha há muito sendo escrita de um ponto de vista unilateral e racialmente tendencioso, com raízes europeias, realçando o ponto de vista de um sectarismo branco que escrutinava e categorizava as comunidades negras. Por muito imparcial que um historiador se creia, na verdade não pode transcender a sua subjectividade e as suas circunstâncias culturais. Considerando o passado dos Estados Unidos, e tendo a sua história sido firmada por uma perspectiva exclusivamente branca, o papel da numerosa comunidade negra foi representado nesse necessário enviesamento, sujeito aos seus preconceitos e crenças discriminatórias. Na condição de escravidão, a comunidade negra tinha um papel a desempenhar na sociedade convencional - mão-de-obra gratuita. A força física dos milhares de escravos que viviam em solo americano contribuiu para o desenvolvimento do país,

enriquecendo os proprietários, enquanto estes negligenciavam o sofrimento e a condição humana dos escravos, entendidos como seres inferiores, animais. A comunidade negra sofrera sobre-humanamente para encontrar o seu lugar na sociedade alargada, uma vez que o avassalador preconceito racial da comunidade com poder político lhes negava prolongadamente esse mesmo lugar. A questão da imparcialidade dos historiadores sempre foi questionada ao longo dos tempos: “In constructing American history, for example, historians (the majority of whom have been white male Protestants) have valorized white male settlers and marginalized women and people of color.” Jay Plum reconhece no trabalho de Wilson um desafio à versão escrita e aceite da história dos Estados Unidos: “Wilson's dramaturgy challenges the secondary position of African Americans within American history by contextualizing black cultural experiences and, in turn, creating an opportunity for the black community to examine and define itself. Rather than writing history in the traditional sense, Wilson "rights" American history, altering our perception of reality to give status to what American history has denied the status of "real" (Plum, 2).

Para Wilson, a comunidade negra teve, tem e terá sempre uma visão diferente da vida, pois essa visão foi construída a partir de um passado muito diferente do da comunidade branca, e esse passado afecta até ao presente o modo como os negros agem, a sua tomada de decisões, o seu interagir com os outros, algo que na sua opinião nunca foi aceite pela comunidade branca. Para Wilson, a comunidade negra tem uma identidade própria, fruto de uma história, de um percurso diferente: “ We are Africans who have been in America since the seventeenth century. We are Americans. But first of all, we are Africans (...) we have a culture that's separate and distinct from the mainstream white American culture. We have different philosophical ideas, different ways of responding to the world, different ideas, different ideas and attitudes, different values, different ideas about style and linguistics, different aesthetics - even the way we bury our dead is different” (Moyers, Bryer and Hartig, 68-69).

A rejeição por parte da comunidade branca das manifestações culturais dos afro-americanos foi galvanizando atitudes discriminatórias, algo que o próprio autor experienciou ao longo da sua vida. Para o autor, as diferenças culturais existentes entre a comunidade negra e a branca eram cruciais, bem como a necessidade de essas diferenças serem respeitadas.

Esta construção de identidade não pode ser suprimida indefinidamente. Os indivíduos são influenciados pelo meio circundante, representando a família o primeiro círculo de formação de identidade. Este vai-se alargando círculos cada vez mais exteriores de comunidade, definidores de identidade: a vizinhança, a comunidade, a cidade, a nação, acompanhando o crescimento de uma pessoa, contribuindo para a formação da identidade dessa pessoa.

Wilson refere a memória do sangue (Wilson, O'Meally, 566), não na essência biológica, mas como metáfora da transmissão de valores culturais no âmbito da família e da

comunidade: de geração em geração, indissolúvel pelo presente, produto de um conjunto de vivências comuns, geradoras de sentimentos condicionantes da vida e da forma de a viver/vivenciar. As suas personagens irão debater-se com esse passado e com o modo de melhor lidar com ele. Na visão de Wilson, quando o passado é esquecido, perde-se a identidade. Para o autor, o conhecimento da história é um modo de conhecer o presente e tomar decisões conscientes no futuro. Elam salienta a noção de memória de sangue em Wilson: “(...) a metaphor for his central idea of reimagining history and for appreciating how the African and African American past is implicated in the present” (Elam xviii). Todavia, nas suas peças, Wilson não adopta uma estratégia abrangente de todos os grupos sociais dentro da comunidade negra.

As suas peças referem grupos de negros lutando por sobreviver no mundo adverso da sociedade maioritária branca, onde os seus direitos são negados, mas não refere, por exemplo, a classe média negra, vivendo desafogadamente, excepto na sua última peça *Radio Golf*. Para Wilson, a classe média negra obteve sucesso às custas de esquecer o seu passado e as suas origens, ou seja, negando a sua herança africana, adaptando-se e agindo como indivíduos da comunidade branca. Numa entrevista com Bill Moyers, Wilson explicita: “[They] are black in skin colour. All the values in that household are strictly what I would call white American values” (Moyers, Bryer and Hartig, 74). Do seu ponto de vista, para se obter esse tipo de sucesso na sociedade Americana, os indivíduos negros são obrigados a abdicar de quem são e agir de acordo com as convenções da comunidade maioritária, a população branca. Wilson manifesta-se claramente contra a assimilação da cultura da comunidade branca e sente que a sociedade só lhes permite alcançar sucesso se passarem por esse mesmo processo: “The social contract that white America has given blacks is that if you want to participate in society, you have to deny who you are, You cannot participate in this society as Africans” (Wilson, in Moyers, Bryer and Hartig, 76).

Wilson não nega o facto de que todo o ser humano gostaria de desfrutar das vantagens que o dinheiro proporciona na sociedade materialista em que vivemos, mas não aceita o facto de se ter de negar a própria identidade para se alcançar esse conforto material. Através das suas personagens, Wilson expressa uma crítica clara aos afro-americanos que esqueceram o seu passado, as suas raízes em nome de um sucesso económico e reconhecimento pessoal. É o que representa a personagem de Levee, em *Ma Rainey's Black Bottom* ou Hicks em *Radio Golf*, em que ambos lutam pelo sucesso, agindo como o homem branco, esquecendo as suas raízes.

O facto de localizar as suas peças em Pittsburgh poderá simbolizar a realidade em todas as cidades americanas? Toda a obra de Wilson evoca o Sul, o regresso ao Sul, à Terra, mas nenhuma das suas peças tem como fundo uma localidade sulista. Paira apenas a ideia que a vida lá seria melhor, mais próxima do passado e das raízes afro-americanas, algo que Wilson defende e expressa nas suas peças.

Apesar da defesa desta ideia, após a emancipação e durante muitos anos a vida no Sul era tudo menos idílica, como foi referido anteriormente. Sandra Shannon refere que Wilson considera como o pecado capital na história dos afro-americanos o grande êxodo após a emancipação, quando um grande número de negros trocou o Sul pelas cidades do norte, desenraizando-se, perdendo a ligação ao seu passado e à terra, perdendo a oportunidade de construir uma participação sólida na sociedade - “Whether directly or indirectly, each of the plays that make up Wilson’s cycle demonstrates the aftermath of the cardinal sin committed by the descendants of slaves: they abandoned the South rather than become landowners and gradually build a strong economic base.” (Shannon, 12).

No seu trabalho, Wilson aborda o regresso ao Sul em termos de reconciliação com o passado histórico. Em *Two Trains Running*, Memphis fala em voltar ao Sul para recuperar a sua terra; em *Ma Rainey's Black Bottom*, é no Sul que Ma tem os seus fãs e onde se sente bem; Toledo recorda com saudade o tempo em que trabalhava a terra; em *The Piano Lesson*, Boy Willie quer vender o piano para poder comprar um pedaço de terra para trabalhar. Para Wilson, a migração de afro-americanos para o Norte fez com que perdessem a oportunidade de alcançar sucesso trabalhando a terra, aquilo em que eram exímios e que poderia lhes ter dado um papel relevante na história. Quando alcançaram a liberdade, muitos antigos escravos partiram por várias razões, desde a procura de familiares perdidos, ao desejo de experimentar uma vida melhor nas cidades, fugindo do ambiente opressor do Sul, ou ao simples facto de que eram livres para viajar.

Neste movimento de afastamento do Sul, região onde tinham originalmente formado a ideia de comunidade afro-americana, segundo Wilson algo se perdeu, condicionando a vida dos negros na América: “We were land-based agrarian people from Africa. We were uprooted from Africa, and we spent 200 years developing our culture as black American. And then we left the south. (...) I think if we had stayed in the south, we would have been a stronger people. And because the connection between the south of the 20’s, 30’s and 40’s has been broken, it’s very difficult to understand who we are” (in Rothstein, 2).

À época da emancipação, seria expectável a fuga generalizada dos negros ao Sul, onde o ambiente de opressão física e mental se manteve praticamente intacto, sendo mais profundamente arreigado. O desejo de viajar livremente era forte, após séculos de proibição e cativeiro. Também será de realçar o facto de os negros não terem capacidade financeira para adquirir um pedaço de terra e o facto de ninguém no Sul financiar os negros nesse objectivo, pois só os brancos é que tinham capital e terra e nenhum deles queria ver os negros com o tipo de poder que advinha da posse da terra.

A obra de Wilson reveste-se de suma importância, ainda que circunscrevendo-se a sua arte a uma parcela da história da experiência afro-americana em solo americano. Wilson escreve, trazendo a si a responsabilidade de acordar os negros, de os lembrar do seu passado e de como esse passado lhes poderá dar a força necessária para vencer e ultrapassar os problemas que se lhes deparam. A reacção que recebe das audiências é significativa,

atingindo não só a sua comunidade, como também obtendo sucesso entre a comunidade branca, facto provado pelo seu êxito na Broadway. Wilson questiona o facto de muitos negros se terem esquecido das suas raízes africanas, assimilando uma cultura que não é a deles.

Para Wilson, a assimilação cultural não é a solução: "I simply believe that blacks have a culture, and that we have our own mythology, our own history, our own social organization, our own creative motif, our own way of doing things. Simply that." (Moyers, Bryer and Hartig, 74). Na sua opinião, a contribuição da comunidade negra para a construção de uma sociedade melhor passa também pela *comemoração* do seu passado africano, enriquecendo a cultura americana com traços da cultura africana provenientes dos seus antepassados. Essa transmissão fez-se pela tradição oral, tradição africana determinante, do contar histórias (*storytelling*), passando histórias, mitos, rituais de geração em geração: "Blacks do not have a history of writing - things in Africa were passed on orally. In that tradition you orally pass on your entire philosophy, your ideas and attitudes about life" (Savran, 295). Wilson não compreende a razão pela qual outros grupos minoritários, por exemplo os asiáticos, podem manter a sua cultura, e aos negros se exige a assimilação. Nas suas peças Wilson exalta o valor do povo afro-americano, a sua capacidade de sobrevivência, o seu espírito indomável, a sua sensibilidade artística, presente, por exemplo, na sua música, o manter de hábitos, rituais, modo de vida, apesar das pressões exteriores. Wilson não aceita ver a sua comunidade reduzida a americana, e enfatiza em toda a sua obra que a sua comunidade é afro-americana.

Nesta acepção as peças de Wilson assumem uma certa vertente didáctica, e Wilson, o papel lembrar à comunidade negra o seu passado histórico e a importância que ele deve manter no presente e na construção do futuro. Nas suas peças as suas personagens debatem-se com as situações diárias de vida, com a necessidade de fazer opções, tomar decisões que irão afectar a sua vida e o seu futuro, vivendo e sendo afectados pelo meio circundante. É neste ambiente que reveste de significado o recorrer ao passado, às coisas africanas, para entender o presente. As suas personagens são afro-americanas nos modos, na sua visão do mundo, na sua expressão, nos rituais; o objectivo de Wilson é, pois, obter esse reconhecimento das audiências, ficando desiludido quando tal não é aparente, pois não entende a resistência da sua comunidade em aceitar a sua "African-ness" (Savran, 296).

O objectivo de Wilson (não sendo o de incitar as massas, de apelar à revolução, como o de outros autores negros, por exemplo Amiri Baraka) não deixa de ser político, de ter subjacente o desejo de efectuar uma mudança no *status quo*. Wilson vê no reconhecimento das raízes africanas pela parte da comunidade negra o ponto de partida para a mudança, usando as suas personagens para transmitir a sua mensagem. Como Joanne Gordon comenta: "Wilson's characters are primarily African Americans rather than Americans who happen to be black" (Gordon, Elkins, 18).

No fundo, nesta visão de Wilson não se pode desassociar o facto de serem negros americanos das suas raízes africanas, ou seja não, existem "americanos de cor negra", existem sim, afro-americanos, com toda uma herança subjacente a essa condição. Wilson

espera que a audiência retire as suas conclusões políticas a partir das suas peças, através da observação dos conflitos e da própria história das suas personagens. Elkins vai mais longe: “Wilson effects, instead, a powerful theatrical experience and trusts his audience to reach political conclusions which develop as a logical extension of his plays’ narrative situations.” (Elkins xii). Quando o espectador ouve uma personagem contar uma história do seu passado referente a uma situação de racismo, Wilson espera que essa descrição o faça pensar e retirar as suas elações. Wilson afirma: “All art is political. It serves a purpose. All of my plays are political but I try not to make them didactic or polemical. Theatre doesn’t have to be agitprop. I hope that my art serves the masses of blacks in America who are in desperate need of a solid sure identity. I hope that my plays make people understand that these are African people, that is why they do what they do. If blacks recognize the value in that, then we will be on our way to claiming our identity and participating in society as Africans” (in Sarvran 304).

No entanto, noutra entrevista Wilson afirma não escrever peças políticas: “From Amiri Baraka I learned that all art is political, though I don’t write political plays. That’s not what I’m about.” (in Lyons and Plimpton, 3). Afirma, portanto, que não escreve para uma audiência, nem para influenciar um determinado público, escreve para si mesmo, como qualquer artista faz, com o objectivo de fazer o seu melhor - “I don’t write particularly to effect social change. I believe writing can do that, but that’s not why I write. I work as an artist” (5). Wilson data as suas peças, localizando cada uma delas numa década do século XX, em anos relevantes. *Fences*, por exemplo, temporalmente localizada em 1957, desenrola-se no ano da decisão da permissão da frequência de alunos negros na Little Rock School e do Civil Rights Act de 1957, que pretendia assegurar que todos os negros pudessem exercer o seu direito ao voto. *Ma Rainey*, 1927, ano de surgimento de popularidade de um tipo de música mais dançável no norte, o *swing*. Todavia, Wilson não centra as suas peças nos acontecimentos históricos da época. Wilson centra as suas peças nas suas personagens, nas respostas que procuram, nas suas visões da vida, nas circunstâncias que os obrigam a agir como agem, e nas suas tomadas de decisão que irão dar forma ao seu futuro. Kim Pereira nota: “(...) history constitutes the context in which his [Wilson’s] characters live their lives, but it is those lives that he places centre stage, not the public events which defined those decades.” (Pereira, Bigsby, 65). Por sua vez, Wilson afirma não proceder a uma pesquisa histórica da época em que situa as peças, a qual considera redutora - “I believe if you do research, you’re limited by it... it’s like putting on a straitjacket.” (in Boyd, Bryer and Hartig, 238) - a única pesquisa que faz é a audição da música da época. De acordo com as suas palavras, na música e nas suas letras está presente a vivência do seu povo, e é com base nela que desenvolve as suas peças.

Para além da música, o seu próprio passado acaba por ser uma fonte de informação, usando episódios da sua própria vida, ou elementos relacionados com a mesma. Por exemplo o uso do vernáculo característico da sua comunidade, a poesia das ruas (Watlington, Bryer

and Hartig, 87), plena de imagens e ecoando as situações da vivência das próprias personagens, com o qual Wilson manteve contacto ao longo da sua vida. O uso deste vernáculo rico e vivo é uma das características mais admiradas, a transposição para o palco da linguagem própria de uma comunidade, facilmente reconhecível, conferindo realismo às suas peças. Michael Feingold comenta, a propósito: “[Wilson’s plays] are treasure houses of street talk, blunt saucy and extravagant” (Feingold, Bryer and Hartig, 13). Uma outra experiência pessoal que ajudou Wilson foi o tempo passado no “Pat’s Place,” (Sheppard, Bryer and Hartig, 101), ouvindo as conversas e histórias contadas pelos idosos frequentadores do local e que o autor identificou como “walking history books”(101), fontes da história da sua comunidade na primeira pessoa. Muitos outros dados pessoais são transpostos para o seu trabalho; por exemplo a personagem de Bynum tem o nome do avô materno de Wilson. Assim, as suas peças, apesar da sua vontade expressa de reescrever a história, não se presumem relatos históricos apurados, antes reflectem a sua percepção de realidades, baseada nos *blues* e na sua experiência pessoal, com todas as limitações subjacentes. A vida pessoal do autor, as suas memórias, acabam por influenciar decisivamente a sua obra, a um nível histórico, social e político, como afirma Sandra Shannon: “Reestablishing linkages with the past - stretching across the black experience in America to Africa - involves tapping the resources of his memory, both conscious and subliminal (...) These memories come as a result of a past that combines his growing up poor and fatherless in a Pittsburgh ghetto, his quest to discover his own genealogical ties with Africa, and his sustained belief that African Americans of the present generation urgently need to ground themselves in Africa’s cultural past” (Shannon, 6). Wilson usa o seu conhecimento pessoal da vida dos afro-americanos, transferindo-o para as suas peças, todas as histórias que ouviu dos seus familiares e dos elementos da sua comunidade e tudo o que experienciou tem um lugar no seu trabalho.

## 2.2. “The four B’s”

Sendo complexo determinar com precisão as influências ou inspirações de um autor, o próprio Wilson identifica como as suas principais influências os *Blues*, Romare Bearden, Amiri Baraka e Jorge Luís Borges, algo que é referido na crítica à sua obra como “The four B’s”. Para além desses, destaca-se a influência mais ou menos consciente de todos os autores afro-americanos que leu na sua juventude, quando se auto-instruía passando os dias na biblioteca, ou mesmo durante os seus tempos de activismo político: Langston Hughes, James Baldwin ou Ed Bullins, ou o trabalho desenvolvido por W.E.B. Dubois e Alan Locke.

### 2.2.1. Jorge Luís Borges

Jorge Luís Borges, poeta, ensaísta, tradutor e escritor de contos, é mais conhecido pelos seus contos fantásticos, criando universos ficcionais onde as personagens procuram respostas, num mundo labiríntico, surgindo diversas alternativas / caminhos, obrigando as personagens a fazerem escolhas. As personagens de Wilson, na sua busca de identidade, também têm de fazer escolhas, e essas escolhas influenciam o seu desenvolvimento e destino, assim como o da comunidade circundante. Em *Fences*, quando, baseado na sua experiência pessoal anos atrás, Troy decide não deixar Cory jogar basebol, promovendo o seu isolamento, levando Cory a ir para longe da sua família. Em *Ma Rainey's Black Bottom*, Levee decide procurar a obtenção de sucesso contando com a ajuda do homem branco, o que leva à sua destruição. Em *Two Trains Running*, Hambone recusa-se a aceitar o que Lutz lhe quer dar (um frango), em vez do que lhe tinha sido prometido (um presunto) por pintar a sua cerca, ilustrando a sua força de vontade. Este último episódio foi inspirado numa experiência pessoal de Wilson. A sua mãe ganhou um concurso e o prémio era uma máquina de lavar a roupa. Quando os promotores do concurso viram que a vencedora era de raça negra quiseram-lhe entregar uma máquina em segunda-mão. A mãe de Wilson recusou o prémio, pois o prémio era uma máquina nova e era esse o prémio a que tinha direito. Wilson sentiu-se inspirado pelo misticismo e espiritualidade dos contos de Borges, características presentes na cultura afro-americana. Wilson insere no seu trabalho elementos místicos. Em *Joe Turner Come and Gone*, Loomis tem uma visão em que vê esqueletos a caminhar sobre a água, com os quais se identifica; em *The Piano Lesson*, Boy Willie luta com o fantasma do proprietário que escravizou os seus antepassados; em *Fences*, Troy luta com a morte; a personagem de Aunt Ester aparece em *Gem of the Ocean*, tendo mais de duas centenas de anos.

Um outro aspecto que impressionou Wilson foi o método narrativo de Borges, o iniciar uma história pelo final, levando a que o leitor tivesse de pensar no *como aconteceu* em vez do tradicional *o que vai acontecer*. Segundo Wilson, Borges cria um *suspense* diferente, iniciando-o com o desvendar do final logo na primeira página, intrigando o leitor com a descoberta de como isso irá acontecer, pois é narrado de uma forma não linear. O próprio autor refere, numa entrevista com Sandra Shannon:

“I was fascinated by the way he tells a story. I’ve been trying to write a play the way he writes a story. One of his techniques is that he tells you exactly what is going to happen. He’ll say the gaucho so-and-so would end up with a bullet in his head on night of such and such. At the outset the leader of an outlaw gang with a bullet in his head would seem improbable. When you meet the guy, he’s washing dishes, and you go, “This guy is going to be the leader of an outlaw gang?” you know that he’s going to be killed, but how is this going to happen? And he proceeds to tell the story, and it seems like it’s never going to

happen. And you look up, without even knowing it, there he is. He's the leader of an outlaw gang" (Shannon, 229).

Wilson usa este método em *Seven Guitars*, iniciando a peça com o final - o funeral de Floyd Bannister - seguindo-se o resto da história em analepse. O leitor sabe que Floyd vai ser assassinado, mas o mistério a desvendar vai ser qual das personagens irá cometer o assassinato.

### 2.2.2. Amiri Baraka

Amiri Baraka, anteriormente conhecido por LeRoi Jones antes de se ter convertido ao islamismo, foi um poeta, dramaturgo e romancista que explorou a experiência e a revolta dos afro-americanos, expressando-as nos seus textos, usando-os como uma arma política contra o racismo. Baraka, um activista, advogava a luta contra a comunidade branca, utilizando todos os meios possíveis, incitando o recurso à violência contra a sociedade branca opressora. Foi com Baraka que Wilson descobriu o significado do Teatro Revolucionário defendido e escrito por Baraka e outros autores do *Black Power Movement* nos anos 60. Baraka escrevia do ponto de vista de vítima, sendo que nos seus trabalhos as personagens vítima revoltavam-se violentamente contra o opressor (os brancos) ou sofriam nas suas mãos, como consequência da sua atitude passiva. Baraka defendia a supremacia do espírito por oposição ao materialismo branco, afirmando que a supremacia da comunidade branca advinha do seu poder tecnológico, sendo a supremacia da sua comunidade a espiritualidade. Baraka escrevia sobre a vida da sua comunidade, realçando a força do espírito e incitando à separação da cultura afro-americana da cultura branca de raízes europeias, ponto comum a Wilson.

O seu conceito de Teatro Revolucionário foi devidamente explicado pelo próprio no seu artigo com o mesmo nome "*The Revolutionary Theatre*". Numa nota prévia ao artigo, Baraka esclarece a história da origem do mesmo: "This essay was originally commissioned by the *New York Times* in December 1964, but it was refused, with the statement that the editors could not understand it." (LeRoi Jones, 1). Baraka exprime claramente a sua aversão ao convencionalismo branco, que não consegue aceitar a cultura afro-americana, nem reconhece abertamente o seu próprio papel histórico na tentativa de supressão da mesma.

Nesse artigo, o autor defende o teatro revolucionário por um lado, como uma arma de denúncia da injustiça, apelando à violência contra a comunidade branca, e por outro como uma arma contra a passividade, com o objectivo de despertar consciências. A linguagem utilizada por Baraka é de uma agressividade assinalável, clamando a função de acusar e atacar para o Teatro Revolucionário: "It is political theatre, a weapon to help in the slaughter of these dimwitted fat-bellied white guys who somehow believe that the rest of the world is

here for them to slobber on” (LeRoi Jones, 2). Wilson partilha o objectivo de despertar consciências, mas num sentido mais lato do que a revolta violenta contra a repressão da cultura reaccionária branca. Wilson pretende despertar a sua própria comunidade para a riqueza da sua herança e da sua história, para a necessidade de lhe conferir a importância devida nos Estados Unidos da América. Numa entrevista gravada no The Kennedy Center, em 2001, perante uma audiência de alunos do ensino secundário, Wilson explicava: “(...) the stronger political act is to present black life on stage, the tradition in order to show, not only that we [Black Americans] have a culture, not only do we have a culture, black Americans, but it’s capable of sustaining us that when we leave our fathers’ house we are fully clothed in manners, in a way of life (...)” (Wilson, “The Kennedy Center interview”).

Durante os anos 60, quando Wilson trabalhou com o seu amigo Rob Penny no *Black Horizons Theater*, levou a cena as peças de Baraka e de outros autores afro-americanos da época, sendo Wilson influenciado no seu desenvolvimento pessoal pelas perspectivas apresentadas nesses trabalhos e partilhando os seus ideais políticos. Mais tarde, Wilson identifica-se a si próprio como nacionalista cultural, defendendo a importância da cultura afro-americana. Todavia, Wilson não se identifica com a eliminação da cultura branca. Como dramaturgo, Wilson acaba por se afastar de Baraka, centrando as suas peças na vida da comunidade afro-americana, não apresentando personagens vítima, trabalhando antes o desenvolvimento de personagens, as suas decisões e o modo como estas afectam o destino das mesmas.

Wilson escreve sobre a busca de identidade da sua comunidade numa sociedade negadora da sua própria existência enquanto comunidade culturalmente rica e diferente. Nas suas peças, refere actos de racismo de que foram alvo as suas personagens, mas não limita as suas personagens ao acto em si ou às reacções/ consequências do mesmo. O dramaturgo opta por retratar a formação da personagem, os conflitos internos com se deparam, a referida busca de identidade. Em Wilson, as personagens são de facto afectadas no seu desenvolvimento pela acção da sociedade branca, mas o autor vai mais além, ilustrando a luta das personagens, por um lado atraídos pelo que a sociedade branca oferece, por outro, pertencendo a uma comunidade diferente, com uma herança que não podem esquecer/negar, a necessidade de se revoltarem contra essa mesma sociedade branca que tanto os atrai.

### 2.2.3. Blues

Wilson descobriu os *blues* quando tinha vinte anos e ouviu Bessie Smith pela primeira vez, tendo ficado assombrado pelo poder da música e da sua mensagem. A sua resposta emocional à música de Bessie Smith foi tão intensa que o influenciou a adoptar os *blues* como a sua fonte de inspiração e pesquisa. Numa entrevista com Moyers, Wilson relembra a primeira vez que ouviu *blues* - “(...) it was ‘Nobody in Town Can Bake a Sweet Jelly Roll Like

Mine'. It was Bessie Smith, of course (...) and I recall listening to the record twenty-two straight times (...) I had never heard anything like it. I was really stunned by its beauty (...) There was an immediate emotional response. It was someone speaking directly to me. I felt this was mine, this was something I could connect with that I instantly emotionally understood (in Moyers, Bryer and Hartig, 63).

Para Wilson os *blues* representam a resposta dos afro-americanos ao mundo que os rodeava/rodeia, sendo por isso a mais fiel representação da história do seu povo nos Estados Unidos. Os *blues* são para Wilson a base para a criação das histórias das suas peças e a construção das suas personagens. Wilson reconhece nos *blues* “the wellspring of his art” (Pereira, 8), referindo os *blues* em diversas entrevistas como a vida dos negros em forma de arte poética e musical, indo mais longe quando se refere aos *blues* como o “sacred book” (Livingston, Bryer and Hartig, 58) do povo afro-americano, transmitindo oralmente a história do seu povo, respeitando a tradição oral africana, justificando assim o seu uso como fonte de pesquisa e inspiração. Numa entrevista para *THE BELIEVER*, quando questionado sobre a influência dos *blues* na sua obra, Wilson respondeu: “*Blues* is the bedrock of everything I do. All the characters in my plays, their ideas and their attitudes, the stance that they adopt in the world, are all ideas and attitudes that are expressed in the *blues*. If all this were to disappear off the face of the earth and some people two million unique years from now would dig out this civilization and come across some *blues* records, working as anthropologists, they would be able to piece together who these people were, what they thought about, what their ideas and attitudes toward pleasure and pain were, all of that. All the components of culture. Just like they do with the Egyptians, they piece together all that stuff. And all you need is the *blues*. So to me the *blues* is the book, it's the bible, it's everything.” (in Lewis, 2). Wilson integra os *blues* ao longo de toda a sua obra, por exemplo como comentário a uma situação - em *Ma Rainey's Black Bottom*, quando Slow Drag começa a cantar um *blues*, após Levee ter contado a história trágica da violação da mãe por um grupo de brancos e da sua tentativa de defesa da mesma (uma criança na altura) :

*“If I had my way*

*If I had my way*

*If I had my way*

*I would tear this old building down” (Ma Rainey's Black Bottom, 184);*

Introduz também este elemento como algo que afecta a própria personalidade de uma personagem, em *King Hedley II*, onde Elmore justifica o ter deixado Ruby por esta se ter tornado uma pessoa diferente, após ter deixado de cantar: “You was hard to take. I seen where I wasn't gonna do nothing but fight you. As long as you was singing you was all right.

When you wasn't singing you was hard to take" (*King Hedley II*, 46); ou mesmo dedicando uma peça aos *blues*, o caso de *Ma Rainey Black's Bottom*.

Os *blues* tiveram a sua origem na década de viragem de século XIX pela voz dos negros e exprimem na sua essência a insatisfação de um povo face ao que lhes acontecia, numa época que supostamente deveria ser de felicidade face à nova liberdade, mas que se apresentava sem oportunidades, acompanhando esse sentimento de angústia ao longo de décadas de injustiça social. Pereira comenta: "As it took shape it began to reflect the emotional content of the lives of blacks - essentially, their struggle to deal with and rise above their depressed lives, The *blues* thereby became a safety valve that permitted them to release the tension and pressure resulting from daily trials." (Pereira, 8).

Na base dos *blues* estão as "work songs", os "field hollers", os "shouts", "yells" e os "mournful spirituals", música e canto usados para ajudar no trabalho árduo da terra, uma vez que era mais fácil trabalhar ao ritmo de uma canção. Na altura os próprios proprietários (brancos) ficavam contentes com a música, entendendo que um negro que cantava era um bom trabalhador. Enquanto as formas musicais referidas anteriormente eram de cariz comunitário, os *blues* foram a primeira forma musical de expressão individual do povo negro, não deixando, todavia, de exprimir o sentimento comum/ a condição do povo negro. Pela primeira vez o cantor negro era livre para se definir como indivíduo, podendo viajar e experienciar outros modos de vida. As letras dos *blues* podem ser entendidas como um diário da sua vida, frequentemente uma vida itinerante, cujos temas - estrada, comboios, discriminação racial, amor, sexo, prisão, o *saloon*, etc. - eram um reflexo das suas experiências pessoais, mas partilhadas por milhares de negros na mesma condição de homens livres, contudo cativos numa sociedade injusta e segregatória. Segundo Berendt, a integridade e complexidade dos *blues* passa pelo fluir da vida para o género musical ("into the *blues*"), desde acontecimentos, memórias, pensamentos, gostos: "Everything that exists in the world of the singer goes through the *blues*; all is contemporaneous. Nothing can be outside" (Berendt, 141). Este fluir da vida levou à diversidade de tipos de *blues*, uma vez que todas as emoções da vida integram esta forma musical - desde "happy *blues*", "funny *blues*", "country *blues*", "prison *blues*", e, com o passar do tempo novos tipos de *blues* apareceram, como por exemplo os "urban *blues*" acompanhando o movimento de deslocação dos negros para as cidades do norte. A música era o seu veículo de transmissão cultural e de ventilar as suas frustrações face às humilhações constantes e a uma vida de inevitável pobreza.

De acordo com Scaruffi, havia uma diferença acentuada entre a música branca e a música negra - "Although they were similar in tone, the difference between black and white folk music was profound. They were both realist, but white folk music created "epics" out of ordinary events, while the "*blues*" was almost brutal in its depiction of real life. The landscape of the *blues* was one of prisons (*Midnight Special*) and dusty roads. "Love" was simply sex, not a romantic emotion. Death was a fact of life, not a step towards eternal life. On the other hand, the existential quality of the music was stronger in the *blues*. The *blues*

was, first and foremost, a state of mind.”(Scaruffi, 4,5). Sendo os *blues* um estado de espírito, apenas a comunidade negra os podiam sentir e entender. A cultura branca dominante, não partilhando as mesmas experiências dolorosas, não podia entender os *blues* da mesma forma e minorizava a forma musical pela sua proveniência. De acordo com a tradição ocidental europeia a música era uma forma de arte ritualizada mais ou menos formalmente, tinha um lugar e uma altura apropriada; por seu lado, os negros entendiam a música como algo que os acompanhava em todas as suas actividades. Para os negros, era impossível os brancos entenderem os *blues* porque não podiam identificar-se com a sua mensagem. Na sua concepção, se aqueles tinham tudo, não poderiam sentir os *blues*; se não tinham preocupações não poderiam senti-los; não os sentindo, não os entenderiam. Para os músicos de *blues*, os *blues* faziam parte de si mesmos - “You have to have the *blues* to be able to sing them” (Berendt, 140).

No início, a música negra era feita e ouvida só por negros, os brancos desprezavam-na e rejeitavam-na pelas suas letras, algumas consideradas obscenas e por isso ofensivas e ilustrativas da pouca civilidade dos negros. Com o êxodo do Sul, os *blues* foram adquirindo reconhecimento, acabando por ser gravados e comercializados nas cidades do Norte. Apesar desta aceitação, os *blues* do Sul eram imbuídos de características algo diferentes, uma vez que não eram alvo do escrutínio do produtor branco responsável pela sua comercialização. Estes funcionavam como um crivo, alterando as letras, tornando-as menos explícitas ao nível sexual por exemplo, e mesmo influenciando a própria construção musical (eliminando, por exemplo algumas das características de raiz africana, de modo a agradar mais às audiências brancas do norte citadino).

Contudo, a aceitação da música negra não deixa de ser um primeiro passo importante no derrubar de barreiras entre a cultura branca e a negra. Berendt refere que “the *blues* reflects that lofty, unsentimental stature and strength of the emotions and the passions we know from great literature... and yet the *blues* belong to the world of those who have supplied an entire continent with domestics, butlers and nursemaids. (...)But mainly *blues* are the music of a first, then urban proletariat whose life is filled with suffering (Berendt, 140).

Os *blues* acabariam por influenciar o desenvolvimento da música branca e negra de sobremaneira, desde as grandes bandas de *swing* dos anos 30 e 40, ao *rock 'n' roll* dos anos 50, à música *pop* dos anos 60 até aos nossos dias, assim como o desenvolvimento do *jazz* em todas as suas formas. A importância dos *blues* é um facto inegável e Wilson vê neles a força da sua comunidade de origem. Quando tomou contacto com os *blues*, estes permitiram-lhe um novo entendimento, uma nova visão da comunidade afro-americana, aumentando a sua admiração pela mesma. Numa entrevista com Moyers, lembra: “That there was a nobility to the lives of blacks in America which I didn't always see. At that time I was living in a rooming house in Pittsburgh. After I discovered the *blues*, I began to look at the people in the house a little differently than I had before. I discovered the beauty and a nobility in their struggle to survive. I began to understand the fact that the avenues for participation in society were

closed to these people and that their ambitions had been thwarted, whatever they may have been. The mere fact that they were still able to make this music was a testament to the resiliency of their spirit.” (Moyers, Bryer and Hartig, 63-64).

Na visão de Wilson, os *blues*, a companhia de muitos negros e um elemento de união de uma comunidade, assumem-se como veículos de emoções, de escape das frustrações, de transmissão oral de uma cultura e também uma forma de entender a vida, fornecendo a força necessária para enfrentar as adversidades da vida, como Wilson ilustra através da personagem de Ma Rainey: “[The blues] help you get out of bed in the morning. You get up knowing you ain’t alone. There’s something else in the world. You get up knowing whatever troubles is you can get a grip on them ’cause the *blues* done give you an understanding of life” (*Ma Rainey’s Black Bottom*, 195)

#### 2.2.4. Romare Bearden

Romare Bearden, o pintor famoso pelo seu trabalho inovador de colagens, considerado por muitos como um dos melhores artistas plásticos do século vinte, conquistou a alma de Wilson. A obra de Bearden, desde aquarelas, a óleos, fotomontagens e aos famosos trabalhos de colagens, está imbuída de metáforas visuais do seu passado, dos sítios em que viveu, assim como de uma variedade de fontes históricas, literárias e musicais, provenientes do tempo em que viveu em Harlem. Bearden cresceu no meio de artistas e autores como Duke Ellington, Langston Hughes, W.E.B. DuBois, sendo a sua mãe uma jornalista importante na época. O seu percurso passou por completar estudos universitários, passando pela Sorbonne em Paris, por oposição a Wilson, um autodidacta, que abandonou a escola na adolescência. O trabalho de colagens de Bearden, utilizando pintura, fotos, papel velho, recortes de revistas, como se fosse um puzzle implicada um esforço de decifração de histórias. Bearden representa nos seus quadros a vida que conhece, o ritual, o quotidiano, o misticismo do povo afro-americano, algo que Wilson de imediato reconheceu. Quando Wilson viu pela primeira vez um trabalho de Bearden, descreve que sentiu uma emoção semelhante à que sentiu quando ouviu Bessie Smith pela primeira vez - “ With Bearden there was a book called *The Prevalence of Ritual*. Bearden painted a lot of collages. He was painting a collage of rituals attendant to everyday life: burials, funerals and things of that sort. Bearden, I know spent some time in Pittsburgh, his maternal grandmother lived in Pittsburgh then. I look at them collages, I know everybody in there! [Laughter] Ah, there’s my uncle, yeah, that’s Charlie, there’s Dick over there. They even look like em. It was the first time I’d encountered art that was black America in all its fullness, its richness. And it wasn’t sentimental. It wasn’t that “Aww, we sufferin.” It was like, “We’re the people, we’re here, we’re vibin’ and this here” (in Lewis, 3)

Wilson encontrou em Bearden um conjunto de imagens representativo da vida da sua comunidade, identificando nos seus quadros as pessoas da sua família/ comunidade, as suas

vivências. Reconheceu em Bearden o que ele mesmo queria conseguir com a sua obra, uma representação fidedigna da vida do povo afro-americano, do seu modo de vida, dos seus rituais. Referindo-se aos dois artistas, Joan Fishman nota: “What brings these two artists together is the incorporation into their art of the elements that define traditional African performance forms. In the selection of their themes and the portrayals of their characters, they incorporate the true-to-life and the familiar into ritualistic drama recognizable and influential to their audiences.” (Fishman, Nadel, 133)

Ambos os artistas inserem elementos africanos no seu trabalho misturando-os com elementos mais contemporâneos. Nos trabalhos de Bearden podemos ver máscaras africanas junto a imagens contemporâneas recortadas de revistas. Nas peças de Wilson encontramos uma “Juba Dancing” ou um “conjure man” ou mesmo a personagem da “Aunt Ester” que tem a idade da permanência dos negros nos Estados Unidos. Ambos os artistas partilham a vivência nas ruas de Pittsburgh. Bearden viveu uns tempos na pensão da sua avó em Pittsburgh, assistindo à passagem dos negros vindos do sul à procura de emprego e à dureza de trabalhar nas fábricas da cidade. A herança comum aos dois artistas surge no seu trabalho, embora utilizando meios diferentes para se expressarem.

Dois quadros de Bearden influenciaram directamente duas das peças de Wilson: “*The Piano Lesson*” e “*Mill Hand's Lunch Bucket*”. O primeiro corresponde ao título dado por Wilson à peça e o segundo, tendo inicialmente também sido o título da peça. Wilson mudou-o para “*Joe Turner Come and Gone*”, um verso de um *blues* que as mulheres cantavam. Joe Turner era uma pessoa real, que, após a emancipação ‘caçava’ grupos de negros, obrigando-os a trabalhar para ele durante um período de sete anos. Quando viu “*The Piano Lesson*”, Wilson confessou a Joan Herrington que tinha dito a um amigo: “This will be my next play” (Herrington, 21). No quadro uma mulher ensina uma criança a tocar piano e a peça desenvolvida por Wilson, além de reter esta imagem, tem como ideia central o conflito entre dois irmãos sobre uma herança - um piano. A história desenvolvida por Wilson à volta do piano é complexa e envolve várias gerações desde o tempo da escravatura, mas o seu início foi a imagem do quadro de Bearden. Na peça inspirada por “*Mill Hand's Lunch Bucket*”, Wilson vai mais longe, pois o quadro em si lembrava-o da sua vivência em Pittsburgh. Aliás, o quadro tinha o mesmo significado para o seu autor, as chaminés das fábricas, a azáfama dos habitantes de uma casa.

Wilson refere que o que o intrigou mais foi a figura solitária sentada ao centro: “ He was sitting in the middle of all these people. But all the people are going out and soon he's going to be by himself” (Herrington, 22). Partindo dessa imagem, e inspirado por uma série de poemas que escrevia na altura sobre um escravo libertado que parte à procura da sua esposa, vendida uns anos antes da emancipação a outra plantação, Wilson criou Herald Loomis, a personagem principal de “*Joe Turner Come and Gone*”. Wilson transpõe para esta peça elementos da própria vida de Bearden, a acção passa-se numa pensão que se assemelha aos esboços feitos por Bearden da pensão da avó, cria uma personagem Reuben, uma

representação do próprio Bearden quando rapaz, o qual conta a Zonia, filha de Herald Loomis, que tem uns pombos herdados de um amigo, a quem prometeu libertá-los quando ele morresse, mas que não consegue cumprir a promessa. Na peça, mais tarde, o rapaz sonha com um fantasma que o inspira a abrir o pombal e libertá-los, pois acredita que o seu amigo está à espera dos pombos. Bearden, quando viveu com a sua avó, tinha um amigo, Eugene, que a sua avó tinha acarinhado e trazido para sua casa, retirando-o do bordel onde vivia com a sua mãe. Eugene trouxe consigo os seus pombos e Bearden tinha-lhe prometido libertá-los quando ele morresse.

Segundo Joan Fishman, o retirar elementos da uma vida real, combiná-los com outros elementos de outras vidas reais e criar um drama, como Wilson fez, tem as suas raízes na performance tradicional africana: “[it] rises out of the community... The performances themselves are often reenactments of real life events or simulation of real life events” (Fishman, Nadel, 136). Este tipo de acções da vida real, como seja o conversar debaixo do telheiro de uma casa, surgem constantemente na obra de Wilson, aliás um dos seus propósitos sempre foi integrar o quotidiano da vida da comunidade nos seus textos.

Algumas imagens de outros quadros de Bearden encontram lugar nas peças de Wilson. Em *Continuities*, por exemplo, temos uma imagem de um homem com um bebé e em *Fences* aparece Troy com a bebé nos braços, a pedir a Rose que a aceite, pois ele não a pode abandonar. Ainda nessa mesma peça é de referir a cena de Rose a estender a roupa, como no *Farewell to Lulu* de Bearden que apresenta precisamente uma mulher a estender a roupa.

Outros símbolos visuais significativos para a comunidade negra são também inseridos por Wilson no seu trabalho, como sejam os comboios - meio de transporte de eleição dos negros por motivos sociais e económicos, sendo o meio de saírem do Sul e de tudo o este representava para eles; as guitarras - companhia, conforto e meio de sustento para tantos negros; ou mesmo elementos da vida em si, como baptizados e funerais. Ambos os artistas partilham uma experiência de vida e têm uma visão da sua comunidade semelhante, tendo-as transposto para a sua arte: “Romare Bearden e August Wilson created art that similarly presents the human condition: art that simultaneously captures the energy of the African American experience and releases it back into the world, art that speaks clearly to African Americans and is heard clearly by all audiences(...)” (Fishman, Nadel, 133)

### 2.3. O Processo de Escrita

A partir do momento em que decidiu que iria escrever um ciclo de peças, uma sobre cada década do século vinte, Wilson tinha pela sua frente um manancial de ideias e temas que poderia tratar, facto que o ajudou bastante, não enfrentando qualquer bloqueio, como acontece com muitos escritores.

Wilson inicia os seus trabalhos, geralmente com base numa ideia que lhe surge, como ele próprio revela num artigo do *New York Times* "*How to Write a Play Like August Wilson*": "I start-- generally I have an idea of something I want to say - but I start with a line of dialogue. I have no idea half the time who's speaking or what they are saying. I'll start with the line, and the more dialogue I write, the better I get to know the characters."(1). Wilson desenvolve as peças através do diálogo das suas personagens, de pedaços de conversas, conversando ele próprio com as personagens - "Whenever you get stuck you ask them [the characters] a question"(1) - deixando as ideias fluir ao ritmo do diálogo entre elas. Wilson transpõe para o texto as suas experiências, tendo confessado gostar de escrever em bares e cafés, hábito que adquiriu no início da sua carreira de escritor. O autor escreve em pedaços de papel, guardanapos, no seu bloco, apanhando pedaços de conversas, registando ideias surgidas no momento... para mais tarde usar na escrita dos seus textos. Para além disso, Wilson retira ideias e inspiração dos *blues* e das suas vivências. Wilson utiliza o mesmo método de Bearden - as colagens - só aplicado a um tipo de arte diferente. Quando Wilson se senta para escrever, o processo principal consiste em "colar" os fragmentos de conversas, ideias, histórias ou pequenos episódios, acontecimentos históricos, e símbolos que quer presentes naquele texto. Para Wilson, esse é um dos passos mais importantes da escrita de uma peça - o estabelecer conexões entre tudo o que juntou.

Durante este processo de "colagem", Wilson vai experimentando ligações, procedendo a mudanças sempre que necessário, mudando personagens, acrescentando personagens, movendo excertos de diálogo, reorganizando o material. Como elemento unificador, Wilson tem sempre presente a cultura da sua comunidade e os seus rituais, os seus modos de viver, agir. Wilson afirma ter sempre em mente algo que James Baldwin definiu como: "that field of manners and ritual intercourse that will sustain a man once he's left his father's house" (quoted by Wilson in *How to write a play like August Wilson*, NYT, 1). Após ter escrito um primeiro rascunho do trabalho, Wilson revê-o diversas vezes, reescrevendo, cortando, inserindo excertos de diálogo, reposicionando episódios. Wilson presta atenção aos detalhes, submetendo o texto a um escrutínio rigoroso. O autor centra-se nos detalhes, reescrevendo de modo a clarificar o carácter de uma personagem, ou reforçando a sua importância na peça. Procede ao aperfeiçoamento de um tema que quer ver melhor retratado no texto. Durante o desenvolvimento das suas peças, estas sofrem um processo de revisão, mais ou menos profundo, até o autor estar satisfeito com o texto.

Não se tratando de um processo claro e linear, para o autor é o que mais eficazmente resulta. Não tendo tido uma formação clássica, dedicada ao estudo de dramaturgia, trabalha por instinto natural, livre dos cânones tradicionais, seguindo uma lógica muito própria. Joan Herrington explica: "(...) [such a trial-and-error approach to composition] is the natural and inevitable expression of an instinctual artist whose initial conception is not linear: certain stories and events must be included, but not in any specific order. Actions need not necessarily precede or follow one another. He builds his dramas piece by piece,

experimenting with effect.” (Herrington, 7). Para além deste trabalho de revisão, Wilson, durante o período de ensaios da produção das suas peças, ainda revê o texto resolvendo pequenos problemas/ aspectos que considere necessários.

O processo de rever e reescrever os textos é algo que Wilson aprendeu nas suas passagens pelo *Eugene O'Neill Theatre Center*. Wilson enviou por várias vezes manuscritos para a *National Playwrights Conference*, antes de ser seleccionado para participar na mesma. A *Eugene O'Neill Theatre Center's National Playwrights Conference* é organizada anualmente com o objectivo de trabalhar com os dramaturgos emergentes, em prole do desenvolvimento do teatro americano. Os dramaturgos enviam as suas obras para o *O'Neill Theatre Center*, sendo estas submetidas a um processo de selecção. As seleccionadas são trabalhadas durante a *Conference*, mas um mês antes tem lugar uma *Pre-Conference*, onde os dramaturgos seleccionados lêem as suas peças para uma plateia constituída pelos dramaturgos e encenadores que irão participar na *Conference*.

Após essa leitura, as peças são discutidas e é atribuído a cada dramaturgo seleccionado um encenador e um dramaturgo (reconhecido no meio teatral). Os artistas seleccionados têm a oportunidade de ver os seus textos lidos, trabalhados e numa fase posterior, representados. Durante esse período, os seleccionados trabalham com profissionais de diferentes áreas ligadas ao teatro. Para além de um encenador e um dramaturgo, a cada jovem dramaturgo é atribuída uma equipa constituída por actores e técnicos das áreas envolvidas na produção de uma peça de teatro. A equipa trabalha o texto para depois apresentar duas representações, com dois dias de intervalo, a uma audiência constituída pelos artistas presentes na *Conference* e o *staff* da mesma, visitantes ligados ao teatro e o público. Após a segunda performance, os participantes da *Conference* reúnem-se para proceder a uma análise crítica das peças. A equipa que trabalhou cada peça, apresenta o seu trabalho, os problemas que encontraram e as soluções adoptadas.

Wilson viu a sua primeira peça aceite em 1982 - *Ma Rainey's Black Bottom*. Na *Conference* Wilson trabalhou com o dramaturgo Michael Feingold e com o encenador Lloyd Richards que o ajudaram a amadurecer como dramaturgo. A relação com Lloyd Richards ultrapassou as fronteiras profissionais. Richards tornou numa figura paternal para Wilson:

Wilson: (...) Everything is going to be all right. Pop knows what he's doing.

Shannon: I know you said "Pop" jokingly, but do you have a paternal relationship with him?

Wilson: Oh, without question, without question. I think so. Yeah. I have certainly grown up without a father, and he [Lloyd Richards] is about twenty-five years older than me. So, yeah, I defer to him in that regard.” (Shannon 216, 217)

A sua parceria permitiu-lhes um trabalho duradouro e Richards encenou seis das peças do ciclo de Wilson. Com o trabalho desenvolvido na *Conference*, Wilson tomou consciência de

todas as dimensões que a produção de uma peça tem. Wilson, como escritor, compunha o texto, sem ter a noção de certos aspectos mais práticos, como seja a passagem de uma cena para a outra, ou por exemplo dos problemas de luminotécnica: “I walked in the theater, when we’re doing *Ma Rainey*, and there was like twenty-five people in there (...) where have all these people come from? All those people were working, making this production of the Play. I realize that there’s a lot more people involved than I am.” (Wilson, “The Kennedy Center Interview”)

Um outro aspecto aperfeiçoado nesse período foi a técnica de reescrever. Wilson já reescrevia os textos, mas de uma forma menos metódica, lidando apenas com pequenos pormenores. Na *Conference*, Wilson aprendeu a importância do processo de revisão do texto: “The important thing I learned was to rewrite. Not just patchworking here and fixing there, but exactly what the word means - re-writing. When you write you know where you want to go - you know what a scene, a particular speech is supposed to accomplish. Then I discovered that it’s possible to go back and rewrite this speech, to find another way to say it.” (in Savran, 293). Logo na *Pre-Conference*, Wilson considera importante a reacção da audiência ao texto, estudando atentamente essa reacção, para depois proceder á revisão do texto. Durante o trabalho na *Conference* e depois nas produções das suas peças Wilson ouve sugestões por parte dos envolvidos, aceitando-as ou não, de acordo com a sua avaliação da situação. Posteriormente, Wilson acompanha os ensaios das produções das suas peças, reescrevendo depois o que julga necessário. Wilson sente a necessidade de “ouvir”, analisando instintivamente o que ouve, procurando a participação dos artistas com quem trabalha. Alguns críticos sugerem que Wilson procede a demasiadas alterações, de modo a ir ao encontro de um modelo de maior sucesso comercial, facto que lhe vale o sucesso na Broadway. Todavia, Wilson afirma que durante os períodos de ensaios: “ (...) changes are minor (...) Rehearsals were more cutting and adding to shape it, as opposed to major rewriting.” (297), considerando que faz “a major rewriting before the O’Neill Conference and then after the two-day staged readings.” (297). Wilson admite que existem pequenos detalhes que só vendo em palco as cenas, é que se apercebe que não resultam, algo que sentado a escrever em casa não poderia apurar. Assim, para o autor o processo de revisão de texto passa por várias fases, tendo a última lugar durante os ensaios, na altura da visualização do seu trabalho em palco.

Em *Ma Rainey's Black Bottom*, peça sob análise na secção seguinte, Wilson acompanhou os ensaios das produções das peças até esta chegar à Broadway, altura em que ficou definido o texto final da peça, sendo este o processo normal no desenvolvimento dos seus trabalhos. O autor lida com o texto dentro de um processo colaborativo. O seu texto é o ponto de partida para a produção de uma peça, sendo o trabalho desenvolvido posteriormente um mero afinamento do texto, produto da sua observação dos ensaios e representações e do feedback que recolhe da equipa de trabalho. No entanto, é um facto que

até chegar à Broadway, Wilson submete os seus textos a revisões extensivas, como por exemplo *The Piano Lesson*, cujo final foi mudado após ano e meio de representações.

Nos capítulos seguintes irei analisar duas das peças do ciclo do século XX, mais precisamente *Ma Rainey's Black Bottom* e *The Piano Lesson*, tendo em consideração o exposto neste capítulo.

### 3. *Ma Rainey's Black Bottom*

A segunda peça do ciclo do século vinte escrita por August Wilson retrata uma sessão de gravação de Gerturde Ma Rainey e a sua banda, num estúdio de gravação em Chicago, situando-a o autor em 1927, nos agitados anos vinte. Como muitas das cidades norte-americanas, Chicago tinha-se desenvolvido industrialmente durante a I Guerra Mundial, atraindo uma crescente população afro-americana, que procurava uma vida melhor, fugindo do sul rural. Como era característico da época histórica, a vida na cidade implicava uma radical divisão racial, com grave discriminação social dos afro-americanos. O status quo social determinava que enfrentassem situações diárias de humilhação e exploração, impeditivas de alcançar o sucesso por muitos esperado, quando se deslocavam para a cidade. Foi o interesse de August Wilson pela exploração económica dos músicos negros no meio musical que o levou a (re)escrever esta peça, uma vez que para ele, e para muitos outros autores afro-americanos, a música e o desporto eram os campos abertos ao sucesso dos negros na altura, embora mesmo estas áreas se encontrassem plenas de limitações, e não evitassem totalmente as situações de humilhação e exploração referidas.

*Ma Rainey's Black Bottom* reveste-se de uma importância maior para Wilson, por ter sido a primeira peça a ser aceite pelo *Eugene O'Neill Theatre Center*, tendo o autor enviado outras anteriormente, as quais não haviam sido seleccionadas. De acordo com o autor, as rejeições anteriores acabaram por ter um efeito positivo, uma vez que considerava *Ma Rainey's Black Bottom* uma peça mais sólida do que as outras que tinha enviado (por exemplo, *Jitney*, a primeira que escreveu deste ciclo do século vinte), e por sentir que quando escreveu esta peça tinha amadurecido significativamente enquanto dramaturgo. Embora *Jitney* tenha alcançado sucesso entre o público, quando August Wilson (re)escreveu *Ma Rainey's Black Bottom*, teve em conta o que considerava as fraquezas de *Jitney* e de outros trabalhos seus. O próprio autor apercebeu-se que vivia um período de aprendizagem e maturação;: "I felt that I was growing as a playwright and moving toward learning more about the craft and how to articulate my ideas dramatically. I had submitted a couple of other plays to the O'Neill, but I'm glad they weren't selected. I'm glad my exposure was with *Ma Rainey* because I think it is a stronger play than the others I had submitted."(in Powers, Bryer and Hartig, 4)

Lloyd Richards, na altura director artístico do *Eugene O'Neill Theatre Center*, do *Yale Repertory Theatre* e Presidente da *Yale School of Drama*, viria a ler a peça de Wilson, entre muitas das enviadas para a *National Playwrights' Conference*, e mostrou-se impressionado com o talento do emergente August Wilson. Richards considerava que as suas personagens estavam vivas, representando vividamente o povo afro-americano sob um clima de opressão social, desfrutando de uma liberdade extremamente coarctada, um contra-senso em si mesmo. Lloyd Richards refere que as personagens lhe faziam lembrar as pessoas com que se

cruzava no seu dia-a-dia, as suas experiências, idiossincrasias e espiritualidade ecoando nas suas falas: “[...] I was taken by it [*Ma Rainey's Black Bottom*]. I knew the characters. I understood them. I had met them all. They were real for me. And what it was talking about was very real to me. [...] I had met them all in the barbershops, on the streets of Detroit, all over.”(Richards, in HistoryMakers Digital Archive interview).

Com esta peça, August Wilson passaria do anonimato para um reconhecimento público alargado. A produção desta peça na Broadway, seis meses depois da sua primeira produção no *Yale Repertory Theatre*, por Lloyd Richards, ganharia o *New York Drama Critics Circle Award for Best American Play*, tendo também sido nomeada para outros prémios. O seu processo de escrita foi algo invulgarmente inconstante. Wilson começou a escrever a peça, interrompendo o processo durante uns anos, e retomou a sua escrita com o intuito de a enviar em seguida para o *Eugene O'Neill Theatre Center*. Quando começou a escrevê-la, Wilson inspirou-se na música de *Gertrude Ma Rainey* e em particular no conteúdo das letras dos seus *blues*. Começou por escrever algumas das cenas da peça, centrando-a na personagem de Ma Rainey, considerada por muitos a *mãe dos blues*. Gertrude Ma Rainey foi das primeiras cantoras afro-americanas a ver as suas canções gravadas e editadas, tendo gozado de fama considerável ainda no seu tempo de vida: “Gertrude (“Ma”) Rainey, known as the mother of the *blues*, stands at the juncture of rural country *blues* and a more urban form. As the first broadly known travelling *blues* woman, Rainey represented for many women in her audiences a tangible incarnation of freedom. A pioneer on the black entertainment circuit, she shaped women’s *blues* for generations.”(Angela Davies, *Time Magazine*, 97, June, 8, 1998).

August Wilson usou o nome de uma música de Ma Rainey para intitular a peça e é também a gravação da própria música que aparece na peça. Esta canção era também a base de uma dança popular entre os afro-americanos durante a década de vinte. Apesar do seu sucesso, como todos os músicos afro-americanos da época, Ma Rainey foi vítima de exploração por parte da comunidade branca, sofrendo muitas das provações que o povo afro-americano teve de enfrentar nesta condição socio-histórica de pseudo-liberdade. Anos mais tarde, Wilson retomaria a escrita da peça, referindo que se tinha apercebido que os músicos, a banda de acompanhamento de Ma Rainey, deveriam ter o papel central na sua peça. Seria a partir das personagens dos músicos, das relações entre si, das suas histórias e experiências pessoais e da sua música que iria desenvolver e apresentar as temáticas centrais da peça. A personagem de Ma Rainey serviria como elemento de ligação entre as duas peças, a que tinha escrito anteriormente sobre a cantora, inspirado pela sua performance artística, e as novas cenas produzidas posteriormente, usando também a personagem da cantora como elemento de contraste com a personagem do músico mais novo e ambicioso da banda, Levee.

Após ter sido aceite no *Eugene O'Neill Theatre Center*, seleccionada para a *National Playwrights Conference*, e ainda antes da sua primeira produção, a peça sofreu algumas alterações pela mão do seu autor, no âmbito da *Conference*. Posteriormente quando preparava a sua primeira produção no *Yale Repertory Theatre*, trabalhando a personagem de

Levee, Wilson procurou torná-la mais consistente, conferindo-lhe relevância no plano artístico, enquanto músico com de talentos multifacetados. Durante a *Conference*, August Wilson progrediu bastante, trabalhando com actores, encenadores e outros profissionais do teatro. Esta experiência colaborativa obrigou-o a reflectir sobre o seu trabalho e as suas fragilidades, melhorando as suas competências enquanto dramaturgo: “The important thing I learned was to rewrite. Not just patch working here and fixing there, but exactly what the word means - rewriting...The O’Neil made me more conscious of what theatre is about. There’s nothing like encountering the problems of costume, lighting, set design - what do you mean by this? Where is this? Where is the window? - which make you more aware of the totality of what you are doing” (in Savran 293). A peça representa criticamente a exploração dos músicos negros por profissionais brancos do mundo artístico - desde os agentes e produtores aos donos dos estúdios de gravação - ilustrando o racismo estrutural desta sociedade e a procura de uma identidade afro-americana nesse contexto opressivo, mais especificamente, no mundo da música dos anos vinte americanos. Wilson havia descoberto os *blues* nos anos sessenta, quando ouviu pela primeira vez *Bessie Smith*. Nos anos setenta, ouvir Gertrude Ma Rainey estimulou a sua criatividade, o que viria a resultar na produção de uma peça. No entanto, como já foi referido, a peça não se debruça primariamente sobre a famosa cantora de *blues*, Ma Rainey, mas sim sobre a luta dos músicos negros num clima social adverso e de pura exploração económica - facto reforçado durante a escrita da segunda parte da peça, referente aos músicos da banda. Agentes económicos brancos viam na música negra um negócio rentável. Apercebendo-se da sua importância para a comunidade negra e iniciaram a procura de talentos negros para proceder à sua gravação com o objectivo de a rentabilizar junto de um mercado-alvo muito específico, a população afro-americana. Embora August Wilson afirme não escrever peças políticas, a todas subjaz uma acutilante crítica social, à hegemonia branca americana - que tanto prejudicava e continuava a prejudicar a população afro-americana - contrapondo-se-lhe um elogio à resiliência e engenho desta comunidade oprimida e destituída (política e economicamente) em superar a adversidade e ter mesmo sucesso num meio tão hostil, algo claramente visível nesta peça.

A escolha do ano de 1927 para a localização temporal da peça reveste-se de um significado especial, pois marca uma alteração no âmbito da música afro-americana, com a emergência do *swing*, um tipo de música mais dançável.

Na peça, esta sobreposição de géneros musicais num mesmo contexto sociocultural reflecte-se nas personagens de Ma Rainey e Levee, cada um deles representando um tipo de música diferente, Ma Rainey, os *blues* e Levee, o *swing*. A acção da peça centra-se numa sessão de gravação de um disco de Ma Rainey e o espaço é o estúdio de gravação, que se divide entre a sala da banda e a sala de gravação propriamente dita. Nas suas didascálias Wilson é muito específico, descrevendo os espaços e as personagens bastante detalhadamente e dando indicações sobre o movimento e acções das personagens ao longo da peça. A divisão dos espaços sugere materialmente a importância da banda e de Ma Rainey; a sala da banda

está localizada na cave e o estúdio de gravação no andar de cima, especificando uma hierarquia social simbólica. No estúdio de gravação, Ma; na sala da banda, os músicos, que só dela saem quando se procede à gravação em si, momento em que mostram o seu valor enquanto artistas. As personagens revelam-se no fluir das cenas. Os músicos, Cutler, Slow Drag, Toledo e Levee, o agente de Ma Rainey, Irvin, o dono do estúdio de gravação, Sturdyvant, Ma Rainey, Dussie Mae, a namorada de Ma e Sylvester, o sobrinho de Ma, revelam-se perante o leitor pelas suas acções e discurso ao longo da peça

Na nota introdutória à peça, Wilson situa-a temporalmente no mês de Março e localiza a acção em Chicago. Wilson caracteriza a cidade como um lugar duro e pleno de contrastes, tanto sociais como económicos. O autor dá exemplos dos diferentes tipos de habitantes da cidade e descreve as condições de vida débeis em que vive a comunidade afro-americana, assim como fornece algumas informações sobre o seu estilo de vida.

Nas suas palavras: "... on the city's Southside, sleepy-eyed negroes move lazily toward their small cold-water flats and rented rooms to await the onslaught of night, which will find them crowded in the bars, juke joints both dazed and dazzling in their rapport with life." (Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom*, 129-130). Informa também o leitor sobre a sua preocupação na peça, incluindo-o nessa mesma preocupação, destacando o papel da música, mais especificamente os *blues*, na vida dos negros, nas vivências retratadas na peça, dando uma definição do que representam os *blues* para o homem negro, do ponto de ligação que são para a raça negra. O autor define os *blues* como algo que lhes pertence e ajuda a viver, permitindo-lhes suportar as batalhas da vida, retirando importância à localização das suas raízes, uma vez que o que é importante é o seu papel na vida dos negros. Os *blues*, fonte da força e do conhecimento que lhes permite enfrentar a vida, a qual é uma verdadeira batalha da qual não se sabe o desfecho:

"It is with these negroes that our concern lies most heavily: their values, their attitudes, and particularly their music.

It is hard to define this music. Suffice is to say that it is music that breathes and touches. That connects. That is in itself a way of being, separate and distinct from any other. This music is called the *blues*. Whether this music came from Alabama or Mississippi or other parts of the South doesn't matter anymore. The men and women who make this music have learned it from the narrow crooked streets of East St. Louis, or the streets of the city's Southside, and the Alabama or Mississippi roots have been strangled by northern manners and customs of free men of definite and sincere worth, men for whom this music often lies at the forefront of their conscience and concerns. Thus they are laid open to be consumed by it; its warmth and redress, its braggadocio and roughly poignant comments, its vision and prayer, which would instruct and allow them to reconnect, to reassemble

and gird up for the next battle in which they would be both victim and the ten thousand slain.” (130)

Os *blues*, uma temática que percorre a peça, na personagem da Ma e dos seus músicos (à excepção de Levee), são de fundamental importância na obra de Wilson, como referido anteriormente. Nesta peça assumem também um papel central no conflito entre Ma e Levee, o antagonismo entre “the old jug-band music” (139) e a nova era da música, gerando tensão ao longo da peça até ao seu desfecho trágico. Neste conflito entre os diferentes tipos de música, está implícito um outro - o conflito geracional. Ma, uma mulher de meia-idade, a reconhecida cantora de *blues*, protectora de um estilo musical representativo de uma comunidade opondo-se a Levee, o jovem representante do novo estilo de música emergente, sem qualquer reconhecimento público. Estaria o futuro da música negra comprometido por esta nova geração? O autor parece questionar se as características da música negra seriam salvaguardadas por esta nova geração de músicos; se esta nova geração seria respeitadora da história, raízes da música afro-americana ou estas seriam abandonadas e esquecidas, por uma necessidade de conformidade com a cultura majoritária vigente - a da comunidade branca. A peça desenvolve-se num ciclo de conflitos, cada vez mais intensos, e nas histórias de cada uma das personagens.

A acção inicia-se com a preparação da sessão de gravação, estando presentes apenas Irvin, o agente de Ma, e Sturdyvant, o dono do estúdio de gravação. Na descrição de Irvin, Wilson informa-nos sobre as suas “qualidades”, aquelas que ele pensa possuir - o seu conhecimento dos negros e a sua capacidade de lidar com eles. Sturdyvant é apresentado como uma personagem cuja única preocupação é o dinheiro, revelando-se insensível aos músicos e cantores negros, sem qualquer tipo de respeito pelos *blues* enquanto forma artística negra. De imediato, no diálogo entre os dois homens brancos fica evidente a desconsideração para com a cantora negra e a sua música, assim como o racismo ostensivo das personagens brancas, principalmente de Sturdyvant, uma particularidade desta peça relativamente às outras obras do ciclo do século vinte de Wilson. O racismo aberto do homem branco, causador de conflitos, tem também lugar em palco, em tempo real da peça, e não fora de palco como nas outras peças do ciclo. Nos outros trabalhos do autor, os actos de racismo surgem como parte integrante das histórias contadas pelas personagens. Em *Ma Rainey's Black Bottom*, este toma uma nova forma, já que existe em tempo real na peça, com a presença de todos os envolvidos. Em mais de uma situação as personagens afro-americanas são alvo de actos discriminatórios baseados na sua raça, seja por Sturdyvant, Irvin ou aquando da entrada de Ma em cena, pelo polícia que os acompanha ao estúdio de gravação.

Sturdyvant deixa claro que Ma é, única e exclusivamente, um elemento transaccional, de negócio, comparável a um bem de consumo, e que este tipo de negócio - gestão de músicos e bandas negras - não é um negócio respeitável, algo que o homem branco não deva fazer durante muito tempo, estando em causa a boa reputação: “This business is bad for my

nerves. My wife is after me to slow down and take a vacation. Two more years and I'm gonna get out... get into something respectable. Textiles. That's a respectable business"(133).

O racismo explícito estará presente ao longo da peça nas interações entre as personagens brancas e as negras, incitando conflitos directos entre Ma e o homem branco. Indirectamente, é também sensível a essa dinâmica de hostilidade, humilhação e opressão dos músicos negros, que irá contribuir para o adensar da tensão ao longo da peça. Sturdyvant impõe-se como poder opressivo, exigindo de Irvin controlo sobre Ma, interferindo na escolha das músicas ou versões das músicas que irão ser gravadas, iludindo Levee acerca da sua importância como músico, fazendo-lhe promessas que não irá cumprir. Irvin aparenta ser mais atencioso com os músicos, paternalista quanto ao seu bem-estar, mas em última análise o seu objectivo é o mesmo de Sturdyvant: obter riqueza através da exploração do trabalho dos músicos negros, mantê-los minimamente satisfeitos para produzirem melhor. Este tipificar das personagens denota a posição política do autor e a crítica contundente sobre o tratamento da comunidade negra na época, ao abuso hegemónico da população branca, categorizando os negros como socialmente inferiores, e continuando a explorá-los economicamente muitas décadas depois da abolição da escravatura aberta ou dissimuladamente.

O texto explora estas formas de discriminação e humilhação de que os negros foram alvos durante décadas, tanto em situações do dia-a-dia, como nas histórias contadas pelos músicos sobre as suas experiências pessoais. Apesar de Wilson afirmar que o seu trabalho não é político, não se pode negar o facto que ao retratar de modo tão vívido a realidade dura da comunidade negra nas suas peças, estas automaticamente adquiram uma dimensão de crítica social e política, assumindo uma das funções do teatro social - a denúncia, mesmo que extemporânea.

Esta visão crítica transparece agudamente em momentos particulares da acção, como, por exemplo, a cena de entrada de Ma em palco, no final do primeiro acto. Neste episódio, Ma vê-se envolvida numa situação rotineira para muitos negros, na época - a desconfiança e discriminação de que eram alvo pela parte das autoridades. Devido a um acidente de carro, Ma chega bastante atrasada ao estúdio, acompanhada por um polícia, o qual não acredita que aquela seja a verdadeira proprietária do veículo. Para além dessa desconfiança, o polícia não acreditava em Ma e seus acompanhantes, Sylvester e Dussie Mae, quando estes afirmaram não ter tido culpa no acidente, preterindo a opinião de três pessoas a favor do indivíduo branco também envolvido no acidente. O polícia acusa-os ainda de agressão ao taxista, proprietário do táxi que tinham tentado apanhar para chegar ao estúdio, uma vez que tinham confiscado o carro. Quando interrogado pelo polícia, o taxista dissera que estava à espera de um cliente, mas a Ma havia dito que não transportava negros no seu táxi, provocando uma reacção violenta da parte de Ma e Sylvester. Esta última situação era comum na época, daí que um dos negócios de negros durante as décadas da segregação, fosse justamente a formação de empresas de táxis "paralelas", que serviam a população negra, tal

como retratado numa das peças de Wilson deste ciclo do século vinte - *Jitney*. No final, a personagem que acaba por se revelar desonesta, aceitando um suborno de Irvin para resolver o problema, é o polícia, representante da autoridade. No discurso do polícia, os negros não eram de confiança, justificando o aceitar do suborno com esse mesmo facto uma vez que os negros necessitam de alguém branco que se responsabilize por eles, estando subjacente a esta ideia a inferioridade da dos afro-americanos.

No primeiro acto, que tem como foco os músicos da banda, as suas relações e vivências, o seu modo de ver e viver a vida, Wilson faz uso de técnicas de *storytelling* para nos dar a conhecer parte da história dos músicos e o modo como o seu passado os afecta no presente, realçando assim a importância que ele mesmo dá à memória colectiva de um passado duro na vida da comunidade afro-americana. Cada um dos músicos tem a sua história individual e o que os une é a música, seu meio de sustento e que lhes permite um sucesso relativo. Todos eles, à excepção de Levee, tocam juntos há muito tempo, com Ma, partilhando essa experiência, e respeitando esta presença matriarcal pelo que ela é - uma cantora de sucesso, que utiliza os *blues* como forma de expressão do seu povo. Cutler, Slow Drag and Toledo, todos são músicos exímios, mas nenhum sabe ler ou escrever música, tocando os seus respectivos instrumentos de uma forma única, ilustrando uma experiência comum a muitos músicos negros da época - talento apurado de forma autodidáctica e puramente intuitiva. Trata-se de três homens simples, conformados com a sua posição como músicos de uma banda de acompanhamento, limitação essa fruto de uma sociedade em que o sucesso do homem negro é constantemente obstruído. No entanto, o facto de possuírem esse talento musical, de saber tocar *blues*, tinha-lhes dado um nítida vantagem em relação a tantos outros negros provenientes do Sul, como eles, mas cuja única capacidade era a de trabalhar na terra.

A música - sua herança cultural e parte integral da sua história - tornara-se para muitos uma oportunidade única de obter liberdade financeira, - como se pode ver na descrição que Wilson faz dos músicos. Wilson caracteriza Cutler, o líder da banda, como o mais sensato dos artistas e salienta a qualidade singela da sua arte; “solid and almost totally unembellished. His understanding of his music is limited to the chord he is playing at the time he is playing it.”(134). Cutler é um homem prático que se preocupa com o presente, o imediato, neste caso o ensaio para gravar o disco de Ma. Slow Drag é descrito como um homem inteligente, e apesar da lentidão sugerida pela alcunha, a sua música é vibrante e de uma vitalidade ancestral: “Innate African rhythms underlie everything he plays and he plays with an ease that is at times startling.” (134). Slow Drag traz com ele a sua herança cultural africana, mas como Cutler, só se preocupa com o presente, mostrando-se desejoso de acabar com a sessão de gravação para poder sair e divertir-se. Toledo é o único elemento da banda alfabetizado e como músico o seu perfil é mais ponderado: “In control of his instrument, he understands and recognizes that its limitations are an extension of himself.”(134). Toledo entende que a sua herança e o seu passado são importantes e que existem limitações que ele

não consegue ultrapassar na sociedade em que vive. Dos músicos, Toledo é o único que sabe ler e escrever, um leitor ávido e autodidacta, mas que aplica o seu conhecimento de uma forma confusa e complicada, que os outros não entendem. No entanto, de acordo com as notas de Wilson, os seus comentários são “thought-provoking”(134). Os elementos da banda, incluindo Levee, não entendem Toledo, e o facto de ele ser letrado acaba por torná-lo alvo de troça. Há nesta hostilidade a um nível de educação mais elevado porventura uma identificação com privilégios da classe branca. Este ressentimento transparece nos diálogos dos músicos. Logo no início do primeiro acto, Levee não consegue acompanhar a linha de pensamento de Toledo, acabando por afirmar que o seu discurso não é compreensível devido ao excesso de informação que Toledo possui - “Toledo, I’d just like to be inside your head for five minutes. Just to see how you think. You done got more shit piled up and mixed up in there than the devil got sinners. You been reading too many goddam books.”(139). Por outro lado, o conhecimento de Levee, saber ler e escrever música, já é visto como um motivo de admiração, não só pelo facto em si, mas pelas portas que, eventualmente, poderá abrir em termos profissionais.

Assumindo um papel diferente por se preocupar com questões mais profundas que vão além das circunscrições do quotidiano, Toledo critica o homem negro por pensar unicamente em divertir-se. O homem negro “always wanna have a good time”(154), expondo que não reflectem colectivamente sobre o que pode ser feito para melhorar a condição das comunidades negras na América. Toledo defende a ideia de que todos os homens negros deveriam fazer algo pela comunidade. Em conjunto, unidos, conseguiriam alcançar algo, melhorar o mundo para as gerações vindouras. Este sentido de comunidade é defendido por Wilson, pelo que Toledo acaba por ser o transmissor das suas ideias enquanto autor e activista. Slow Drag e Levee não compreendem o alcance da sua mensagem e ambos o criticam por razões diferentes. Para Slow Drag, divertir-se é importante, sempre foi a forma que o homem negro teve para enfrentar e suportar os seus problemas, as tragédias da vida. Por oposição, entende, o homem branco nunca soube divertir-se, “Well, the colored man’s gonna be all right. He got through slavery, and he’ll get through whatever else the white man put on him. I ain’t worried about that. Good times is what makes life worth living. Now, you take the white man...the white man don’t know how to have a good time. That’s why he’s troubled all the time. He don’t know how to have a good time. He don’t know how to laugh at life.”(155). Por sua vez, Levee, concordando com Slow Drag, compara Toledo ao homem branco, referindo que por ler livros e estudar, Toledo já não sabe divertir-se, esqueceu-se de como se divertir por causa dos livros, como o homem branco: “That’s the problem with Toledo... reading all those books and things. He done got to the point where he forgot how to laugh and have a good time. Just like the white man.”(155-156). Levee, de uma forma irónica, compara-o com Booker T. Washington, que defendia a educação e a qualificação profissional como o meio de o homem negro se afirmar e ganhar relevância no país, Ambos incorporam o estereótipo do homem negro que trabalha para depois ter dinheiro para se divertir, livre de quaisquer responsabilidades, depois de um dia de trabalho, procura um bar

para relaxar ao som da música e, procurar companhia, vivendo o presente sem preocupações e sem compromissos.

Todavia, nenhuma das personagens desta peça se esgota numa leitura tão linear. Embora anseie pelo fim da gravação para se poder divertir, na citação anterior Slow Drag mostra o seu orgulho na sua comunidade, o seu sentido de pertença, quando afirma que o que quer que seja que o homem branco lhes faça, não irá quebrar o seu espírito, pois a sua capacidade de sobrevivência é mais forte do que qualquer provação que se lhes depare. Este sentido de comunidade está também presente nas palavras de Toledo, como referido anteriormente. Ao longo da peça, Toledo tenta chamar a atenção dos outros músicos para o que é importante, para o que os une enquanto comunidade, embora nem sempre seja compreendido. Ele tem a noção que como indivíduo não consegue influenciar o destino do seu povo, mas juntos, como comunidade, trabalhando em conjunto, tornam possível a mudança, sendo esta também uma das ideais chave do autor, a necessidade da comunidade negra se unir e trabalhar em conjunto: “It ain’t just me, fool! It’s everybody! What yo think... I’m gonna solve the colored man’s problem by myself? I said, we. You understand that? We. That’s every living colored man in the world got to do his share. Got to do his part.” (156).

Para Toledo, o que une a comunidade negra, são por um lado as suas origens africanas e por outro, a experiência conjunta da escravatura, tudo o que passaram sob o jugo do opressor branco. Sempre que tenta explicar algo aos seus colegas, Toledo acaba por ser mal-entendido e, como já foi referido, ser alvo da chacota dos seus colegas. Quando Slow Drag tenta convencer Cutler a dar-lhe um cigarro, invocando a sua amizade de anos e tudo aquilo que tinham partilhado ao longo desses anos, Toledo identifica a sua ligação com as raízes africanas. Slow Drag e Levee reagem de imediato, afirmando que eles não têm nada em comum com África. A imagem que Levee dá do que considera africano - “ I know he ain’t talking about me. You don’t see me running around in no jungle with no bone between my nose” (146) - revela a distorção que os negros tinham na época do que era ser africano, e que os levava a renegar as suas origens. Toledo tenta explicar que o apelo de Slow Drag ao laço que existe entre ele e Cutler para conseguir o cigarro é que tem origens na cultura africana, referindo o pedido de ajuda aos deuses para os favorecer. Para Toledo, a diferença é que os negros se esqueceram do nome dos deuses, simbolizando o esquecimento do seu passado. Mais uma vez, a ideia de Toledo é minada com humor. Com este episódio, Wilson dá relevo à importância que o passado deveria ter na vida cultural e comunitária dos negros, o esquecimento das suas raízes, do que os une, está de alguma forma na origem da sua desgraça, uma vez descaracteriza e desvitaliza a comunidade. Toledo enfatiza a importância do passado na definição da sua identidade quando diz que Levee é um resquício, “a leftover from history” (171) através de uma comparação a um guisado. Na sua concepção, o homem branco trouxe os negros de diferentes locais em África (os ingredientes), juntou-os, mudou-os (fez o guisado), explorou-os (comeu) e depois deixou-os, como se deixam as sobras de comida. A comunidade branca deixou-os sem objectivos, estando perfeitamente consciente

dessa situação, e é por isso que os trata como inferiores. Assim, o problema real reside no facto de os negros não saberem quem são - enquanto não olharem para o seu passado para recuperar a sua identidade, o homem negro não irá fazer história. Toledo sabe que não alcançarão nada se não pararem de olhar para o homem branco como modelo.

Slow Drag conta a história de um homem que vendeu a alma ao diabo e do sucesso que o homem teve - vivia numa casa grande, tinha muitas mulheres, quando se envolvia em problemas com a lei, não era castigado - como um branco, embora não seja explicitamente referido. Mais tarde na peça, Toledo refere que o homem negro fez precisamente a mesma coisa: rejeitou as suas raízes africanas, vendendo-se ao homem branco. Toledo dá como exemplo o modo como se vestem, como agem, como vêem a vida, procurando imitar o homem branco: “We done the same thing, Cutler. There ain’t no difference. We done sold Africa for the price of tomatoes. We done sold ourselves to the white man in order to be like him. Look at the way you dressed... That ain’t African. That’s the white man. We trying to be just like him. We done sold who we are in order to become someone else. We’s an imitation of the white men”(206). Cutler contrapõe o facto de terem de viver na sociedade branca, sendo o modo de vestir uma forma de serem aceites. Slow Drag acrescenta que a roupa não define uma pessoa, que a roupa não muda quem são, mas Toledo defende a sua ideia, contrapondo que associado ao modo de vestir, estão as acções das pessoas, o modo como vêem a vida e como a vivem. Wilson usa Toledo para transmitir o seu pensamento, a sua busca de identidade nas raízes afro-americanas, a negação das quais perpetuaria a iníqua condição em que vive o homem negro, e personificada na peça por Levee. Para Wilson, a assimilação total não é a resposta para a mudança, para a criação de uma comunidade negra forte, próspera, com características socioculturais próprias.

Desde o início da peça, Wilson estabelece claramente a divisão ideológica entre os músicos. Levee é o mais novo dos músicos, “in his early thirties”(137), o menos experiente, mas o mais rebelde. Os outros músicos têm mais ou menos a mesma idade, “Cutler is in his mid-fifties, as are most of the others”(134) e partilham a experiência de trabalhar como músicos acompanhantes já há muito tempo. Levee, como já foi mencionado, representa o novo tipo de música emergente, o *swing*, enquanto os outros representam, juntamente com Ma, os *blues*. A sua maneira de ver e viver a vida difere nos mais variados pormenores, o que leva a conflitos constantes desde o princípio da peça. Levee destaca-se por chegar atrasado, não cumprindo o horário estabelecido por Ma, um dos primeiros exemplos do desafio à sua autoridade. Levee entra em conflito com os seus colegas músicos e com Ma pelos mais diversos motivos, conflitos esses que funcionam como uma premonição da tragédia final, acentuando a tensão gradual ao longo da peça. O primeiro está ligado ao tipo de música que irão ensaiar. Cutler tem uma lista das músicas que acordou com Ma e Levee refere-se desdenhosamente ao tipo de música que Ma canta e que eles tocam, como “old-jug band music”, por oposição à sua nova “good music” (138). Levee apresenta-se a si mesmo como uma pessoa moderna, com objectivos, que sabe o que é música de qualidade, referindo-se à

sua música como arte, ao contrário dos seus colegas que não têm aspirações mais elevadas como músicos, nem mesmo o tipo de talento que ele afirma possuir, e que tocam “old-jug band music”. Como seu sentido prático, Cutler relembra-o da realidade da sua vida actual, que ele não é mais do que eles, é apenas mais um músico de uma banda de acompanhamento, impondo-se como líder da banda. A discussão entre Cutler e Levee sobre a versão da música que vão tocar, a dele ou a de Ma, irá continuar até Irvin intervir a favor de Levee. Porém, Cutler e os outros músicos da banda sabem que quem terá a última palavra no assunto é Ma e não Irvin: - “ Levee, the sooner you understand it ain't what you say, or what Mr.Irvin say... it's what Ma say that counts” (151).

Levee conta com a intervenção de Irvin a seu favor, minando a ascendência de Ma, afirmando que Ma está na cidade e lá ela terá de se sujeitar ao que os agentes/audiências brancos querem, denegrindo o Sul quando se refere ao seu gosto musical por ser muito rural. Levee afirma que a música de Ma é boa para “barn dance” (152) e classifica-a como “a tent-show nonsense” (179). Na época os espectáculos das tournées dos músicos negros no Sul eram feitas em tendas grandes, tendo Gertrude Ma Rainey obtido dessa forma a sua popularidade. Levee considera inadequada a música de Ma música por emanar do Sul rural, da terra, por oposição à sua nova música que é citadina, sofisticada, dançável, e muito popular entre os negros do Norte. Esta recusa em aceitar as suas raízes é uma das razões pelas quais Levee falha na realização do seu sonho. Levee revela-se cego a uma realidade irrefutável: que a base da nova música, do *swing*, são justamente os *blues*, que ele tanto desvaloriza. Levee recorre à cultura branca em busca de aprovação, e irá fazer depender a realização do seu sonho da vontade dessa comunidade onde não tem pertença. Toledo tenta avisá-lo das contingências da situação em si, mas Levee não consegue aceitar. Mais uma vez, Toledo revela perspicácia e profundidade de pensamentos, quando declara que enquanto o homem negro procurar a validação do homem branco, nunca saberá quem é, pois estará sempre limitado a ser o que o homem branco quer que ele seja: “See, now... I'll tell you something. As long as the colored man look to white folks to put the crown on what he say... as long as he looks to white folks for approval... then he ain't never gonna find out who he is and what he's about. He's just gonna be about what white folks want him to be about. That's one sure thing” (151).

Através da tensão ideológica entre as várias personagens, que revela a sua complexidade individual, Wilson revela as suas convicções sociopolíticas. Embora se esforce por desprezar o passado e tudo o que o representa, entrando em conflito com os seus colegas, Levee não é totalmente capaz de o esquecer. Quando acusado de ser subserviente com o homem branco, Levee acaba por revelar parte da sua história pessoal, contando o episódio marcante da violação da sua mãe por um grupo de homens brancos, a que ele assistiu quando era criança, e do que lhe aconteceu por tentar defender a sua mãe. Mais tarde, o seu pai fingiu-se conformado junto de alguns brancos, regressando mais tarde para matar alguns homens do grupo dos violadores (no final, acabaria por ser linchado). Levee revela uma parte

trágica do seu passado e justifica assim o seu comportamento perante os brancos. O facto de se rebaixar a eles é apenas uma estratégia para alcançar um objectivo, expediente que aprendeu com o seu pai: a capacidade de sorrir na presença de brancos, escondendo os seus verdadeiros sentimentos, para alcançar os seus objectivos. Todavia, Levee falha na compreensão da atitude do pai. O pai de Levee fingiu com o objectivo de levar a cabo uma vingança, não porque queria algo do homem branco. O facto de o destino do seu pai ter sido o linchamento por brancos funciona como mais um indicador do desfecho trágico da personagem. Levee aparenta ser um homem cidadão, pelo modo de vestir, os sapatos modernos, e tenta por todos os meios provar esse facto (negando as suas raízes do sul, criticando e tentando humilhar os seus colegas por serem rurais, mas acaba por ser uma dissimulação, pois os seus actos revelam vividamente as suas raízes numa comunidade negra social e economicamente oprimida. Nas situações comuns da vida Levee revela constantemente essas raízes. Por exemplo, quando tenta seduzir Dussie Mae, as suas referências sexuais estão ligadas ao campo e às suas vivências no campo: “Naw they ain’t. Look here, sugar... what I wanna know is... can I introduce my red rooster to your brown hen?”(194). Levee representa a atracção pela sociedade branca e o que esta tem para oferecer, mas por outro lado a necessidade de se revoltar contra essa mesma sociedade injusta e segregacionista, de a rejeitar por tudo o que representa para o homem negro e para ele pessoalmente.

O episódio da violação da sua mãe explica a negação de Deus por Levee. A negação da existência de um Deus imparcial que vela por todos os homens é um dos conflitos em que se envolve com Cutler. Após *Slow Drag* ter contado a história do homem que vendeu a alma ao diabo, Levee identifica-se com a personagem da história de *Slow Drag*, desejando encontrar o diabo para poder fazer esse mesmo contracto com ele, visto esse contracto ser equivalente à obtenção de sucesso. O acto de Levee tentar vender as suas músicas ao homem branco pode ser comparado com o acto de vender a alma ao diabo, uma vez que a música provém da sua alma e o seu sucesso está dependente desse contracto. Cutler indigna-se com essa afirmação, acusando-o de blasfémia e avisando-o que desse modo está a atrair desgraça sobre ele. No segundo acto, Cutler conta um episódio em que um reverendo negro é humilhado numa estação dos caminhos-de-ferro por um grupo de homens brancos, mas ironicamente acaba por agredir Levee por este negar a existência de Deus. Na verdade, Levee justifica a sua convicção com o facto de Deus não ter protegido o reverendo negro, um homem de Deus. Para Levee, se existe um Deus, esse é um Deus do homem branco que não se importa com os da sua etnia, facto evidente na história de Cutler e dando também como exemplo a violação da sua mãe. Levee riposta apontando uma navalha a Cutler, depois de este o ter esmurrado e fica claro que, se não fosse a intervenção de *Slow Drag* e *Toledo*, alguma desgraça aconteceria. Levee perde o controlo, entrando em delírio falando com Deus, acusando-o de os abandonar. Os actos de Levee vão demonstrando a sua falta de controlo e a sua insegurança, que resolve com actos de agressividade verbal, escalando para actos de agressividade física: “Cutler’s God! Come on and save this nigger! Come on and save him like

you did my mama! Save him like you did my mama! I heard her when she called you! I heard her when she said, 'Lord, have mercy! Jesus, help me! Please, God, have mercy on me' And did you turn your back? Did you turn your back, motherfucker? Did you turn your back?" (211). Apesar do referido, Levee não deixa de mostrar as raízes da sua educação religiosa quando se auto-elogia como músico " I ain't like you, Cutler. I got talent! Me and this horn... we's tight. If my daddy knowed I was gonna turn out like this, he would have named me Gabriel." (140).

Levee não é a única personagem marcada pela religião. Toledo conta a história do seu casamento e do motivo porque acabou. Toledo tinha uma vida familiar normal até a sua esposa começar a frequentar a igreja e descobrir que Toledo afinal não era o homem ideal para ela, não correspondendo ao ideal do bom cristão.

À primeira vista, Levee poderá parecer uma personagem pouco profunda, interessada apenas no seu próprio sucesso. No entanto, para além do já observado, Wilson caracteriza-o como um lutador ambicioso. O modo como Levee tenta alcançar o sucesso é falível, mas esse facto não elimina o seu valor. Levee tem um sonho - ter a sua própria banda - e faz de tudo para o alcançar. Possui as qualidades necessárias como músico: sabe tocar, sabe ler e escrever música, algo que aprendeu sozinho, observando, factor de distinção entre ele e os outros músicos da banda que não possuem esses conhecimentos. O facto de acreditar em si próprio, nas suas capacidades e na sua música, fazem dele uma personagem especial, não conformada com a sua situação, ao contrário dos seus colegas, que se contentam com a sua situação de músicos de banda de acompanhamento e que tocam como lhes é pedido. No episódio da violação da sua mãe, embora tivesse apenas oito anos, tentou defendê-la, ainda ostentando a sua cicatriz com orgulho, prova do seu espírito lutador. O problema reside no facto de Levee recorrer a Sturdyvant e Irvin, representantes brancos do regime de opressão aos negros, como o meio para alcançar o seu sonho. Levee ilude-se com as suas promessas, vangloriando-se disso, rebaixando os seus colegas e virando-se contra eles, contra o homem negro, a própria sua comunidade. Quando Levee se afasta da sua comunidade e se torna dependente de agentes brancos para alcançar os seus objectivos, traça o caminho para o insucesso. Neste ponto, os seus colegas são mais realistas, partilhando a noção clara que os homens brancos com quem lidam só têm um único objectivo, explorar economicamente a comunidade negra, mesmo Ma, a única com algum poder perante o homem branco: "So... the white folks don't care nothing about Ma Rainey. She's just another nigger who they can use to make some Money" (Cutler, 209)

O motivo de atraso de Levee no início da peça - comprar um par de sapatos novos - tornar-se-á um dos símbolos principais, pois a importância exagerada dada por Levee aos sapatos irá despoletar o fim trágico da mesma. Para ele, os sapatos são essenciais à sua performance do novo tipo de música e à realização do seu sonho ambicioso de ter sucesso com uma banda sua - "[. . .] (finishes with his shoes.) Yeah! Now i'm ready! I can play some good music now!" (138). Wilson associa o tipo de sapatos de Levee à vida citadina e utiliza esse símbolo para estabelecer diferenças entre as personagens e criar mais um motivo de

conflito. Os sapatos são desde o início motivo de conflito entre os elementos da banda. Levee gasta muito dinheiro nos seus sapatos novos, um par de Florsheims, sapatos da moda do homem branco. Levee critica os sapatos de Toledo, referindo-se a eles como “clodhoppers” e “brogans” (154) sapatos de trabalho no campo. Ma Rainey gosta de cantar descalça e Dussie Mae usa uns sapatos modernos, mas desconfortáveis que lhe magoam os pés. Cutler critica contundentemente a compra de Levee, por ter gasto o salário de uma semana na compra de par de sapatos, chamando-o “fool” (153) mais tarde dar-lhe-á a sua definição de “fool”, após Toledo ter contado a história do seu casamento e se ter auto-criticado pelo insucesso do mesmo. Para Cutler, um “fool” tem responsabilidade nos seus actos, como Levee. Na opinião de Cutler, Toledo não podia ter feito nada para evitar os acontecimentos; quanto a Levee, ele é responsável pelo que lhe possa acontecer. Levee reage agressivamente quando Slow Drag pisa os seus sapatos novos, exigindo-lhe mais cuidado e no final da peça assumem o papel de despoletadores da tragédia, Toledo pisa Levee, amachucando os sapatos e Levee agride-o fisicamente, matando-o. Na verdade Levee minutos antes havia visto o seu sonho destruído por Sturdyvant, transferindo a sua frustração para Toledo. O sonho desfeito é simbolizado pelos sapatos maculados, motivo para a transferência da raiva que sente por Sturdyvant, o verdadeiro responsável pela situação. Levee, não podendo canalizar a sua raiva a quem é devida, volta-se contra a sua própria comunidade.

Ma é a maior opositora de Levee na peça, visto ser a personagem, para além das personagens brancas, com poder suficiente para impedir Levee de realizar o seu sonho. Desde o início em lados opostos como representantes de dois tipos diferentes de música, estando Ma ausente, Levee questiona o poder decisório daquela relativamente à versão da música a ser gravada nessa sessão, entrando em conflito com os outros membros da banda. Levee denigre a música de Ma, clamando a modernidade da sua, usando a localização espacial do sucesso dos diferentes tipos de música como sua defesa. Os negros do Sul rural, desfrutam da música de Ma, mas é no norte, em Chicago onde se encontram, que a música de Levee tem sucesso, fortalecendo esta sua visão com o apoio dado por Sturdyvant, ao escolher a sua versão para gravar. Nas conversas iniciais dos músicos surge também um outro motivo de conflito entre Ma e Levee. Na noite anterior Levee tinha tentado seduzir a namorada de Ma, Dussie Mae, algo que os outros músicos não entendem, mas que irá ser explicado mais tarde quando Levee afirma querer o que Ma possui - poder junto ao dos brancos, sucesso profissional e uma mulher como Dussie Mae: “As soon as I get my band together and make them records like Mr. Sturdyvant done told me I can make, I’m gonna be like Ma and tell the white man just what he can do. Ma tell Mr. Irvin she gonna leave ... and Mr. Irvin get down on his knees and beg her to stay! That’s the way I’m gonna be! Make the white man respect me!” (206). Com efeito, Levee quer o que, na sua opinião, Ma tem; o problema reside no facto de Ma ter alcançado a sua posição pelo seu trabalho e respeito dentro da sua comunidade, enquanto Levee se encontra numa situação precária de dependência dos brancos para realizar o seu desejo.

Na peça, Wilson retrata Ma Rainey como uma mulher consciente do seu valor, tanto na comunidade negra, como na comunidade branca. Ma Rainey apresenta-se como uma cantora de sucesso, ciente que o seu sucesso vem da música que interpreta - os *blues*- e do que este tipo de música representa para ela e para o seu povo, sendo ela um veículo de transmissão e disseminação da sua herança cultural: “The *blues* help you get out of bed in the morning. You get up knowing you ain’t alone. There’s something else in the world. Something’s been added by that song. This be an empty world without the *blues*. I take that emptiness and try to fill it up with something (...) I ain’t started the *blues* way of singing. The *blues* always been there” (195).

Os *blues* expressam a dor, os problemas, a vivência de toda uma comunidade, as adversidades que a comunidade negra teve de enfrentar/ ultrapassar ao longo da sua história nos Estados Unidos, após terem sido desenraizados, arrancados do seu continente - África. Os *blues* são a ligação à sua História, ao seu passado e o que lhes dá força e conforto numa realidade dura demais, onde a liberdade se apresenta com demasiadas limitações para a comunidade negra, fruto de um racismo aberto legalizado pelas leis da segregação, (Jim Crow). A sua personagem surge, na voz dos seus músicos e nos actos do seu agente e do dono do estúdio de gravação, como uma mulher de respeito desfrutando de um estatuto económico confortável, fruto do seu trabalho, da sua consciência do valor que tem em ambas as comunidades e da importância que o passado tem na sua vida e na sua arte.

Ma, estando ausente durante grande parte do primeiro acto, acaba por estar sempre presente nas conversas da banda, do seu agente e do dono do estúdio. Toda a informação que é dada sobre a personagem indica que esta não é subserviente ao homem branco e que comanda o trabalho da banda com firmeza. A entrada de Ma em cena vem confirmar as suposições feitas, pelo modo como reage Irvin à sua entrada, tentando resolver com celeridade o problema com a polícia e acalmar Ma. Irvin assume uma atitude quase subserviente com Ma, prova do poder da cantora naquele momento, mostrando preocupação com ela, enquanto Ma, reforçando a ideia anterior, exige que Irvin trate do assunto do seu carro, esperando a sua entrega ainda naquele dia. Ao longo do resto da peça Ma entra em conflito com Irvin e Sturdyvant por diversos motivos, conseguindo resolvê-los em seu benefício, manobrando as situações com perspicácia e inteligência ou impondo a sua vontade, fazendo uso do poder que detém sobre eles e do qual tem absoluta consciência, inclusive das limitações do mesmo. O primeiro conflito ronda a versão da música que eles querem gravar. Ma impõe-se a Irvin com simplicidade, dando-lhe a hipótese de gravar o disco como ela quer, ou não o gravar. Ma argumenta com a admiração dos seus fãs, com o seu conhecimento dos mesmos. Esta noção da origem do seu poder, é o que dá força a Ma, provando a sua independência do homem branco. Ma está ligada ao seu povo, aos seus fãs, não esquecendo as suas raízes. A sua força reside na interpretação dos *blues* e dos que estes significam para o seu povo, a sua comunidade. Wilson utiliza pequenos símbolos para ilustrar a ligação de Ma às suas raízes, como seja o facto de Ma cantar descalça - “Ma Rainey walks about shoeless,

singing softly to herself.” (185), por oposição a Levee e os seus sapatos modernos, e de o fazer sozinha, para ela própria, um acto natural, algo que não pode evitar, pois faz parte dela. Os *blues* e o significado que tem para Ma são a sua maior ligação à sua comunidade e surgem como algo intrínseco à personagem. Cutler e Toledo entendem esse significado e admiram Ma por isso, imbuindo a peça com o sentido de comunidade negra tão defendido por Wilson. Os *blues*, sendo a expressão da vida dos negros na era pós-emancipação, funcionam como o instrumento que lhes dá força para enfrentar a vida. Ma tem consciência que os *blues* não são dela, mas sim de todos os negros e que ela apenas ajuda à sua divulgação e são também os *blues* que marcam a divisão com a comunidade branca, visto estes não os entenderem, facto esse comprovado pela falta de respeito referida anteriormente por Sturdyvant, com os seus objectivos puramente económicos. A profundidade do significado dos *blues* para a comunidade negra, é expressa por Ma: “White folks don’t understand about the *blues*. They hear it come out, but they don’t know how it got there. They don’t understand that’s life’s way of talking. You don’t sing to feel better. You sing ‘cause that’s a way of understanding life.” (194).

A personagem de Ma evidencia um grande sentido prático da vida, uma faceta muito realista acerca do seu poder junto ao homem branco, assim como junto aos membros da banda. Ma define o seu poder pelo lucro que o homem branco tira do seu trabalho, demonstrando possuir uma consciência clara do seu valor naquele contexto sociopolítico. Ma assimilou essa realidade muito cedo, aprendendo a lidar com esse tipo de situação a seu favor como se verifica na resolução dos conflitos em que se envolve: “They don’t care nothing about me. All they want is my voice. Well, I done learned that, and they gonna treat me like I want to be treated no matter how much it hurt them. They back there calling me all kinds of names ... calling me everything but a child of god. But they can’t do nothing else. They ain’t got what they wanted yet. As soon as they get my voice down on them recording machines, then it’s just like if I’d be some whore and they roll over and put their pants on.”(191)

Ma entra em conflito com a própria banda em defesa do seu sobrinho, revelando um sentido de protecção familiar típico da sua comunidade, fruto de anos de separação forçada de famílias inteiras. O sobrinho gagueja mas ela exige que a banda trabalhe com ele, pois será ele a fazer a introdução da canção que estão a gravar. Ma exerce o seu poder junto de todas as personagens, até junto do sobrinho e de Dussie Mae. Ao sobrinho avisa-o logo que irá enviar parte do dinheiro que ganhar à sua mãe e decide que irá comprar roupas a ambos. Quando Irvin lhe diz que o pagamento do seu sobrinho terá de ser retirado do seu próprio dinheiro, Ma exige que Sturdyvant lhe pague à parte, algo que consegue porque não tinha assinado ainda os direitos de autor, provando uma vez mais a sua capacidade de manipular o homem branco a seu favor.

No entanto, a sua personagem também apresenta contradições, pois embora esteja consciente da sua história e passado, Ma Rainey dá importância a coisas materiais, evidenciando sinais de assimilação - comercializa a sua voz, o que pode ser entendido como o

acto de vender a alma ao diabo, visto ela própria ver os blues, a sua arte, como a sua alma; ostenta a sua riqueza e poder, tanto por sinais exteriores, como por exemplo o carro, como ao nível de traços pessoais, revelando-se por um lado condescendente para com Sylvester e Dussie Mae, por outro lado arrogante e prepotente para com os elementos da banda; diminui o Sul em relação ao Norte do país, no que respeita ao que está na moda, acabando por justificar a divisão entre o Sul rural e o Norte urbano.

Ma Rainey apresenta-se como a personagem dominadora, a que determina o que se faz e como se faz durante quase toda a peça. Esta faceta da personagem acaba por ser um elemento determinante nas escolhas de Levee, uma vez que Ma não lhe deixa qualquer solução em aberto para o desejo de realização do seu sonho. Ma impõe-se de uma forma determinada, tanto aos músicos como a Irvin e Sturdyvant, que Levee vê o seu sonho desaparecer diante dos seus olhos. Os músicos não são capazes de desafiar a cantora e Irvin e Sturdyvant. Quando confrontados com a escolha entre Ma e Levee, optam por tomar o partido de Ma, fonte segura de rendimento. Ao longo da interacção entre estas duas personagens os conflitos são permanentes, pelos mais diversos motivos, por exemplo: a escolha da versão da música a gravar, a tentativa de Levee conquistar Dussie Mae, o gaguejar do sobrinho de Ma, que vai fazer a introdução da música, ou o desligar accidental do micro por Levee durante a primeira tentativa de gravação. Estes conflitos contínuos, culminam com o despedimento de Levee por Ma no final da sessão de gravação. Levee encontra-se assim sem alternativa quando Studyvant, já no final da peça, se recusa a dar-lhe a oportunidade que lhe tinha prometido, a de gravar as suas músicas com a sua própria banda. Sturdyvant não só se recusa como se oferece para lhe comprar as músicas que já tinha escrito por uma ninharia. Face a tanta humilhação, Levee reage violentamente, só que em vez de se virar contra os responsáveis pela sua desgraça, vira-se contra a sua própria comunidade de origem, algo recorrente na peça, mas em assuntos de menor importância. Levee mata Toledo, simbolizando essa morte, ao mesmo tempo a morte da sua ambicionada carreira.

Ao longo da peça, pela voz dos músicos, Wilson semeia prefigurações da tragédia que irá acontecer. Os músicos em mais de uma ocasião avisam Levee sobre a fragilidade das suas opções e sobre as possíveis consequências das mesmas. Toledo tem consciência das restrições ao sucesso dos elementos da sua comunidade adjacentes à procura da aprovação do homem branco. Cutler, dentro da sua religiosidade, previne-o que ao negar a existência de Deus vai atrair desgraça sobre ele. Todos entendem o resultado da atitude de desafio de Levee a Ma - o despedimento. Até a linguagem usada por Wilson na voz dos músicos quando se dirigem a Levee, funciona como um presságio de catástrofe: "Nigger, God's gonna strike you down with that blasphemy you talking" (Cutler, 160) or "Let him hang himself, Cutler. Let him string his neck out." (Slow Drag, 201). Para além do referido, as altercações entre eles, primeiro verbais e depois físicas, quando Cutler agride Levee e este lhe aponta uma navalha, perdendo o controlo, são um prenúncio do final.

Para além do conhecimento que nos dá dos músicos, o recurso ao “story telling” é também usado para ilustrar encontros com os actos de racismo e segregação com que os músicos se depararam ao longo da sua vida. Na história de Levee, quando ele foi ferido por tentar defender a sua mãe e precisou de assistência médica, levaram-no ao veterinário, que se recusou a atendê-lo por ter uma vaca à espera de um bezerro, acabando por ser assistido por uma parteira negra. Na história de Cutler sobre o reverendo negro, este tinha perdido o comboio por ter de deslocar à procura da casa de banho para negros, uma vez que a estação só dispunha de serviços para brancos, acabado por ser vítima de racismo por parte do grupo de homens brancos, que o obrigaram a dançar, ameaçando-o com pistolas, tendo os outros músicos afirmado que era um tipo de situação pela qual todos eles já tinham passado (ser abordados por um grupo de homens brancos com o objectivo único de os humilhar e ameaçar).

Wilson apresenta cenas do quotidiano, dando realismo às suas peças, transformando as suas personagens em pessoas reais, com quem é fácil identificar-se. Logo no início do primeiro acto refere um jogo de cartas a dinheiro na noite anterior, em que Levee teria ganho dinheiro que depois investira na compra dos sapatos. As referências ao sair no final do trabalho para beber algo e divertir-se são frequentes ao longo da peça. A referência ao irmão de Cutler, que trabalha num elevador em St Louis e que no passado trabalhou a terra com Toledo, algo que ele não esquece porque gostava do cheiro da terra e era bom no seu trabalho. A própria história de Slow Drag sobre o seu nome, referindo-se ao seu modo de dançar e de seduzir uma mulher, está ligada ao quotidiano da comunidade negra, assim como os conflitos por causa de mulheres, de conquistas e ciúmes e as suas consequências.

Outro dos recursos significativos de Wilson são os tempos de espera na peça - “the act of waiting” (Adell, in Nadel, 17) que são essenciais ao adensar da tensão e assumem diferentes papéis: a peça inicia-se com Irvin e Sturdyvant à espera dos músicos e da cantora; grande parte do primeiro acto passa-se à espera da chegada da cantora, sem a qual não é possível proceder à sessão de gravação. Quando chega envolve-se num conflito com Irvin por este não ter comprado a sua Coca-Cola, recusando-se a iniciar a sessão sem ela, sendo durante este tempo que Ma, Cutler e Toledo expressam o significado dos *blues* para o seu povo e Levee tenta seduzir Dussie Mae; o grupo de homens brancos que violaram a mãe de Levee esperaram que o seu pai a deixasse sozinha e posteriormente o pai de Levee esperou para executar a sua vingança contra os homens que tinham violado a sua esposa; Levee espera, esperançosamente, ao longo de toda a peça, pela aprovação do homem branco; e no final os músicos esperam para serem pagos em dinheiro, algo que tiveram de especificar junto a Irvin, quando este lhes queria pagar em cheque. Na altura era extremamente difícil trocar um cheque por dinheiro a um negro, pela atitude racista de desconfiança que certamente seria roubado. Durante esse tempo de espera a tensão cresce, pois Levee tinha acabado de ser despedido por Ma, por não ter respeitado a sua música, improvisando algumas partes. Levee tenta mostrar indiferença perante a situação, mas a sua reacção agressiva às tentativas

de *Slow Drag* para o distrair mostram a sua disposição real. Quando Sturdyvant lhes vêm pagar e volta atrás na sua promessa de o deixar gravar as suas músicas com uma banda própria, Levee volta-se contra Toledo e acaba por o assassinar por ter pisado os seus sapatos. Os tempos de espera funcionam ainda como o espaço necessário ao contar das histórias dos próprios músicos.

Em "*Ma Rainey's Black Bottom*" August Wilson criou personagens psicologicamente densas, que se vão revelando nessa profundidade ao longo dos diálogos. Com a leitura da peça as diversas e por vezes contraditórias facetas das personagens vão-se descobrindo, mostrando um mundo controverso em que as personagens vivem sentimentos opostos em relação às culturas envolventes. Se por um lado renegam as suas raízes africanas, por outro fazem parte deles, tornando impossível o seu afastamento. Se por um lado são obrigados a viver numa sociedade maioritariamente branca, forçando-os a um certo grau de assimilação e debatendo-se com uma certa atracção pela mesma, por outro é lhes impossível aceitar uma sociedade que os trata como inferiores, humilhando-os constantemente. No mundo criado por Wilson, as personagens lutam por sobreviver, usando as ferramentas que possuem, no seu caso, os seus talentos musicais, uma vantagem em relação aos milhares de negros que migraram para o norte em busca de uma vida melhor: "[...]you lucky they let you be an entertainer (...) you's entertaining and the rest of the people is hauling wood. That's the kind of job for the colored man." (Wilson, *Ma Rainey's Black Bottom*, 205). Ma Rainey, aparentemente uma mulher bem sucedida, sofre como os outros as afrontas de uma sociedade racista, segregacionista. No mundo da música negra, a cantora tem uma força que rapidamente se esgota quando confrontada com a sociedade branca. Ma, Toledo e Cutler têm consciência deste limite social, que os impede de atingir um sucesso total, patente ao longo de toda a peça:

Cutler: The white man don't care nothing about Ma. The colored folk made Ma a star. White folks don't care nothing about who she is...what kind of music she make.

Toledo: That's the truth about that. You let her go down to one of them white-folks hotel and see how big she is.

Cutler: Hell, she ain't got to do that. She can't even get a cab up here in the north." (207)

Em *Ma Rainey's Black Bottom*, Wilson recria um ambiente representativo da época, alcançando o seu objectivo - ilustrar a atmosfera de exploração económica dos músicos negros, os quais, embora sejam excluídos do *American Dream*, não deixam de sonhar e lutar.

## 4. The Piano Lesson

Quinta peça do ciclo do século XX, esta situa-se na década de trinta, sendo um dos textos de Wilson que abordam as relações familiares. *The Piano Lesson* foi a segunda peça de Wilson a ser galardoada com um *Pulitzer Prize*, em 1990. Inspirada num quadro de Romare Bearden com o mesmo título, esta obra em particular assume uma dimensão relevante, visto lidar com questões de suma importância para o autor - a herança dos antepassados e o uso dado por essa mesma herança pelas gerações seguintes.

Como já foi tratado anteriormente, Wilson entendia haver alguma tendência no seio das comunidades negras para esquecer o seu passado. Na sua visão, muitos negros procuravam subsistir apenas, sem ocasião de indagar sobre a sua origem e identidade. Extraíam de si mesmos a sua história, obliterando o passado de escravatura e assumindo uma cultura que não era a sua. Ao escrever esta peça, Wilson procura dar resposta às questões que ele próprio formula: “What do you do with your legacy? How do you best put it to use?” (in Rothstein, 2). A mensagem transmitida através de uma obra literária é precisamente a necessidade de se viver enquanto indivíduo completo; o desenvolvimento pleno, sugere-se, só será alcançado no momento em que se reconheça a importância da nossa história com orgulho. Pendente da aceitação do passado, da herança dos antepassados está, pois, a determinação do futuro. Neste texto, Wilson desenvolve novamente o conflito entre os que acolhem e comemoram o seu passado e os que o recusam, encontrando as personagens paz de espírito quando se reconciliam com as suas raízes.

Historicamente, decorrendo a acção em 1936, a peça localiza-se nos anos da Grande Depressão que se seguiu à queda da bolsa em Wall Street. Os Estados Unidos viviam anos de desespero, tendo a crise afectado todas as classes sociais. No entanto, como seria de esperar, as classes com menos recursos foram as mais flageladas pela crise. Imagens comuns da época seriam a sopa dos pobres, os sem abrigo, as filas intermináveis de indivíduos à procura de uma oportunidade de emprego, vagões cheios de passageiros ilegais, viajando de um lado para o outro à procura de uma oportunidade.

É de assinalar, porém, que nenhuma dessas imagens está presente no trabalho de Wilson. Após uma década economicamente bastante favorável à população branca em geral, quando se estabeleceu a crise, inúmeras famílias brancas perderam tudo o que tinham alcançado até ali. Robert Cook esclarece: “Whites, however, had greater resources on which to fall back than the bulk of black people: land, kinship networks, residual investments and even, if necessary, menial jobs previously occupied by African Americans or other minority groups” (Cook, 52). Mesmo perdendo muito do que tinham, a sua posição na sociedade garantia-lhes acesso às poucas oportunidades que surgissem. No geral, não se pode estabelecer uma comparação da sua privação temporária com a da comunidade negra, uma vez que os primeiros a sentirem os efeitos de uma crise são justamente os que pertencem aos

extractos sociais mais baixos. Felicia Londré defende que para as comunidades negras dos anos trinta, a crise representou apenas a continuidade de um status quo sócio-económico, visto a comunidade negra não ter conhecido sucesso económico anteriormente: “[...] African Americans - not having experienced much, if any, of that prosperity - moved into the 1930s under already familiar constraints.” (Londré in Nadel, 113). Não se pode negar o facto de, na época, a comunidade negra continuar a viver na periferia da sociedade, vivendo em condições inferiores à maioria dos elementos da comunidade branca. Todavia, para os negros os anos trinta trouxeram o despojamento total do muito pouco que possuíam, sendo os primeiros a perder os seus postos de trabalho, não sendo relevante o facto de serem trabalhos considerados inferiores, no sentido em que eram as únicas fontes do seu sustento. Felicia Londré acrescenta que Wilson não faz referência à época em si nos termos acima descritos, pois as mudanças não afectaram a sua comunidade: “The view from inside the Charles home in Pittsburgh is one of cultural continuity; there is no reason for them to talk about changes that affect people outside their culture” (113).

Como em todas as suas peças, Wilson não apresenta referências históricas precisas à época, e nesta em particular apenas se deduz a localização temporal da mesma através da informação fornecida pelo diálogo das personagens. Wilson retrata a vida das suas personagens, os seus sonhos, desilusões e intenções, assim como o seu estilo de vida e modo de agir/reagir perante a adversidade. Contudo, nesta descrição, através do diálogo entre as diversas personagens, os sinais de desespero e também de mudança estão bem presentes. Nos anos trinta, muitos negros se tinham já estabelecido nas cidades industriais do norte, alimentando com a sua força de trabalho a indústria e a economia. Quando as cidades foram atingidas pela crise, as empresas começaram a reduzir o número de trabalhadores ou a abrir falência, afectando os milhares de negros que nelas trabalhavam.

A migração em direcção ao norte na esperança de encontrar melhores condições de vida e a desilusão face à realidade ali encontrada são os temas marcantes em *The Piano Lesson* e bem patentes na personagem de Winning Boy (o músico de blues desiludido com o que a vida lhe reservou, sem o sucesso de tantos outros artistas) e de Berniece (viúva que trabalha arduamente para se sustentar a si mesma e à filha). Kim Pereira refere esse tipo de situação: “By 1936, several thousands of black people [...] grasping for the American dream but living an American nightmare of poverty and discrimination in a capitalist society” (Pereira, 87). No retratar da época, pequenos detalhes são fornecidos através do diálogo, como por exemplo o facto de um agricultor vender um camião de melancias por dez dólares, o medo de andar de avião, a existência de arranha-céus, o cinema com som, a possibilidade de um negro comprar terra ou pedir dinheiro ao banco, permitindo identificar a época e as mudanças correspondentes. Para além destes detalhes, surge também a comparação de Sutter (personagem que morre caindo misteriosamente a um poço) a “Humpty Dumpty”, da rima de crianças, o ovo que quando cai já não se consegue recuperar (Wilson, *The Piano Lesson*, 5); ou ainda a escola que Maretha frequenta, uma “settlement house” (27), que era

um tipo de escola fundada nas caves de sinagogas, gerida por voluntários e frequentada por elementos das classes mais desfavorecidas.

A peça retrata um episódio na família dos Charles, onde dois irmãos disputam o direito sobre a herança da família - um piano - e o que fazer com a mesma. A acção desenrola-se através dos sucessivos conflitos entre os irmãos, das histórias contadas pelas diversas personagens e da música que integra o texto. Na sequência da separação familiar causada pela migração dos negros do Sul para o Norte, outrora imposta pela sua condição de escravos, Boy Willie chega à casa do seu tio Doaker, em Pittsburgh, onde vive a sua irmã Berniece e sua filha Maretha, chegada do Sul após três anos de separação. Boy Willie chega com a intenção de vender o piano e Berniece opõe-se veemente à sua venda, não querendo que o piano saia de sua casa, desenvolvendo-se a peça à volta do piano, um objecto que irá revelar possuir um grande poder místico e uma influência significativa na vida da família Charles.

Com a chegada de Boy Willie ficamos a saber que a família não se via há três anos. Berniece tinha-se deslocado para o Norte, indo viver com o seu tio Doaker, que trabalha nos caminhos-de-ferro como cozinheiro, tendo o irmão ficado no Sul. Numa primeira abordagem, a migração explicaria esse facto, mas uma outra explicação emerge entretanto - Boy Willie havia estado a cumprir uma pena de prisão de três anos, juntamente com Lymon, o amigo que o acompanha na viagem. A família havia, pois, experienciado o mesmo tipo de dificuldades de inúmeras outras famílias negras.

Contingências socioeconómicas de separação determinavam o destino de uma boa parte da comunidade negra, mais frequentemente a migração ou a prisão. Mais à frente, muitos conseguiam reunir-se, completando o ciclo de migração / separação / reunião. Para além de Boy Willie, também Winning Boy, músico e irmão de Doaker, havia migrado para o Norte para tentar a sua sorte como músico. Logo no início, Doaker informa Boy Willie que o seu irmão chegara ainda a gravar algumas músicas, mas que depois não havia singrado no mundo da música, tendo apenas alcançado sucesso temporário. Winning Boy chega no início da segunda cena do primeiro acto, completando a reunião de família.

A história da família dos Charles é uma história plena de sofrimento, retratando por sinédoque a experiência comum a muitas famílias da sua comunidade. A história invoca seis gerações, sendo as duas primeiras (gerações de escravos) vítimas de separação pela mão do seu proprietário - Robert Sutter. Este trocara a bisavó e o avô de Boy Willie e Berniece por um piano que queria oferecer à sua esposa pelo aniversário de casamento, viajando ambos com o seu novo dono para longe. Aquando da emancipação, o avô de ambos regressara à sua terra e ali constituíra família. Por sua vez, o pai de Boy Willie e Berniece fora linchado por um grupo de homens brancos, quando estes eram ainda crianças e também o marido de Berniece fora morto por brancos quando a sua filha era pequena. Uma outra particularidade significativa é o facto de todos os homens da família presentes terem cumprido penas de prisão.

Na sua dramaturgia Wilson retrata muito criticamente o movimento para Norte de milhares de negros após a emancipação e ao longo das primeiras décadas do século vinte. Do seu ponto de vista, a perda de ligação com o Sul, as suas raízes, teve como consequência nefasta a perda de identidade da sua comunidade. As suas peças retratam as consequências negativas da migração para norte ou o arrependimento por ter deixado o Sul. Neste âmbito, a peça introduz um elemento inovador, já que o protagonista Boy Willie chega a Pittsburgh com a intenção de regressar rapidamente ao Sul, e não de se estabelecer no Norte. Estando de passagem, anuncia de imediato as suas intenções de voltar e comprar a terra trabalhada pela sua família no passado, na condição de escravos. Para além desta personagem, também *Winning Boy* está em trânsito para Sul. Desiludido com a sua vida no Norte, quer regressar ao sítio onde viveu e onde Boy Willie vive - Sunflower County, Mississippi.

No passado, *Winning Boy* rumara a Norte com o objectivo, partilhado por muitos, de alcançar o sonho americano, na ilusão de poder alcançar uma vida livre de opressão e discriminação. No momento em que decorre a acção, a personagem é-nos apresentada como um indivíduo desiludido, que vive a sua vida sem entusiasmo: “He tries to present the image of a successful musician and gambler, but his music, his clothes, and even his manner of presentation are old. He is a man who looking back over his life continues to live it with an odd mixture of zest and sorrow.” (28). Como *Winning Boy* não conseguiu obter através da música o sucesso esperado, a sua vida acaba por se desmoronar. Inquieto músico de *blues*, tendo passado anos a andar de cidade em cidade, de bar em bar, confessa que desistiu de tocar: “I give that piano up. That was the best thing that ever happened to me, getting rid of that piano. That piano got so big and I’m carrying it around on my back.” (41).

A música que anteriormente havia sido a sua alma, a sua força anímica num Sul opressivo, transformou-se num fardo demasiado pesado na sua vida no Norte. A perda de ânimo de *Winning Boy* ecoa a vulnerabilidade de muitos negros que procuravam empreender nas primeiras décadas do século XX. Na visão de Wilson, a hegemonia branca determinava duas únicas vias de participação dos negros na sociedade - o desporto ou a música. Quando esses caminhos falhavam, a desilusão adquiria proporções devastadoras para o espírito. *Winning Boy* era casado com Cleo, o amor da sua vida, mas vê-se rejeitado pela esposa, que não aceita as suas constantes ausências, determinadas por uma profissão itinerante. Virando-se para uma vida sem rumo, *Winning Boy* acaba por odiar o facto ser músico, não conseguindo determinar o que em particular o define. Na vida de bar em bar, o álcool e as mulheres eram abundantemente acessíveis, mas esses prazeres efémeros não suprem o sacrifício de tocar por obrigação durante horas, adulterando a essência primordial dos *blues*. Esta existência acaba por se traduzir numa perda da ligação às suas raízes, conduzindo-o a uma crise de identidade: “Now, who am I? Am I me? Or am I the piano player? Sometime it seem like the only thing to do is shoot the piano player cause he the cause of all the trouble I’m having” (41).

Na sua relação com a família, *Winning Boy* é inconstante, passando muito tempo sem os ver, ou dar notícias, facto confirmado pelas palavras de Boy Willie quando o vê: “Doaker

say you don't never leave no address with nobody. Say he got to depend on your whim. See when it strike you to pay a visit.” (33) Agora que a sua mulher faleceu, perdeu a noção do lar que outrora tivera, e perdeu a ligação com os *blues*. Após a constatação da sua situação, consciente do seu vazio espiritual, *Winning Boy* viaja para Sul para restabelecer a sua ligação às suas raízes, para encontrar o seu lar, parando em Pittsburgh para visitar a família que lhe resta.

*Boy Willie* nunca abandonou as terras do Sul. A sua deslocação a Pittsburgh tem um objectivo claro - vender o piano, a herança deixada por seu pai, para comprar a terra que os seus antecessores tinham trabalhado. *Boy Willie* tem plena consciência das condições sob que vive um negro nos estados do Sul, da manipulação da lei pelo homem branco de modo a prejudicar a sua comunidade e prosseguir a exploração e discriminação dos negros, todavia, isso não o impede de querer regressar à terra dos seus antepassados. *Boy Willie* incorpora a visão crítica Wilson face à migração em massa de negros para o Norte.

Enquanto escravos, trabalhavam a terra, esse era o seu ofício, sendo algo que faziam com mestria. Ao deslocarem-se para as cidades abandonaram o seu ofício para se dedicarem a profissões novas, onde não tinham destreza nem experiência: “I'm going back! That's what I'm gonna do with my life! Why I got to come up here and learn to do something I don't know how to do when I already know how to farm?” (46). *Boy Willie*, na voz das outras personagens masculinas, é um sonhador. Para eles, *Doaker*, *Lymon* e *Winning Boy*, voltar para o Sul, comprar terra e trabalhá-la é um erro, pois o homem branco nunca irá permitir o seu sucesso. De uma forma ou de outra, o homem branco irá encontrar maneira de o impedir. Para *Doaker*, a *Boy Willie* só é dada a possibilidade de comprar terra porque nesse momento a terra desvalorizou, considerando as suas intenções mal informadas: “The land ain't worth nothing no more. The smart white man's up here in these cities. He cut the land loose and step back and watch you and the dumb white man argue over it” (36).

Segundo entende *Winning Boy*, ainda que *Boy Willie* consiga tornar-se proprietário, o que crescer na terra será sempre do homem branco, pois ele irá manipular a lei de modo a prejudicar *Boy Willie*, retirando-lhe tudo o que puder. Por sua vez, também *Lymon* não consegue entender a razão que leva o seu amigo a voltar para o Sul, onde são vítimas de constantes injustiças, quando comparado com o tratamento que recebem na cidade, onde apesar de muitas dificuldades desfrutam de maior liberdade.

Contudo, *Boy Willie* acredita determinadamente na sua força para vencer as adversidades, na sua capacidade para obter sucesso e ser reconhecido como igual pela comunidade branca. Na perspectiva de *Boy Willie* obter a terra e produzir os seus próprios produtos é a única forma de poder lidar com os brancos em pé de igualdade. A terra irá dar-lhe esse poder, seja de negociação, seja a nível social, seja providenciando o seu sustento. Durante toda a sua vida trabalhou a terra, mas o que a terra produzia, o fruto do seu trabalho, não lhe pertencia. Esta é possibilidade que ele tem de se reconciliar com o seu passado, utilizando as suas capacidades para benefício próprio: “This time I get to keep all

the cotton. Hire me some men to work it for me. Gin my cotton. Get my seed. And I'll see you again next year" (11). Nestas palavras de Boy Willie, o autor faz referência a um poema de um blues, "Illinois Blues" do cantor de Mississipi blues, Skip James, com que introduz também a peça, sendo algo comum na sua obra.

Na sua visão, se conseguir tornar-se proprietário das terras, vingará de alguma forma a memória do seu pai, assassinado às mãos de um grupo de brancos. Com efeito, a personagem representa conceitos centrais ao ideário de Wilson: orgulho na sua origem étnica e nas suas capacidades, a força de vontade e a recusa de submissão ao homem branco, a noção plena do seu próprio valor, e a luta persistente pelos seus objectivos. Na prossecução dos seus mesmos, Boy Willie não se define pelo olhar do homem branco, nem depende da sua aprovação, nem tão pouco aceita as suas regras (leis) injustas: "I don't go by what the law say. The law's liable to say anything. I go by if it's right or not. It don't matter what the law say. I take and look at it for myself" (39). A consciência da injustiça que a sociedade branca lhes impôs leva-o a querer lutar acerrimamente contra a mesma, afirmando não estar disposto a rebaixar-se, nem a seguir as suas regras se estas não forem correctas. Boy Willie ilustra o espírito lutador defendido por Wilson, pois aspira a mais do que o que a sociedade branca lhe designa, e ilustra também a mudança ténue do início da luta pelos seus direitos civis. Boy Willie sente que é igual a todos os homens, independentemente da cor da sua pele, e por essa razão tem direito a tudo o que a vida lhe oferece: "I got a heart that beats here and it beats just as loud as the next fellow's. Don't care if he black or white." (94). O próprio Wilson se vê a si mesmo como possuidor do espírito combativo, pois nunca desistiu de alcançar os seus objectivos. Também enfrentou a discriminação racial e a dificuldade em sobreviver com as ferramentas deixadas ao seu alcance pela sociedade branca. O seu percurso é prova disso mesmo, como ele afirma: "I always saw myself as a warrior in life - you suffer wounds and defeats and what not, and you get up and you continue." (in Sheppard, Bryer and Hartig, 103).

Esta filosofia de vida está presente na personagem de Boy Willie desde criança, visto também fazer parte da sua herança e ser um dos motivos de discórdia entre ele e a sua irmã Berniece. Os seus antepassados, com os seus actos, ensinaram-lhe a nunca se render ou a pensar que não tem valor. O seu bisavô, Willie Boy, um carpinteiro hábil explorado pelo seu proprietário para fazer dinheiro com a venda do seu trabalho a outros brancos, quando confrontado com a separação da sua família, esculpiu a vida da sua família nas pernas do piano. Robert Sutter pediu-lhe para esculpir as caras da sua mulher e do seu filho, pois a sua esposa sentia a falta deles na casa. Willie Boy utiliza essa oportunidade para expressar a sua revolta pela perda a que ele o havia forçado: esculpe imagens dos seus pais, Boy Charles and Mama Ester, a sua esposa, Berniece, o seu filho ainda criança, e grava nas pernas do piano a história da sua família - o nascimento do filho, o seu casamento, um antigo ritual chamado "jumping the broom" (44), o funeral da sua mãe e outros acontecimentos significativos. O piano sofre uma transfiguração, passando a representar a história da família Charles.

Repositório da memória da família, o piano é alvo de destaque logo no início da peça, quando Wilson descreve o espaço em que a acção irá ter lugar: “Dominating the parlour is an old upright piano. On the legs of the piano, carved in the manner of African sculpture, are mask-like figures resembling totems. The carvings are rendered with a grace and power of invention that lifts them out of the realm of craftsmanship and into the realm of art.” (“The Setting”, *The Piano Lesson*, Wilson, 1990, sem página). O próprio autor eleva a sua importância na peça, conferindo-lhe uma dimensão artística - é um símbolo da herança africana, da sua cultura ancestral. O piano transforma-se assim no objecto da tradição africana da transmissão oral da história. Duas gerações mais tarde, o pai de Boy Willie, Papa Boy Charles, não conseguindo esquecer o piano, propriedade física da família Sutter, rouba-o da casa de Sutter com a ajuda dos seus irmãos, Doaker e Winning Boy. Para ele, o piano representa a sua herança legítima, pois fora pago com sangue do seu sangue - a sua avó e seu pai e a sua própria concepção. Enquanto a família Sutter o possuísse, também eles lhe pertenceriam. Papa Boy Charles paga com a sua própria vida este acto de resgate. Sutter e um grupo de homens brancos encurralam-no num vagão do comboio Yellow Dog e incendeiaram-no, matando todo um grupo de homens que se encontrava com ele por causa de um mero piano. Mama Ola, mãe de Berniece e Boy Willie, nunca esqueceu Papa Boy Charles, fazendo do piano um altar, onde obrigava Berniece a tocar todos os dias e que polia até sangrar das mãos. O piano assume, pois, várias dimensões na peça, sendo ao mesmo tempo o foco central da mesma, como da discórdia entre os dois irmãos.

Berniece deixara de tocar o piano após a morte de sua mãe, justificando-se com o que havia presenciado junto a ela, na sua devoção ao piano. Considera que o piano trouxera apenas sofrimento à sua família e recusa passar a vida a sofrer como a sua mãe. No entanto, a sua filha Maretha está a aprender a tocar piano. Quando o seu irmão aparece com o objectivo de vender o piano, Berniece declina essa transacção pelo que o piano representa, revelando-se uma personagem marcada por algum paradoxo, alguma ambivalência na sua relação com o passado da família. Berniece recusa-se contar a história da família (e consequentemente do piano à sua filha), o que acresce à tensão entre si e o irmão, que não consegue entender a razão dos seus actos. Não transmitindo a história da família a sua filha, Berniece pretende protegê-la, mas no fundo entende plenamente o significado dessa história, do piano, talvez melhor do que qualquer outra personagem na peça. Para Berniece os espíritos dos seus antepassados estão vivos no piano. Berniece refere como a sua mãe falava com o piano, e como isso a fazia crer que os espíritos representados na escultura do piano habitavam a sua casa, algo que ela não quer para a sua vida: “I don’t play the piano cause I don’t want to wake the spirits. They never be walking around in this house.” (Wilson, *The Piano Lesson*, 70). Quando migrara para Norte, Berniece rompera a sua ligação com o passado, protegendo-se da dor e do sofrimento que lhe estavam associados: as perdas da sua infância, e também as de mulher adulta, pela perda da sua mãe e do seu marido, Crawley.

Berniece considera a violência, uma característica masculina e o facto de se isolar pode ser interpretado como um modo de se proteger de sofrimentos futuros. À chegada do irmão, Berniece apenas vê violência, não só por acontecimentos passados, mas também pelas novidades que traz - por exemplo, a morte de Sutter e outros às mãos dos fantasmas do Yellow Dog. Sempre que falam do piano, os homens da família só recordam a morte de Papa Boy Charles. Contudo, para Berniece, o desgosto da mãe e os dezassete anos que passou vendo a mãe a consumir-se em dor, são mais significativos.

Berniece não compreende o objectivo de tanta violência, uma vez que o resultado final é inevitavelmente sofrimento ou mais violência. Numa das discussões com o seu irmão acerca do piano, Berniece liberta os seus sentimentos reprimidos durante anos: "You always talking about your daddy but you ain't never stopped to look at what his foolishness cost your mama. Seventeen years' worth of cold nights and an empty bed. For what? For a piano? For a piece of wood? To get even with somebody? I look at you and you're all the same. You, Papa Boy Charles, Winning Boy, Doaker, Crawley...you're all alike. All this thieving and killing and thieving and killing. And what it ever lead to? More killing and more thieving. I ain't ever seen it come to nothing. People getting burned. People getting shot. People falling down their wells. It don't ever stop"(52). No Norte, Berniece construiu uma vida nova, mas difícil. Uma mulher sozinha, com uma filha para criar, teve de lutar para providenciar sustento para as duas, o que conseguiu. Vivendo com seu tio Doaker, mantém a casa e dá uma educação à sua filha, querendo que ela venha a ser professora. Todavia, leva uma vida sem grandes emoções.

Avery, que a seguiu quando ela deixou o Sul, quer casar com ela e construir uma vida em conjunto, mas Berniece parece não querer largar a memória do seu falecido marido. Berniece permanece num estado dormente, onde não enfrenta nem o passado nem o presente, não conseguindo contemplar o futuro. Por seu lado, Avery, diferente dos homens da família de Berniece, tem um objectivo definido. Clamando ter tido uma visão, em que Deus o chamava ao seu serviço, Avery quer fundar a sua igreja. Deixou o Sul por acreditar que no Norte teria outras oportunidades, mas para ter acesso a elas, tem de ceder a expectativas da sociedade branca. Para atingir o seu objectivo, Avery depende da ajuda de brancos, pedindo um empréstimo ao banco. Para lhe emprestar o dinheiro, o banco tem antes de obter a aprovação do patrão do seu trabalho num prédio no centro da cidade. No meio deste processo, Avery vê comprometida a sua dignidade. No entanto, a fundação da igreja tem como fim o ajudar a sua comunidade, o bem comum. O facto de ter como objectivo a fundação de uma igreja é alvo de brincadeira para Boy Willie, que generalizando retira valor a Avery e à sua vida.

Boy Willie entende que qualquer um pode ser reverendo, e não acredita na visão de Avery. Contudo, não aceitando o caminho escolhido por Avery, aceita que seja um meio de sobreviver na sociedade. As cedências de Avery ao homem branco, o ter de agradar para obter o que quer, é algo que Boy Willie não aceita e explica o comportamento de Avery: "Avery think all white men is bigshots. He don't know there some white men ain't got as much

as he got” (11). Como muitos outros negros, Avery assimilou que os homens brancos são indivíduos superiores, reflectindo as cicatrizes de anos de humilhações e opressão. Podem ter deixado o Sul, mas o passado persegue-os, não se conseguindo libertar dele.

Aos olhos de Doaker, Avery é um bom homem para Berniece. Possuindo um trabalho fixo, querendo fundar uma igreja, apresenta-se como um candidato a dar à sua sobrinha uma vida melhor. Doaker partilha uma visão tradicional da sociedade, visão essa que Berniece rejeita. Em termos sociais, apenas as mulheres que não casavam é que trabalhavam, daí a insistência de Doaker no casamento de Berniece e Avery. Shannon nota: “Berniece is not identified by her occupation so much as she is by the fact that she must work at all: this is regarded as a kind of unnatural experience that no young, reasonably attractive woman should have to endure. Only women who cannot marry have reason to go into the workforce.”(Shannon, 159)

Quando Avery propõe a Berniece casar, dando a entender que ela iria beneficiar da companhia de um homem, Berniece revolta-se, exprimindo ideias progressivas para a época e revelando-se uma mulher de mente independente e vontade própria: “You trying to tell me a woman can't be nothing without a man? But you alright, huh? You can just walk out of here without me - without a woman - and still be a man. [...] But everybody gonna be worried about Berniece. How she gonna raise that child without a man? Wonder what she do with herself?” (Wilson, *The Piano Lesson*, 67). Embora possam parecer deslocadas, as ideias de Berniece reflectem uma realidade da época e comum noutras épocas entre a comunidade negra. Inúmeras mulheres negras criavam os seus filhos sozinhos, fosse por abandono, morte ou por os seus homens estarem na prisão. Com o seu ordenado, Berniece sustenta a sua casa, com a ajuda e companhia de Doaker, rejeitando a ideia de a identidade de uma mulher ser definida pelo facto de ter um homem. Para Berniece os homens equivalem a sofrimento, a única conclusão que pode tirar da experiência de sua mãe e da sua própria experiência pessoal. Por outro lado, num episódio com Lymon, revela-se carente, mostrando um lado emocional adormecido, quando este lhe oferece um perfume e diz que ela podia ser a mulher que procura.

Superficialmente, Lymom sugere o estereótipo do homem negro que ruma à cidade com o objectivo de fugir a problemas com a lei e de frequentar os locais nocturnos de divertimento.

Lymon e Boy Willie haviam chegado a Pittsburgh num camião que Lymon comprou para ter um sítio para dormir e fugir às autoridades, carregado de melancias para venderem. Não tendo emprego, o Sheriff prendera-o e multara-o. Em vez de cumprir a sua sentença (por não ter dinheiro para pagar a multa), Stovall, um homem branco, compra o tempo da sua sentença; por outras palavras, Lymon teria de trabalhar para ele até perfazer o dinheiro que pagou. Lymon foge, não estando interessado em ser explorado duramente a trabalhar para um branco, rompendo com o Sul, com as suas raízes. Na cidade, Lymon não revela pressa em arranjar um trabalho, gastando parte do dinheiro que tem num fato e num par de sapatos que

Winning Boy lhe vende, na ilusão de parecer mais cidadão e ter mais facilidade em arranjar uma mulher nas suas saídas nocturnas. Winning Boy revela engenho na venda do fato, apelando ao conhecimento que tem de homens como Lymon, desejosos de impressionar: “You can’t get clothes like that nowhere but New York or Chicago [...] The women will fall out their Windows they see you in a suit like that.” (60). Amigo fiel de Boy Willie, partilha com ele um passado de dissabores, mas de franca amizade, tendo ambos passado três anos na *Parchman Farm*.

Apesar desta imagem de superficialidade, Lymon trabalha honestamente com Boy Willie na venda das melancias, mostra respeito pelas mulheres, algo que se pode ver na relação com Berniece e Grace, que conhece num bar, e acredita seriamente na possibilidade de ter uma vida melhor no Norte, tentando convencer o seu amigo a ficar com ele. Wilson estabelece diferenças entre os dois homens que se envolvem com Berniece. Por um lado, Avery o homem submisso, até no trato com Berniece, pronto a viver de acordo com as regras da sociedade branca majoritária; por outro lado, Lymon, mais empreendedor no trato com Berniece, procurando a mulher ideal, e desejoso de experimentar a liberdade, sem a sombra do homem branco sempre presente. Até na figuração dos seus medos Wilson utiliza simbologia relativa ao carácter das duas personagens: Avery sente-se seguro num elevador (semelhante a uma jaula), está preso por cordas de aço (a opressão social); enquanto Lymon gostaria de andar de avião, experimentar a liberdade na sua plenitude.

Desde o início da peça Berniece e Boy Willie entram em conflito, envolvendo as outras personagens nas suas desavenças. Estes conflitos prolongam-se ao longo de toda a peça, sendo o piano o objecto do conflito central. Berniece mostra-se agressiva e desconfiada em relação ao seu irmão nos mais diversos aspectos, mostrando-se desejosa que se retire o mais rapidamente possível e volte para o Sul. Berniece não reage bem à chegada de Boy Willie, manifestando desconfiança em relação ao verdadeiro motivo que o trouxe até Pittsburgh. Vendo o camião carregado de melancias à porta de sua casa Berniece insinua que o roubaram e quando Boy Willie anuncia a morte Sutter, de uma forma pouco clara - caiu num poço - insinua que o irmão tem responsabilidades na sua morte. A explicação pela animosidade de Berniece surge mais tarde quando ela acusa o irmão de ser culpado da morte do seu marido.

Crawley havia morrido no dia em que Lymon e Boy Willie foram presos e mandados para a prisão de Parchman Farm. Estando a recolher madeira, as autoridades surgiram e Crawley tentara desafiá-los, acabando por ser morto e eles presos. Quando Boy Willie revela as suas verdadeiras intenções - vender o piano - Berniece confirma a sua desconfiança e entra numa disputa com o irmão pelo mesmo. Boy Willie quer usar o dinheiro da venda do piano para comprar a terra da família Sutter. Na sua perspectiva, assistia-lhe o direito de vender a herança da família, uma vez que a sua irmã não dá uso ao piano. Para além do facto de Berniece ter deixado de tocar, Boy Willie crê que os seus motivos para querer vender o piano são válidos e legítimos - a aquisição de terra, reflectindo o valor que a terra tem para os negros. Berniece, que rejeita o seu passado, compara o piano à sua alma: “Money can’t buy

what that piano cost. You can't sell your soul for Money. It won't go with the buyer. It'll shrivel and shrink to know that you ain't taken on to it. But it won't go with the buyer"(50) .

Embora tenha viajado para Norte, Berniece não se conseguiu libertar do peso do passado. Ao proteger-se do sofrimento, Berniece nega o passado, adotando uma filosofia semelhante à de Avery. As ideias que transmite à sua filha, causam a reprovação e indignação de Boy Willie. Berniece transmite à filha a ideia que os negros são inferiores, sem possibilidade de participarem na sociedade como os brancos. Ao não lhe contar a história dos seus antepassados, Berniece está a rejeitar a tradição da transmissão oral da sua própria cultura, veiculando a ideia que a sua cultura não tem valor. Ambiciona um futuro melhor para a sua filha, como professora, mas quando a manda para a escola diz--lhe: "You mind them people down there. Don't be going down there showing your color." (27). Berniece ensina a filha a ter vergonha de quem é. Para Boy Willie é um acto imperdoável, afirmando que Maretha nunca vai saber quem é se não entender quem foram os seus antepassados e o que fizeram, de modo a ter orgulho na sua ascendência e nela própria.

Berniece está a privar a filha dos instrumentos necessários para sobreviver num mundo social iníquo e desequilibrado. Uma forma com que o autor ilustra esta perda de identidade é o modo como Maretha toca piano: "got to read it on the paper." (21), enquanto Boy Willie se senta ao piano e toca de ouvido um "*boogie-woogie*" (21). Boy Willie defende a ideia de celebrarem o dia em que o pai morreu, uma vez que morreu a lutar por uma causa justa, motivo de orgulho para a família e não de vergonha, como ela pensa: "You ought to mark down on the calendar the day papa Boy Charles brought that piano into the house. You ought to mark that day down and draw a circle around it... and every year when it come up throw a party. Have a celebration. If you did that she wouldn't have no problem in life. She could walk around here with her head held high." (91).

Perpassa nesta obra de Wilson uma censura à comunidade negra de classe média que parece ter esquecido as suas raízes, escamoteando a sua cultura de raízes africanas para vingar numa sociedade discriminatória e assumindo como sua a cultura americana de raízes europeias. Wilson questiona-se sobre a razão pela qual os afro-americanos não celebram a data da emancipação, como os judeus celebram a data em que se libertaram dos egípcios. Na sua perspectiva, se o fizessem, nenhum negro se esqueceria dos séculos de escravatura e do modo com a sua cultura sobreviveu e se transformou numa cultura vibrante: "A friend of mine invited me to Passover once and I was struck by the very first words. It starts off, "We were slaves in the land of Egypt. That's the first thing. "Next year in Jerusalem" comes at the end. But they are constantly reminding themselves of what their historical situation has been. I find it criminal that after hundreds of years in bondage, we do not celebrate our Emancipation Proclamation, that we do not have a thing like Passover, where we sit down and remind ourselves that we are African people, that we were slaves. We try to run away, to hide that part of our past." (in Moyers, Bryer and Hartig, 74).

Nas suas discussões, ambos os irmãos tentam levar Doaker a apoiá-los. No entanto, Doaker tenta manter-se neutro, assumindo o papel de mediador, tentando evitar um confronto físico entre os dois irmãos. Dentro da sua esforçada neutralidade, Doaker sente que os argumentos de ambos são válidos. Por um lado, é a favor da venda do piano que tanto sofrimento trouxe à sua família, prevendo mais sofrimento, uma vez que foi o primeiro a ver o fantasma de Sutter. Todavia, quando Boy Willie afirma que Sutter é um produto da imaginação da irmã, Doaker nada diz. Por outro lado, revela-se protector de Berniece, tratando-a com carinho e não permitindo a Boy Willie que desrespeite a vontade da irmã. Doaker vê o sofrimento de ambos os sobrinhos e só deseja o entendimento entre ambos. Equilibrado, satisfeito com a sua vida, revela ser um homem atormentado pelo facto de não ter ficado com o seu irmão, Papa Boy Charles quando roubaram o piano, sendo esta a razão porque não se quer envolver na disputa pelo piano. Trabalhador dos caminhos-de-ferro há vinte e sete anos, trabalha no momento como cozinheiro, um óptimo emprego na época, que lhe providencia uma vida estável, sabendo o espectador / leitor que iniciou a sua actividade nos caminhos-de-ferro na construção dos de quilómetros de carris no Sul. Poucos seriam os negros da época a ter um emprego fixo durante tantos anos. Vive com Berniece, quando não está em viagem, sendo a principal presença masculina na vida das sobrinhas. Contudo, Doaker não representa um fardo para Berniece. Doaker cozinha, limpa e ajuda Berniece com Maretha.

Doaker é a personagem mais equilibrada da peça. Enquanto as outras personagens masculinas, à excepção de Avery que quer ser reverendo, pensam em sair à noite, divertir-se e arranjar mulheres, Doaker não sente esse ímpeto, afirma ser um homem de uma mulher só. Coreen havia sido o amor da sua vida, e não sabendo a sua história, presume-se que ela o abandonara, pois encontra-se a viver em Nova Iorque e ele confessa ao irmão que a esqueceu. Para Doaker, as mulheres apenas procuram um homem com um ordenado fixo que as sustente, no fundo o que ele deseja para a sua sobrinha Berniece. Tivera os seus dissabores na vida, mas conseguira ultrapassá-los e vencer a sua inquietude, talvez pela profissão que o manteve e mantém em viagem de um lado para o outro, mas com um objectivo definido, ao contrário de *Winning Boy*. Na sua profissão Doaker cruzou-se com todo o tipo de pessoas e quando fala nos negros com quem se cruzou, Doaker aborda os sonhos desfeitos daqueles que pensam que os comboios andam na direcção dos seus sonhos.

O comboio era o transporte de eleição entre a comunidade negra e no seu desejo de se afastar do Sul, andavam de um lado para o outro à procura de um local onde pudessem sentir-se em casa. Doaker aprendeu que não existe tal local, os negros ainda não têm um sítio que possam adoptar como deles. A discriminação e opressão ainda existem por todo o país. Doaker aprendeu a esperar e a viver o melhor que pode. Ao longo dos seus anos nos caminhos-de-ferro, Doaker suportou muita humilhação como servente. Todavia, Doaker manteve o seu sorriso, sabendo que isso implicaria o dobro do seu ordenado, através das gorjetas. Wilson presta homenagem aos elementos da sua comunidade que, não perdendo as suas raízes

culturais, de alguma forma sabiam subverter as acções dos brancos em seu benefício. Num outro episódio, Boy Willie engana os compradores das melancias: “One Lady asked me say, “is they sweet?” I told her say “Lady, where we grow these watermelons we put sugar in the ground.” You know, she believed me. Talking about she had never heard of that before. Lymon was laughing his head off. I told her, “Oh, yeah, we put sugar right in the ground with the seed.” She say, “Well give me another one.” Them white folks is something else... ain’t they, Lymon?” (Wilson, *The Piano Lesson*, 59). A cena representa uma certa ingenuidade cultural dos brancos face ao engenho dos negros na arte de enganar, desenvolvida ao longo e como consequência de centenas de anos de opressão. Respeitando uma outra forma de arte da comunidade negra, os irmãos, Doaker e Winning Boy, assumem a função de contadores de histórias. Wilson utiliza este recuso para introduzir elementos importantes na história, como seja a história do piano, ou dos fantasmas do Yellow Dog, ou informação menos relevante, mas importante para a caracterização das próprias personagens, como por exemplo a história de Cleotha e Coreen. Doaker e Winning Boy são os membros mais velhos da família e como tal os responsáveis pela continuidade da história da família, função que no futuro deverá ser assumida pelos sobrinhos, Boy Willie e Berniece, respeitando a transmissão da história de geração em geração.

Na sua juventude, Doaker e Winning Boy também cumpriram penas de prisão na Parchman Farm, onde Boy Willie e Lymon estiveram durante três anos. Boy Willie encontrou negros na Parchman Farm que se lembram com respeito de Doaker. Milhares de negros eram encarcerados nalguma altura das suas vidas, muitos por motivos pouco significativos, como seja Lymon e Boy Willie, presos por estarem a apanhar lenha. Esta experiência comum, e vulgar entre a sua comunidade, que nenhum quer repetir, traduz-se na formação de um laço entre eles que Wilson regista na forma de uma canção.

Quando se encontram os quatro em casa de Berniece, recordam uma canção que costumavam cantar na Parchman Farm, “the men stamp and clap to keep time. They sing in harmony with Great fervor and style.” (39). A canção acompanhava-os no seu trabalho lá e tornava-lhes o trabalho mais fácil. A letra da música reflecte a realidade dura dessas vidas. Quando um homem era aprisionado, nem sempre as mulheres esperavam por eles, por não saberem se eles voltariam, pelo que as mulheres são aconselhadas a casar com um homem que trabalhasse nos caminhos-de-ferro em vez de um agricultor, porque este não tinha um rendimento fixo. Wilson insere a música na peça, imbuindo-a de significado. Mais à frente, Winning Boy canta um *blues*, cuja letra reflecte a sua vida como “rambling gambling man”(47) e os problemas com que se deparou ao longo do seu percurso.

No início do segundo acto, Doaker está a passar a ferro e a cozinhar, a cantar uma canção dos caminhos-de-ferro. A letra fala da rotina de trabalhar num comboio, enumerando vários destinos de comboios e a noção de destino certo, pois quando se aborda um comboio, sabe-se para onde ele vai. De acordo com as didascálias, a canção proporciona-lhe ritmo para fazer o seu trabalho, o qual faz com a facilidade de anos de experiência. Esta cena quotidiana

da vida de Doaker é apenas uma entre muitas que Wilson retrata na peça. Não querendo politizar o seu trabalho, nem se preocupando em retratar a época historicamente, escreve sobre o dia-a-dia das suas personagens, retratando o modo como a sua comunidade vive e age. As cenas sucedem-se umas a seguir às outras, dentro da rotina diária das suas personagens. Berniece levanta-se cedo para ir trabalhar, deixando antes a filha preparada para ir para a escola. Doaker não está presente na cena três do acto dois porque está a trabalhar, em viagem. Berniece vai às compras e pergunta a Doaker o que necessita e este descreve pormenorizadamente o que Berniece tem de comprar. Berniece manda Maretha comprar brilhantina para lhe alisar o cabelo. Os homens saem à noite, para beber um copo e arranjar uma mulher. Em suma, um conjunto vasto de cenas triviais, onde Wilson desenvolve a acção e transmite a sua mensagem.

Ainda no contexto da discussão pela posse do piano e da história da família Charles, Wilson insere o elemento do sobrenatural na peça. No momento em que Wilson atribuiu uma alma ao piano, o objecto ganha vida e vontade própria. Wilson usa o piano como uma metáfora do seu conceito de “blood’s memory” (Wilson in O’Meally, 566), simbolicamente, por ser o veículo de transmissão da história e fisicamente, pelo sacrifício de sangue da família descrito por Berniece: “Look at this piano. Look at it. Mama Ola polished this piano with her tears for seventeen years. For seventeen years she rubbed on it till her hands bled. Then she rubbed the blood in...mixed it up with the rest of the blood on it” (Wilson, *The Piano Lesson*, 52). Quando Boy Willie tenta mover o piano com a ajuda de Lymon, este não se mexe, segundo Lymon, “It’s stuck. Something holding it” (83), sugerindo que próprio piano não quer deixar a casa, como Berniece havia previsto. Boy Willie falha ao perceber que o piano é mais do que um mero objecto, “[a] piece of wood” (50), a ser trocado por dinheiro. O próprio facto de o querer vender ao homem branco é revelador da sua falta de compreensão, pois tal acto corresponderia ao vender da alma da família ao homem branco, quando ele procura é libertar-se dos laços de submissão.

Mais uma vez, Wilson representa a usurpação da música negra por uma inescrupulosa cultura branca, através da inclusão desta personagem não visível, mas uma ameaça real por ter visitado a casa dos Charles: “Some white fellow was going around to all colored people’s houses looking to buy up musical instruments. He’d buy anything. Drums. Guitars. Harmonicas. Pianos. Avery sent him past here. He looked excited. Offered her a nice price” (11). Nos anos trinta, no campo da música algo tinha mudado. O Jazz tinha obtido reconhecimento internacional e era identificado como a música americana, ou seja uma parte da cultura de uma comunidade a quem não eram reconhecidos direitos, era agora identificada como a música da nação.

A morte de Sutter é atribuída aos fantasmas do Yellow Dog. Os fantasmas do Yellow Dog representam os homens que haviam morrido no incêndio do vagão “Papa Boy Charles ...with four them hobos” (45). Yellow Dog era o nome do comboio que Papa Boy Charles tinha apanhado na tentativa de fugir a Sutter, nunca imaginando que seriam capazes de parar um

comboio para o capturar. Para além de Sutter, ficamos a saber que mais homens brancos foram vítimas dos fantasmas do Yellow Dog, todos eles responsáveis por actos de injustiça contra os negros:

Winning Boy: How many that make the Ghosts of the Yellow Dog done got?

Boy Willie: Must be about nine or ten, eleven or twelve. I don't know.

Doaker: You got Ed Saunders. Howard Peterson. Charlie Webb.

Winning Boy: Robert Smith. That fellow that shot Becky's boy...say he was stealing peaches...

Doaker: you talking about Bob Mallory. (34)

Na peça, algo que se inicia como um rumor e pertencente ao nível do espiritual, é trazido à realidade por Winning Boy, quando este menciona a sua consulta aos espíritos do Yellow Dog. Num momento de aflição na sua vida, Winning Boy decide dirigir-se aos Fantasmas do Yellow Dog. Winning Boy descreve a sua experiência como algo transcendental e único. Os espíritos, não trocando palavras com ele, fizeram-no sentir poderoso, dando-lhe a força necessária para prosseguir com a sua vida: “[...] felt like the longer I stood there the bigger I got [...] I walked away from there feeling like a king. Went on and had a stroke of luck that run for three years.” (35). Winning Boy saiu dessa experiência orgulhoso de quem era, sendo esse o poder transmitido pelos seus antepassados e pela sua história. Os espíritos adquirem uma função dupla, por um lado são a fonte de poder e sabedoria, onde os negros se podem dirigir para pedir conselho ou ajuda; por outro lado o anjo vingador da comunidade negra. Os espíritos representam a justiça do homem negro para com a injustiça do homem branco. Elam classifica-os como “a cosmic plan of correctitudness” (Elam, 199). A acção dos fantasmas vem providenciar um equilíbrio na justiça parcial do homem branco, desequilibrando os infractores à beira dos seus poços. De acordo com Winning Boy, a crença nos fantasmas e na sua responsabilidade na morte dos brancos é partilhada pela comunidade branca, não conseguindo obter outra explicação para tais mortes.

Na peça, além dos fantasmas de Yellow Dog, a família Charles tem de lidar com a presença do fantasma de Sutter, o qual, de acordo com a informação dada pelas personagens, assombra o seu lar desde que faleceu. No que respeita a existência de fantasmas, Boy Willie e Berniece apresentam facetas contraditórias. Boy Willie acredita nos fantasmas do Yellow Dog e nas suas acções, mas não acredita na presença do fantasma de Sutter na casa de sua irmã, atribuindo tais visões à sua imaginação. Berniece não acredita nos fantasmas do Yellow Dog, afirmando que tais mortes foram cometidas por homens, talvez até o seu irmão no caso de Sutter. Todavia, ela própria vê Sutter na sua casa. Sutter aparece a todos os elementos da família, exceptuando a Boy Willie que apenas o vê no final da peça e acaba por o enfrentar.

A introdução de manifestações sobrenaturais nas peças de Wilson é mais um elemento cultural de raízes africanas que o autor insere no seu trabalho, como ele próprio afirma: “ In

Africa there's ancestor worship, among kinds of religious practices. That's given blacks, particularly southern blacks, the idea of ghosts, magic and supersticion - for example, the horse-shoe as a good-luck symbol. It's not the shape, it's the iron, the god of iron which protects your house. Relating to the spirit worlds is very much a part of African and Afro-American culture.”(in Savran, 302). Fazendo parte integrante da cultura afro-americana, Wilson não podia deixar de abordar este aspecto na sua obra, uma vez que um dos objectivos do seu trabalho é representar a cultura da sua comunidade, e estabelecer a sua singularidade. A ideia de os antepassados viverem perto dos vivos para dar conselhos, ajudarem e até repreenderem, é ancestralmente africana e o autor integra esse elemento no seu trabalho, seja ao nível do espiritual ou em manifestações físicas nas peças. Em *Joe Turner Come and Gone*, Miss Mabel regressa ao mundo dos vivos e bate a Reuben, ordenando-lhe que cumpra a promessa que fez ao seu falecido amigo (*Joe Turner Come and Gone*, 79); Em *Gem of the Ocean*, Citizen Barlow tem uma visão da “*City of Bones*” (*Gem of the Ocean*, 52), através de um ritual em casa de Aunt Ester, uma cidade construída pelos escravos negros que haviam falecido durante as viagens de África para o continente Americano. Os espíritos na obra de Wilson assumem diversas dimensões influenciando a vida dos vivos, interferindo mesmo nela se determinados requisitos não forem cumpridos.

No caso do piano, os espíritos vivem nele. Na cena final da peça, Boy Willie desenvolve esforços para retirar o piano de casa e levá-lo ao comprador branco, continuando a discussão com a irmã sobre o piano. Avery chega com a intenção de abençoar o piano e a casa, numa tentativa de exorcizar o fantasma de Sutter. Boy Willie escarnece das suas intenções. Desiludido com a religião, Boy Willie não acredita no seu poder, nem na presença do fantasma de Sutter. Quando Lymon chega para ajudar Boy Willie com o piano, desesperada com a atitude do irmão por não conseguir conversar com ele e constatar que ninguém o vai demover, Berniece pega na arma de Crawley e ameaça o irmão.

O fratricídio, previsto por Doaker momentos antes - “I got stay around here and keep you all from killing one another.” (90) - parece eminente. Todavia, uma série de eventos quase simultâneos aliviam a tensão. Winning Boy chega, tão alcoolizado que nem se apercebe da situação. Senta-se ao piano e toca uma canção que compôs para Cleotha e que fala na sua relação. Quando finalmente se apercebe da situação, agarra-se ao piano tentando impedir a sua remoção. Berniece tenta sem sucesso soltá-lo do piano. Grace, cansada de esperar por Lymon para ir ao cinema, entra zangada e sente uma presença na casa. A pouco e pouco todos sentem a presença de Sutter, excepto Boy Willie. Avery tenta exorcizá-lo, rezando e aplicando água limpa. Nesse momento, perdendo o controlo das suas emoções, Boy Willie desafia Sutter e é atacado por este, seguindo-se uma luta entre eles. Avery não consegue exorcizá-lo e é Berniece quem socorre o irmão. Neste episódio final, Wilson explora o conceito de *Blood Memory* e o do sobrenatural na cultura afro-americana, juntando-os. Nas suas didascálias Wilson descreve o modo como Berniece apreendeu o que tinha que fazer para ajudar o seu irmão: “It is in this moment, from somewhere old, that Berniece realizes what

she must do. She crosses to the piano. She begins to Play. The song is found piece by piece. It is an old urge to song that is both a commandment and a plea. With each repetition it gains strength. It is intended as an exorcism and a dressing for battle. A rustle of wind blowing across two continents.” (106).

Recorrendo às suas raízes africanas, à *memória de sangue*, e à história da sua família em solo americano, Berniece pede ajuda aos seus antepassados para derrotar o fantasma de Sutter, entoando um espiritual que apela aos espíritos dos seus antepassados, que ela sabe estarem presentes no piano. Invoca, um por um, Mama Ester, Papa Boy Charles, Mama Ola - “I want you to help me” (107).

Num último momento a família une-se para combater o fantasma de Sutter que os escravizou durante anos, funcionando o acto de tocar o piano como o ritual de libertação dos espíritos. A este propósito, Elam observa: “In Wilson’s plays, ghosts from the past, both white and black, haunt the world of the living, seeking restitution, and only the enactment of certain ceremonies grants their release or enables their exorcism” (Elam, 198). Wilson reverte a situação nesta cena. Antes, eram os fantasmas dos negros que derrotavam os brancos, agora compete aos vivos derrotarem a assombração, o resquício da escravatura representado pelo fantasma de Sutter.

Os espíritos do piano, sempre presentes mas adormecidos por Berniece se recusar a tocar, vêm em ajuda da sua família, ouvindo-se um apito de um comboio que evoca prontamente os fantasmas do Yellow Dog, de Papa Boy Charles, também presentes para a destruição das grilhetas da escravatura. Enfrentando os seus medos, os irmãos reconciliam-se com o passado, aceitando a sua herança e obrigação de dar continuidade à história da sua família. Wilson estrutura a peça de tal forma que no final da última cena concentra: o confronto com o passado (Boy Willie enfrenta Sutter); a descoberta de uma solução (a epifania de Berniece); o exorcismo (o apelo da Berniece aos seus antepassados); e o momento de união (a família une-se, reconciliada com o passado). O exorcismo do fantasma representa não só o aliviar do terror sentido pelas personagens pela presença de um fantasma, mas também o libertar do controlo invisível da escravatura.

No seu manuscrito original, Wilson tinha dado um final diferente à peça. A peça terminava no momento em que Boy Willie enfrentava o fantasma de Sutter. Para o autor, esse era o passo final para ilustrar o aceitar do passado, o momento da reconciliação da personagem com o seu passado: “I wanted Boy Willie to demonstrate willingness to battle with Sutter’s ghost, the ghost of the white man - that lingering idea of him as the master of slaves - which is still in black Americans’ lives and needs to be exorcised. I wasn’t so much concerned with who ended up with the piano, as with Boy Willie’s willing ness to do battle.” (Wilson, *How to write a Play like August Wilson*, 2). Ao longo da peça, embora negue a presença do fantasma de Sutter, Boy Willie mostra desejo de lutar com ele, numa situação hipotética da sua existência. Para tranquilizar a sobrinha, Maretha, que tem medo de subir as

escadas, Boy Willie afirma estar desejoso de o ver para: “ put a whupping om him” (Wilson, *The Piano Lesson*, 16). Wilson planta indícios do final - a luta entre Boy Willie e Sutter.

Todavia, *The Piano Lesson* teve um processo de desenvolvimento semelhante às anteriores. Tendo sido aceite na *Eugene O'Neill Theatre Center National Playwright Conference*, Wilson fez a sua revisão de texto recebendo feedback da equipa com que trabalhou, assim como, mais tarde no *Yale Repertory Theater*, de Lloyd Richards. A peça sofreu algumas alterações, como as anteriores. Quando trabalhou com Lloyd Richards, este questionou-o sobre o destino do piano. Na sua opinião, se toda acção da peça se desenvolvia à volta do piano, a audiência iria querer ser informada sobre o destino do mesmo. Nas primeiras representações da peça, Wilson sentiu no público o que Richards lhe tentava dizer e acabou por aceitar esta ideia, reescrevendo o seu final. No final concebido, Wilson deixa um aviso para as gerações vindouras sobre o perigo de esquecer as suas raízes - caso Berniece e Maretha parem de tocar o piano, Boy Willie e Sutter voltariam. A imagem final de Maretha abraçando Boy Willie simboliza o laço de sangue, as relações familiares sanadas e o assumir da continuidade cultural de uma comunidade, da qual Maretha é herdeira e como tal responsável por essa continuidade.

*The Piano Lesson* integra uma série de lições, para pelo menos dois públicos diferentes. Por um lado temos as personagens da peça que recebem e dão as suas lições com o decorrer da acção; as suas ideias sobre o que fazer com a herança são transmitidas entre eles, terminando com a lição final - uma família unida pode vencer os seus inimigos, desde que não esqueça a sua história. Por outro lado, há a lição que Wilson pretende dar ao seu público sobre o que fazer com a sua herança cultural. Wilson alcança o seu objectivo - o despertar consciências e a salvaguarda da dignidade da cultura afro-americana.

## 5. Conclusão

Após trezentos anos de exploração e de subjugação de toda uma massa social, seguidos de décadas de uma ultrajante emancipação que em quase tudo viria a replicar o anterior regime de opressão racial (traduzindo-se na pretensa liberdade dos negros e na permanência da grave iniquidade social e económica), a literatura de Wilson ocupa-se de sarar as penosas feridas que há séculos flagelam comunidade afro-americana. Na sua visão, esse processo de cura passa por restabelecer as ligações às suas raízes. O conceito de raízes transcende a experiência da sua comunidade em solo americano. As origens remontam à terra ancestral - África. Ao longo da sua obra e carreira, o autor menciona vários motivos para a perda dos elos com a cultura dos seus antepassados, resultando numa perda de identidade, desde a migração para Norte após a emancipação, à assimilação numa tentativa vã de evitar mais dissabores. Assim, a obra do autor centra-se na procura da identidade da comunidade afro-americana, diluída ao longo do século vinte numa vivência no seio de uma sociedade castradora da diferença.

Nessa procura, o autor apresenta possíveis caminhos através das suas personagens e símbolos. As personagens de Wilson são sempre confrontadas com opções dilemáticas - Norte ou Sul? Assimilação ou segregação? Aceitar as próprias raízes e reconciliar-se com o passado ou ignorar a ancestralidade, perdendo a própria identidade? Reagir e agir ou adoptar uma atitude passiva? Abraçar o materialismo ou proteger a espiritualidade individual? Por um lado, Wilson parece não querer dar resposta inequívoca às questões que levanta: elabora personagens complexas, cujos trajectos se confundem. Embora não tomando as opções mais sãs, as razões subjacentes às suas escolhas manifestam-se de alguma forma válidas. Por outro lado, quando reclama a si uma certa intervenção pedagógica, alertando para algumas manifestações equívocas e auto-destrutivas da comunidade afro-americana em que cresceu, para que não se perpetuem, as suas convicções sociopolíticas são reverberadas nos diálogos entre personagens.

Nos seus dramas, as personagens lutam por encontrar a sua própria voz: “their songs” (Powers, Bryer and Hartig, 11), isto é, procuram definir perante si mesmas a sua identidade. Esta procura de identidade assume uma dimensão de demanda; ao longo das peças, as personagens enfrentam e ultrapassam obstáculos. Essa procura de identidade surge de modos diferentes. Em *Ma Rainey's Black Bottom* transforma-se numa procura de poder económico e reconhecimento social.

*Levee* pretende alcançar sucesso na sua área, ambicionando o reconhecimento e sucesso económico alcançado por *Ma Rainey* e também o seu poder junto ao homem branco. Na prossecução desse objectivo, perde o sentimento de pertença a uma comunidade. Na sua génese, *Levee* apresenta os mesmos antecedentes das outras personagens da peça: o Sul, os antepassados escravos, uma vida anterior ligada à terra e a migração rumo a Norte, com o

intuito de viver num clima menos opressivo, com condições de vida melhores. Porém, comete o pecado cardinal (na visão do autor) - rejeita a cultura afro-americana. Ao optar por esta rejeição, Levee adopta uma cultura estranha, com a qual não tem qualquer tipo de relação - a da comunidade branca. Tingindo o diálogo de vernáculo afro-americano, Wilson demonstra a pertença de Levee à comunidade que tanto rejeita, tanto pelas experiências passadas, como através da sua forma de agir na vida, por exemplo junto a Dussie Mae. Levee perde a sua identidade, pois embora nas suas palavras, os seus actos representem uma dissimulação dos seus verdadeiros sentimentos, a sua representação acaba por se confundir com a sua própria personalidade, quando hostiliza os membros da sua comunidade. Para benefício próprio, Levee procura agradar aos homens brancos, adoptando o caminho da subserviência e transferindo a realização dos seus sonhos para as mãos do homem branco. Tal caminho conduz a personagem à sua auto-destruição, momento esse representado pelo assassinio de Toledo, a personagem que tanto o tentara avisar sobre as consequências dos seus actos. Todavia, os motivos de Levee são comuns a todos, uma vez que todos gostariam de usufruir de um pedaço do sonho americano. Mais, o espírito lutador de Levee e a sua habilidade de compor música, fazem dele uma personagem única, obtendo um lugar de destaque na peça.

Por oposição, Ma segue um caminho de confronto e defesa da sua cultura, sendo ela própria um expoente da sua cultura enquanto cantora de *blues*. Consciente da sua posição na sociedade e nas diferentes comunidades, Ma disputa o poder com o homem branco, enfrentando as suas atitudes preconceituosas. Na peça assistimos aos avanços e recuos das forças antagónicas representantes das diferentes comunidades, na voz de Ma e Irvin e Sturdyvant. Ma enfrenta sempre os seus opositores, comandando a sessão de gravação e o seu próprio destino. Longe de se rotular como vítima, tem plena consciência do seu valor para os agentes brancos, comparando o seu negócio com estes ao negócio de uma prostituta. No entanto, não deixa de lutar pelo que tem direito, reforçando o seu espírito através da sua música, os *blues*, fonte de conforto e força anímica.

Em *The Piano Lesson*, Boy Willie representa um dos ideais defendidos pelo autor - a permanência no Sul, onde estão as raízes da sua comunidade, trabalhando a terra, a sua área de especialização. No entanto, Boy Willie quer dispersar o legado deixado pelo seu pai, para realizar o dinheiro necessário à execução do seu plano. Boy Willie, defensor da história dos seus antepassados, acaba por ser quem menos valoriza a herança física da família - o piano. Por oposição, Berniece rejeita totalmente a ideia da venda do piano, chegando a ameaçar fisicamente o seu irmão por esse motivo. Porém, comete o erro de voluntariamente querer esquecer o seu passado, recusando-se a tocar o piano e transmitir a história da sua família à sua filha, herdeira do legado da família. Nenhum dos caminhos seguidos por estas personagens é aceitável segundo as convicções políticas do autor. No final, os problemas são sanados através da intervenção dos espíritos do passado, assumindo a função de aviso às personagens pelas suas opções incorrectas e de meio de encontrarem a sua 'canção'.

Como inabalável defensor da cultura afro-americana, Wilson preocupa-se com os negros que, por motivos menores, descartam a sua cultura em favor da assimilação. Segundo o autor, para obter igualdade social, política ou económica, não é necessário abdicar das características que os definem: “Blacks have been all too willing and anxious to say that we are the same as whites, meaning that we should be treated the same, that we should enjoy the same opportunities in society as whites. That part is fine ... but blacks are different, and they should be aware of their differences.” (Wilson, in Rothstein, 3). Para Wilson as diferenças são definitivamente um motivo de orgulho, por oposição à ideia de serem um sinal de inferioridade. Nas suas peças, as características distintas da cultura afro-americana surgem na forma específica de uma representação mística, por exemplo um fantasma, ou uma visão ou nos detalhes do quotidiano, como seja cozinhar cantarolando um *blues* (Doaker, em *The Piano Lesson*).

Ao longo do seu percurso, o próprio autor enfrentou um processo de busca de uma identidade própria. Ao nível pessoal, produto de uma relação inter-racial (pai branco de ascendência germânica e mãe afro-americana), Wilson teve de realizar escolhas quanto à sua herança. O autor refere o processo de escolha como algo aparentemente simples, pela ausência quase total da figura paterna. Todavia, nas entrevistas dadas pelo autor, sempre que é abordado o assunto, Wilson responde sucintamente, levando alguns entrevistadores a tirar elações da sua contrariedade em abordar esse tema, como por exemplo Dinah Livingston: “Ask Wilson what the white part of his heritage means to him, and he says: ‘The cultural environment of my life has been black, and I’ve always considered myself black.’ His eyes say: Next question, please.” (Livingston, Bryer and Hartig, 39).

Crescer sem uma das figuras parentais afecta o desenvolvimento da personalidade de um indivíduo. Mais tarde, Wilson refere que quando abandonou o lar materno procurou na comunidade, na voz dos homens mais velhos da sua comunidade, um modelo de figura masculina, do pai que não teve. Não obstante, teve um padrasto, David Bedford, o qual está praticamente ausente nas suas palavras, por desavenças relativas ao facto de Wilson ter desistido da equipa de futebol quando andava na escola, algo que afectou a sua relação negativamente. Wilson frequentava o “Pat’s Place, cigar store and pool hall” (Bryer and Hartig, xviii), onde ouvia as histórias dos idosos, clientes assíduos do local, onde carinhosamente era tratado por “Young Blood” (Wilson, in “The Kennedy Centre Interview”). O convívio com este grupo dos elementos idosos da sua comunidade revelou-se frutífero para o autor, não só pela imagem masculina ausente do seu desenvolvimento, mas também pelo conhecimento que adquiriu. Com eles, Wilson aprendeu sobre o espírito de resistência, a História da sua comunidade, as histórias/episódios da sua vida que contavam transformaram-se em material sobre o qual elaborar mais tarde, e aprendeu a ouvir uma qualidade que ele preza enquanto dramaturgo.

Consolidada a sua identidade enquanto indivíduo, Wilson embarcou numa outra demanda - a da sua ‘voz’ enquanto artista. Até concluir que queria ser dramaturgo, Wilson

percorreu um longo caminho. Iniciando a sua carreira de escritor como poeta, foi-se envolvendo no mundo do teatro, primeiro pela fundação do *Black Horizons Theater*, depois pelas incursões na arte de escrever drama, as suas peças de uma acto e a dramatização de poemas seus. Nos anos que passou no *Science Museum of Minesotta*, as dramatizações das lendas nativas americanas e os perfis de cientistas tornaram-se na sua actividade principal. Este trabalho pode ser entendido como uma parte do seu período de formação, fundamentalmente autodidáctica. Wilson reconhece a importância do momento em que decidiu que seria dramaturgo, essencial para o seu desenvolvimento. No seu percurso profissional, a passagem pela *O'Neill Theater Center National Playwright's Conference* (as primeiras cinco peças deste ciclo foram trabalhadas na *Conference*), poderá ser vista como o primeiro período formal de aprendizagem do autor. O trabalho desenvolvido nas *Conferences* moldou o seu estilo, e o seu método de trabalho, o qual levanta algumas questões.

As alterações a que o autor sujeita os seus textos ao longo das primeiras produções da peça, são alvo de alguma controvérsia. Terá o autor, ao receber *feedback* das equipas com que trabalha nas primeiras produções das peças, mantido o seu estilo próprio, ou com o intuito de ser bem recebido pela crítica, em nome do sucesso comercial, comprometido a sua essência artística? Wilson defende-se afirmando entender o texto como um documento aberto, no sentido de ser passível de sofrer alterações aquando do trabalho em equipa na produção das peças. Para ele, o trabalho com actores, com o encenador reveste-se de importância, pois permite-lhe um afinamento do seu manuscrito. Na sua opinião, sem o seu manuscrito não existiria peça, pelo que as alterações durante o período de ensaios e após as primeiras apresentações não assumem uma dimensão problemática. Todavia, Joanne Herrington refere: “Some Wilson critics, as well as some who believe themselves His truest fans, argue that the pressures of the developmental institutions tend to produce plays written in the Western realistic traditions, and have moved Wilson away from his impulse to write in a mode that is closer to African literary and performance traditions, and more clearly reflective of the influence of His four ‘B’s’(...)” (Herrington, 135).

As peças de Wilson apresentam uma estrutura tradicional, próxima do modelo ocidental dos grandes dramaturgos. Sendo as suas influências retiradas do universo da cultura afro-americana, o autor não consegue explicar este facto. Na realidade, Wilson afirma que nunca estudou ou sequer leu os clássicos: “So when I started writing plays in 1979, I had not read the body of western theater that is Ibsen and Chekov and Shaw and Shakespeare and O'Neill and Williams. I had read Ed Bullins and the black playwrights of the sixties, but I thought, I do not want to go back and read all of the ones I have not read because I will just do it my way - I will just say this is my idea of a play.” (in Sheppard, Bryer and Hartig, 103).

Herrington sugere que os moldes tradicionais das peças de Wilson provêm da influência sofrida por Wilson no processo de desenvolvimento das peças na *Conference*, trabalhando com profissionais associados ao teatro convencional, principalmente Lloyd Richards. Este, um encenador experiente, com uma carreira estabelecida, apesar de ter

ficado impressionado com o texto de Wilson quando primeiro tomaram contacto, conduziu-o a algumas mudanças. As peças de Wilson alcançam grande sucesso comercial, o conjunto da ambição do autor e do encenador com que trabalhou as suas primeiras cinco peças, poderão ter levado ao moldar a estrutura das peças numa fórmula de sucesso garantido. Richards afirma não querer influenciar o processo criativo de Wilson. As observações que faz ao autor têm como objectivo resolver problemas. No entanto, a influência de Richards é notória na obra de Wilson. Por exemplo, Wilson mudou o final de *The Piano Lesson* após longa insistência de Richards: “But it wasn’t until a year and a half later (when we were in Los Angeles on our way to New York) that I said August, people are waiting for the resolution between Boy Willie and Berniece about the piano. I said, do you know what we’re doing?” (Richards in Pettengill, Elkins, 229). Desde o início do trabalho com a peça que Richards dizia a Wilson que o destino do piano deveria ser conhecido no final da peça, mas Wilson resistia a essa mudança, acabando eventualmente por ceder. A relação entre ambos foi duradoura e ultrapassou as fronteiras profissionais.

O processo de aprendizagem do autor no seio de estruturas convencionais do teatro americano moldou o autor, no seu estilo e método de trabalho. Todavia, Wilson insere elementos no seu trabalho que são antitéticos a essa tradição. A inclusão do sobrenatural e de elementos africanos individualizam o seu trabalho, conferindo-lhe originalidade, fruto do seu impulso criativo. Quando questionado sobre a estrutura tradicional das suas peças, Wilson pensa que no seu trabalho deu-se uma fusão do teatro convencional com a sua experiência cultural de raízes africanas, criando um estilo próprio: “The foundation of the American theater is the foundation of European theater that begins with the great Greek dramatist; it is based on the proscenium stage and the poetics of Aristotle. This is the theater that we [black artists] have chosen to work in. We embrace the values of that theater but reserve the right to amend, to explore, to add our African consciousness and our African aesthetic to the art we produce.” (Wilson, “The Ground on Which I Stand”, 8). Os textos de Wilson, repletos de referências à cultura afro-americana, alcançaram um êxito notável nas suas representações, agradando ao público negro e branco. Por muito que Wilson tente negar as influências no seu trabalho, a realidade é que o simples facto de utilizar o sistema da *Conference* para o desenvolvimento das suas primeiras peças, é revelador.

No discurso acima citado, “The Ground on Which I Stand” (1990), na Universidade de Princeton, Wilson urge os novos dramaturgos negros a trabalharem com os teatros negros, deixando os teatros brancos com mais visibilidade mas pertencentes à comunidade branca, onde correriam o risco de perder a sua identidade cultural. O percurso de Wilson foi exactamente o oposto. Adquiriu reconhecimento trabalhando em teatros brancos, obtendo êxito na Broadway. Se Wilson tivesse optado por um percurso diferente, certamente não teria obtido o sucesso que obteve. Mais, se trabalhar nestes teatros pode por em causa a identidade de um artista, e o seu trabalho foi desenvolvido nos mesmos, terá sentido Wilson essa pressão?

No seu discurso, Wilson sempre clamou a unicidade da cultura afro-americana, tendo dedicado a sua carreira a demonstrá-lo, pelo que o apelo à separação cultural não é uma novidade. No entanto, reduzir a participação dos artistas negros a instituições negras, poderá ter consequências negativas no desenvolvimento da cultura da sua comunidade e na divulgação da mesma. O êxito de Wilson perante os mais diversos públicos permitiu a divulgação da cultura afro-americana. Escreve sobre a experiência negra em solo americano, e o seu objectivo primordial é destacar a riqueza da cultura afro-americana e despertar sentimentos adormecidos no seio da sua comunidade. Todavia, as suas peças recebem reacções emocionalmente fortes de ambas as comunidades, a negra e a branca, facto que ele justifica pela universalidade dos temas que aborda - amor, honra, dever, traição, família. Quando entrevistou o autor, Bill Moyers confessou: “You see, when I went to *Fences*. I wept. I wasn't an outsider, even though it was about the black experience in America. I wept at the relationship between the father and the son, at the mother who was so loyal to a disloyal husband, at the importance of tradition, at the role of the community. I wasn't an outsider there. I felt part of that experience you were writing about. But you were writing about black America.” (Moyers, Bryer and Hartig, 75). Harry J. Elam, Jr, no seu livro sobre a obra de Wilson, refere a reacção da sua mãe ao teatro de Wilson: “One day as I was working on this overture, my mother, whose social and educational background are very different from that of Wilson and his characters, remarked ‘August Wilson's theater makes me proud to be a black person’.” (Elam, xvii).

Wilson poderá ter escrito pensando na sua comunidade e na necessidade de incentivar o orgulho em ser afro-americano. No entanto, o seu trabalho transcende a sua comunidade pelas temáticas apresentadas e a comunidade branca reage favoravelmente ao mesmo.

## 6. Bibliografia

- Berendt, Joachim. *The Jazz Book - from Ragtime to Fusion and Beyond (6ªed.)*. Nova Iorque: Lawrence Hill Books, 1992 [1976].
- Bigsby, Christopher, ed., *The Cambridge Companion to August Wilson*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.
- Bryer, Jackson R. e Hartig, Mary C., eds., *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.
- Clark, Keith. *Black Manhood in James Baldwin, Ernest J. Gaines, and August Wilson*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Cook, Robert. *Sweet Land of Liberty? The African-American Struggle for Civil Rights in the Twentieth Century*. Harlow: Pearson Education Limited, 1998.
- Elam, Harry J. Jr. *The Past As Present in the Drama of August Wilson*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
- Elkins, Marilyn, ed., *August Wilson - A Casebook*. Nova Iorque: Garland Publishing Inc., 1994.
- Guttentag, Bill, realizador, *\*Blues Highway\**, 1994 (documentário).
- Hay, Samuel A. *African American Theatre - An Historical and Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Herrington, Joan. *"I ain't sorry for nothin' I done" - August Wilson's Process of Playwriting*. Nova Iorque: Limelight Editions, 1998.
- Hine, Darlene Clark, Hine, William, C., Harrold, Stanley. *African Americans - A Concise History (3ª ed.)*. New Jersey: Pearson Education, Inc., 2010.
- Nadel, Alan, ed., *May All your Fences Have Gates - Essays on the Drama of August Wilson*. Iowa City: University of Iowa Press, 1994.
- Pereira, Kim. *August Wilson and the African-American Odyssey*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Savran, David. *In Their Own Words - Contemporary American Playwrights*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, Inc., 1988.
- Shannon, Sandra G. *The Dramatic Vision of August Wilson*. Washington, D.C.: Howard University Press. 1995.
- Wilson, August. «Preface to "Three Plays", in Robert G. O' Meally, org., *\*The Jazz Cadence of American Culture\**, Nova Iorque: Columbia University Press: 1998.
- Wilson, August. *Fences and Ma Rainey's Black Bottom*. Londres: Penguin Books, 1988.

Wilson, August. *Gem of the Ocean*. Nova Iorque: Theatre Communication Group, Inc., 2006.

Wilson, August. *Jitney*. Londres: NHB, 2001.

Wilson, August. *Joe Turner's Come and Gone*. Nova Iorque: Penguin Books USA Inc., 1988.

Wilson, August. *King Hedley II*. Nova Iorque: Theatre Communication Group, Inc., 2005.

Wilson, August. *Radio Golf*. Nova Iorque: Theatre Communication Group, Inc., 2007.

Wilson, August. *Seven Guitars*. Nova Iorque: Penguin Group (USA) Inc., 1997.

Wilson, August. *The Piano Lesson*. Nova Iorque: Penguin Group (USA) Inc., 1990.

Wilson, August. *Two Trains Running*. Nova Iorque: Theatre Communication Group, Inc., 2007.

## 7. Webgrafia

Dubner, Stephen J. "August Wilson R.I.P.". The New York Times. Online. 8 Janeiro, 2010.  
<<http://freakonomics.blogs.nytimes.com/2005/10/21/august-wilson-rip/?08-01-2010>>

DuBois, W.E.B. "Criteria of Negro Art". Online. 14 Janeiro, 2010.  
<<http://www.webdubois.org/dbCriteriaNArt.html>>

Egg Arts Show. "Interview with August Wilson". Online. 8 Janeiro, 2010  
<[http://www.pbs.org/wnet/egg/233/wilson/interview\\_content\\_1.html](http://www.pbs.org/wnet/egg/233/wilson/interview_content_1.html)>

Feingold, Michael. "August Wilson". The Village Voice. Online. 14 Janeiro, 2010.  
<<http://www.villagevoice.com/2005-09-27/theater/august-wilson-1945-2005/>>

Fitzgerald, Sharon. "August Wilson: The People's Playwright- Interview". American Visions. FindArticles.com. Online. 8 Janeiro, 2010.  
<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1546/is\\_4\\_15/ai\\_65069608/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1546/is_4_15/ai_65069608/)>

Freedman, Samuel, G. "A Voice from the Streets". The New York Times. Online. 12 Agosto, 2010.  
<<http://www.nytimes.com/1987/03/15/magazine/a-voice-from-the-streets.html?>>

Freedman, Samuel, G. "Leaving His Imprint on Broadway". The New York Times. Online. 12 Agosto, 2010.  
<<http://www.nytimes.com/1987/11/22/magazine/leaving-his-imprint-on-broadway.htm>>

Gussow, Mel. "Fine-Tuning 'The Piano Lesson'". The New York Times. Online. 25 Agosto, 2010.  
<<http://www.nytimes.com/1989/09/10/magazine/fine-tuning-the-piano-lesson.html?>>

Hynes, Gerald C. "A Biographical Sketch of W.E.B. DuBois". Online. 14 Janeiro, 2010.  
<<http://www.duboislc.org/html/DuBoisBio.html>>

Isherwood, Charles. "August Wilson, Theater's Poet of Black America, is Dead at 60". The New York Times. Online. 25 Setembro, 2010.  
<[http://www.nytimes.com/2005/10/03/theater/newsandfeatures/03wilson.html?\\_r=1&ref=august\\_wilson](http://www.nytimes.com/2005/10/03/theater/newsandfeatures/03wilson.html?_r=1&ref=august_wilson)>

Jones, Everett LeRoi. "The revolutionary Theatre". Online. 14 Janeiro, 2010.  
<<http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/protest/text12/barakatheatre.pdf>>

Kiffer, Meredith. "August Wilson: The search for Black Identity and Social Standing in 20<sup>th</sup> Century America". Online. 14 janeiro, 2010.  
<<http://www.augustwilson.net/The%20Search%20for%20Black%20Identity.htm>>

Larkin, Stephanie. "The Souls of Black Folk Adrift in August Wilson's Drama". Online. 14 Janeiro, 2010.

<<http://www.augustwilson.net/The%20Souls%20of%20Black%20Folk%20Adrift.htm>>

Lewis, Miles Marshal. "August Wilson (playwright)". THE BELIEVER. Online. 22 Fevereiro, 2010.

<[http://www.believermag.com/issues/200411/?read=interview\\_wilson](http://www.believermag.com/issues/200411/?read=interview_wilson)>

Lyons, Bonnie e Plimpton, George. "August Wilson, The Art of Theater No. 14". The Paris review. Online. 14 Janeiro, 2010.

<<http://www.theparisreview.org/interviews/839/the-art-of-theater-no-14-august-wilson>>

Plum, Jay. "Blues, History and the Dramaturgy of August Wilson". African American Review. Online. 22 Janeiro, 2010.

<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2838/is\\_n4\\_v27/ai\\_15342300/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_n4_v27/ai_15342300/?tag=content;col1)>

Richards, Lloyd. Interview in HistoryMakers Digital Archive. Online. 30 Agosto, 2010

<<http://www.idvl.org/thehistorymakers/iCoreClient.html#/?s=6&args=16825>>

Richards, LLOYD <<http://www.idvl.org/thehistorymakers/Bio143.html>

Rothstein, Mervyn. "Round Five for a Theatrical Heavyweight". The New York Times. Online. 30 Maio, 2010.

<<http://www.nytimes.com/1990/04/15/theater/round-five-for-a-theatrical-heavyweight>>

Scaruffi, Piero. "A Brief History of Blues Music". Online. 14 Janeiro, 2010.

<<http://www.scaruffi.com/history/blues.html>>

Shafer, Yvonne. "August Wilson and the Contemporary Theatre" (Interview). Journal of Dramatic Theory and Criticism. Online. 30 Agosto, 2010.

<<https://journals.ku.edu/index.php/jdtdc/article/viewFile/1967/1930>>

Whitaker, Charles. "Is August Wilson America's Greatest Playwright? - Interview". Ebony. Online. FindArticles. Com. 8 Janeiro, 2010.

<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1077/is\\_11\\_56/ai\\_77556550/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1077/is_11_56/ai_77556550/)>

Wilson, August. "How to Write a Play like August Wilson". The New York Times. Online. 6 Junho, 2010. <<http://www.nytimes.com/1991/03/10/theater/theaterspecial/03play.html?>>

Wilson, August. "The Ground on which I Stand". Online. 6 Junho, 2010.

<<http://www.nathanielturner.com/groundonwhichistand.htm>>

Wilson, August. Interview at The Kennedy Center. Online. 30 Agosto, 2010.

<[http://www.kennedy-center.org/programs/plus/plusonline/2008\\_wilson.cfm#](http://www.kennedy-center.org/programs/plus/plusonline/2008_wilson.cfm#)>