

## A POÉTICA DA RUPTURA DE SUZAN-LORI PARKS: ALEGORIZAÇÃO DE FIGURAS EM *THE AMERICA PLAY*

Braz Pinto Junior (UNIANDRADE – Curitiba PR)

### RESUMO

Uma revisão crítica da história dos EUA faz de *The America Play* de Suzan-Lori Parks uma obra exemplar no que diz respeito à discussão identitária contemporânea. Uma leitura dos aspectos estruturais da peça, porém, revela a construção de um texto em que o caráter alegórico, personagens sobrepostas e cenas fragmentadas, em combinação com recursos poéticos como uma linguagem auto-expressiva fazem surgir um ambiente atemporal. Certas imagens desse universo, como o “Grande Buraco da História”, símbolo da ausência do sujeito afro-descendente na história norte-americana, dão sustentação à criação de novos ícones ou paradigmas, nascidos da desconstrução de outros, mais antigos: “Ancestrais Enjeitados” [Foundling Fathers] ao invés de “Ancestrais Fundadores” [Founding Fathers], figuras anônimas em lugar de vultos históricos. Essa tática de fazer da história oficial (ou do teatro convencional) um “campo minado” contribui para estabelecer no texto de Suzan-Lori Parks não apenas a discussão de novos valores sociais, mas também estéticos, evidenciados em nosso trabalho por um estudo de sua linguagem dramaturgica particular e do diálogo intertextual com o cânone, principalmente com autores como Shakespeare e Beckett.

Palavra-chave: Suzan-Lori Parks. Teatro. Poética da ruptura. Alegorização.

A POÉTICA DA RUPTURA DE SUZAN-LORI PARKS: ALEGORIZAÇÃO DE  
FIGURAS EM *THE AMERICA PLAY*

Braz Pinto Junior (UNIANDRADE – Curitiba PR)

*The America Play* de Suzan-Lori Parks pode ser considerada uma obra exemplar da dramaturgia contemporânea nos EUA, à medida que propõe uma revisão crítica da história do país, tema naturalmente polêmico. O tom revisionista da peça surge inserido em discussões identitárias relativamente recentes em sintonia com mudanças de posicionamento da sociedade em suas relações com as chamadas minorias.

Em nosso estudo dos aspectos estruturais da peça pretendemos chamar a atenção para as construções de caráter alegórico presentes na obra de Parks, as quais certamente contribuem para desencadear diversas leituras do texto, inclusive políticas. Presente ao longo de toda a obra de forma mais ou menos explícita, a alegoria, por meio de personagens sobrepostas (ou “figuras” como a autora prefere chamar) ou de recursos poéticos mais elaborados como uma linguagem auto-expressiva (nascida dos falares étnicos) é justamente o que torna a obra um ambiente propício ao confronto de idéias, que quanto mais lança raízes no espaço e no tempo de uma sociedade em particular (EUA, afro-descendentes) mais estabelece contato com uma dimensão atemporal, universal.

A Alegoria é muito mais uma atitude do que propriamente uma técnica. Segundo Craig Owens, embora com a modernidade tenha deixado de ser valorizada, permanecendo reduzida a um status de elemento poético indesejável – provavelmente por “herança acrítica da teoria romântica de arte” (OWENS, 1994, p. 209) – com o advento de uma estética pós-moderna renasce das cinzas para se tornar fundamental como elemento de composição.

Podemos conceber a linguagem, a partir das formas de apreensão do discurso simbólico, como uma relação de analogia entre pelo menos dois referentes em dimensões de tempo e espaço. As palavras dos poetas não passam de convenções, assim como as palavras que usamos no dia-a-dia, porém, nos textos escritos por eles, seu arranjo pode variar orientado por estruturas diversas do meramente usual, desdobrando-se em relações mais complexas. Essas variações resultam em diferentes significados ou ressignificações, metafóricas, paralelas, permitindo ler o texto como se este possuísse camadas de significados, quando na verdade o que este nos oferece são apenas desvios de interpretação.

Essa estratégia de desvio ou atribuição de significados tradicionalmente recebe o nome de alegoria, e didaticamente pode ser entendida como uma “seqüência de metáforas que significa uma coisa nas palavras e outra no sentido”, ou “simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda uma narrativa ou quadro, de maneira que a cada elemento do símbolo corresponda um elemento significado ou simbolizado” (FERREIRA, 1999, p. 90).

Pai Enjeitado [Foundling Father], “cavador por profissão e fingidor por vocação”, que vive, no início da peça, num imenso buraco (a réplica exata do Grande Buraco da História), percebe que, além de cavar, também pode ganhar dinheiro “revivendo” os últimos momentos de uma grande personalidade da História. O processo de “seguir as pegadas do grande homem” passa pela caracterização completa, cartola, terno preto e sapatos. Até mesmo uma barba loira é utilizada, para dar maior “realismo” ao personagem - “embora se saiba que Lincoln jamais teria sido loiro”.

O efeito conseguido por Pai Enjeitado ao representar Lincoln é tal que, pessoas de todos os lugares surgem oferecendo dinheiro para atirar nele (ou em sua recriação de Lincoln), reescrevendo a história a seu modo particular, tomando parte na tragédia do grande homem.

#### O PAI ENJEITADO COMO ABRAHAM LINCOLN

[...] O Desconhecido tinha na manga de seu colete um punhado de palavras do Grande Homem e depois de um dia de cavação, toda tarde, permaneceria em seu buraco recitando. Mas o próprio Desconhecido era a melhor das atrações. Todos falavam de sua semelhança sem igual com a grandeza em pessoa, mas ninguém dava dinheiro pra ver ele sendo essa grandeza. Um dia ele apareceu com cartazes convidando todo mundo pra vir jogar restos de comida enquanto ele falava. Isso até que teve algum sucesso. As pessoas começaram a guardar suas sobras “para o Sr. Lincoln”, eles diziam. Ele se apresentava, viajava por todas as cidadezinhas. Ganhava dinheiro. E quando alguém percebeu que ele fazia Lincoln tão bem feito que podia levar até um tiro, foi que as pegadas do Grande Homem de repente se revelaram:

*(Pausa)*

O Desconhecido voltava para seu buraco e, no lugar do discurso, seu ato agora consistiria numa cadeira solitária, um alvo, numa caixa escura.

O público era convidado a pagar um penny, escolher dentre uma série de pistolas que lhe era fornecida, entrar na sala escura e “Atirar no Sr. Lincoln”. O Desconhecido ficava famoso da noite para o dia.<sup>1</sup>

(164)<sup>2</sup>

Seu sucesso repentino torna o Desconhecido [Lesser Known] uma personalidade bastante atarefada, sua residência, a réplica exata do Grande Buraco da História, transforma-se em parque temático. Pai Enjeitado parte para o Oeste deixando Lucy, sua companheira, e o filho Brasil [Brazil], então com cinco anos de idade, desamparados. Sobre a história do seu desaparecimento, sugere-se que Pai Enjeitado tenha sido soterrado em consequência de sua própria atividade de escavação, além, é claro da suspeita infundada de assassinato pelas costas, em que teria tomado parte o próprio Lincoln num ato de revanche atemporal.

---

<sup>1</sup> Todas as citações e referências à peça *The America Play*, de Suzan-Lori Parks, são excertos da edição de 1995 de *The America Play and other works* publicada pelo Theatre Communications Group de Nova Iorque, aqui apresentadas em tradução própria e, por se tratar sempre da mesma obra, são assinaladas apenas pelo número das páginas.

<sup>2</sup> THE FOUNDLING FATHER AS ABRAHAM LINCOLN

[...] The Lesser Known had under his belt a few of the Great Mans words and after a day of digging, in the evenings, would stand in his hole reciting. But the Lesser Known was a curiosity at best. None of those who spoke of his virtual twinship with greatness would actually pay money to watch him be the greatness. One day he tacked up posters inviting them to come and throw old food at him while he spoke. This was a moderate success. People began to save their old food “for Mr. Lincoln” they said. He took to traveling playing small towns. Made money. And when someone remarked that he played Lincoln so well that he ought to be shot, it was if the Great Mans footsteps had been suddenly revealed:

*(Rest)*

The Lesser Known returned to his hole and, instead of speaking, his act would now consist of a single chair, a rocker, in a dark box.

The public was invited to pay a penny, choose from the selection of provided pistols, enter the darkened box and “Shoot Mr. Lincoln”. The Lesser Known became famous overnight.

Durante o segundo ato, Brasil, já adulto e a mãe Lucy ora lamentam o desaparecimento do pai e esposo, ora cantam sua fama de cavador [digger] e fingidor [faker] procurando por vestígios. Inicia-se, então, uma nova escavação em que as reminiscências do pai servem para criar a própria consciência do filho. Brasil percebe que tudo que aprendeu serve apenas para fazê-lo “seguir as pegadas” de Pai Enjeitado assim como esse seguia as do Grande Homem.

BRASIL: Lucy? Onde ele está?

LUCY: Lincoln?

BRASIL: Papai.

LUCY: Perto, Eu acho. Vai. Vai cavando.

*(Brasil cava. O tempo passa)*

Cê é um cavador. Cê é um virador. Teu pai era um cavador e você é um também. (192)<sup>3</sup>

Brasil, ao tentar (re)descobrir o pai, desaparecido ou foragido, vê-se obrigado a assumir sua herança de cavador, lança mão do recurso da escavação tão celebrizado por Pai Enjeitado, com achados arqueológicos pretende formar seu Salão das Maravilhas para incrementar ainda mais o parque temático construído em torno do Grande Buraco, o que o leva ao extremo de, na última cena da peça, “encenar” o enterro do próprio Desconhecido/ Pai Enjeitado/ Lincoln, talvez com a mesma intenção com que seu pai encenava a “morte do grande homem”.

---

<sup>3</sup> BRAZIL: Lucy? Where is he?

LUCY: Lincoln?

BRAZIL: Papa.

LUCY: Close by, I guess. Huh. Dig.

*(Brazil digs. Times passes)*

Youre uh Digger. Youre uh Digger. Your Daddy was uh Digger and so are you.

BRASIL: Bem-vindos Bem-vindos Bem-vindos a este *hall*. Das. Maravilhas.

(*Pausa*)

A nossa direita um porta-jóias de cerejeira, forrado de veludo, com as letras “A.L.” gravadas em ouro na tampa. Logo acima um dos ossos do senhor Washington e aqui: sua dentadura de madeira. Ao fundo: um busto do Sr. Lincoln esculpido em mármore, Lincoln cuspid e escarrado. – Mais ou menos. E as medalhas: por bravura e honestidade; por confiabilidade e por andar na linha; por permanecer nas alturas; por permanecer ainda. Por avanço e retrocesso. Por fazer acontecer. Por habilidades em entalhar, pelo talento na pintura e no desenho, pelo domínio do remendo, dos trabalhos manuais e do faça você mesmo, pela tintura de peles, forja, laçada, galope invertido, natação, ornamento e peteca. Serviço Comunitário. Por cozinhar e limpar. Por curvar e descartar. Uma medalha por fingir.

(*Pausa*)

A minha direita: Nossa mais nova Maravilha: Um dos grandes, ele mesmo! Vejam: o corpo apoiado na cadeira em nosso Grande Buraco. Vejam sua grande boca escancarada. Vejam a cartola e o sobretudo, bem ao estilo dos grandes. Vejam o ferimento de morte: o grande buraco enegrecido – o grande buraco negro na grande testa. – E como sangra essa grande cabeça. – Vejam: as últimas palavras. – E os últimos suspiros. – E como a nação lamenta – (*Confere suas anotações*) (198-199)<sup>4</sup>

Em *The America Play*, podem ser identificadas dimensões complementares dentro do mesmo tratamento alegórico, cada uma relativa a um elemento ou aspecto do texto: personagens, espaço, tempo, forma e conteúdo, as quais servem para dar sustentação ao emaranhado de leituras e ressignificações pretendido pelos leitores, o que nos permite pensar, por exemplo, em uma alegoria de figuras no espaço ou no tempo ou mesmo em uma relação alegórica com a linguagem (poética auto-expressiva) ou com a tradição (paródia ou intertextualidade).

A relação alegórica com o espaço pode ser verificada já numa primeira leitura do texto de Suzan-Lori Parks, o qual apresenta-se como um desdobramento no palco de

---

<sup>4</sup> BRAZIL: Welcome Welcome Welcome to thuh hall. Of. wonders.

(*Rest*)

To our right A Jewel Box of cherry wood, lined in velvet, letters “A.L.” carved in gold on thuh lid. Over here one of Mr. Washingtons bones and here: his wooden teeth. Over here: uh bust of Mr. Lincoln carved of marble lookin like he looked in life. – More or less. And thuh medals: for bravery and honesty; for trustworthiness and for standing straight; for standing tall; for standing still. For advancing and retreating. For making do. For skills in whittlin, for skill in painting and drawing, for uh knowledge of sewin, of handcrafts and building things, for leather tannin, blacksmithery, lacemakin, horseback riding, swimmin, croquet and badminton. Community Service. For cookin and cleanin. For bowin and scrapin. Uh medal for fakin.

(*Rest*)

To my right: our newest Wonder: One of thuh greats Hissself! Note: thuh body sitting propped upright in our great Hole. Note the large mouth opened wide. Note the top hat and frock coat, just like the greats. Note the death wound: thuh great black hole – thuh great black hole in thuh great head. – And how this great head bleedin. – Note: thuh last words. – And thuh last breaths. – And how thuh nation mourns –

(*Takes his leave*)

relações espaço-visuais definidas desde o início nas rubricas pela descrição do cenário, com seu “grande buraco da história”, como podemos constatar em Wilmer.

A obra de Parks ajuda a exemplificar a proposição de Frederic Jameson de que o espaço representa a categoria dominante para a experiência do Pós-moderno. Suas peças transpõem variados registros da experiência pós-moderna para um conjunto de relações espaciais. Em *The America Play*, Parks apresenta “o grande buraco da historia” como um símbolo para uma ausência, em particular a ausência da história Afro-americana. Tanto esta história quanto o relato de eventos parecem arbitrários e instáveis na obra de Parks. Fatos reais parecem desaparecer como que soterrados pelo recontar, adormecidos no interior do grande buraco. Ironicamente, Parks insere notas de rodapé históricas no texto, embora tal elemento não sirva de comprovação histórica. As notas tornam-se menos confiáveis e mais criativas à medida que a ação de *The America Play* transcorre. O palco se transforma no local de reescrita da história, fundindo o ficcional e o simbólico com o real. (WILMER, 2006, p.1)<sup>5</sup>

Essa concepção do texto encontra respaldo também na teoria de Lehmann do teatro que chamou de pós-dramático, na qual o espaço se apresenta como um dos elementos estéticos marcantes no processo de encenação, e que valoriza a *performance* e a presença do corpo em cena. Para ele, essa nova modalidade de teatro anti-aristotélico-hegeliano inaugura, desde Brecht, um novo paradigma de ocupação do espaço cênico, de maneira bem mais subjetiva, tornando obsoletas “as habituais hierarquias do espaço dramático” (LEHMANN, 2006, p. 151).

Mas as figuras de Parks são capazes também de “viajar” pela História Americana (ou Afro-americana), adicionando ao eixo alegórico tridimensional do espaço, ainda a dimensão histórica. O caráter universal, atributo de certa atemporalidade, manifesta-se justamente pela sobreposição temporal, não só por meio das relações entre vultos históricos revividos por Pai Enjeitado, mas também pela relação aparentemente inocente de seu filho

---

<sup>5</sup> Todas as citações de obras estrangeiras são aqui apresentadas em tradução própria e acompanhadas pela forma original no rodapé da página: “Parks’s work helps to exemplify Frederic Jameson’s proposition that space provides the dominant category for the experience of the postmodern. Her plays transpose various registers of postmodern experience to a set of spatial relationships. In *The America Play*, Parks stages “the great hole of history” as a symbol for an absence, in particular the absence of African-American history. But all history and the recounting of events seem arbitrary and unstable in Parks’s work. Factual occurrence seems to disappear as it is buried under its retelling, slipping into the great hole. Ironically, Parks puts historical footnotes in the text but undercuts this gesture to historical verification. The footnotes become less reliable and more inventive as *The America Play* progresses. The stage takes over as the place for the rewriting of history, merging the fictional and the symbolic with the actual”.

Brasil com as reminiscências do pai “desaparecido”, ou “a ser encontrado”, espécie de conflito entre gerações.

Lehmann também analisa o elemento tempo sugerindo que no teatro pós-dramático pode haver certa simultaneidade entre o “tempo real” do espectador e o “tempo de sonho” do espetáculo, desde que não se estabeleça qualquer forma de identificação. O tempo do palco torna-se um elemento de contestação, desconstrução, e sua utilização assume novas possibilidades de acelerar ou frear a ação, resultando numa “estética da repetição” (LEHMANN, 2006, p. 153-158).

A repetição é um dos pontos fortes do trabalho da autora, uma estratégia à qual se refere em seu ensaio *Dos Elementos de Estilo [From Elements of Style]* (PARKS, 1996, p. 6-18), escrito, segundo ela, com duas finalidades básicas, a de “esclarecer leitores, estudiosos e profissionais do teatro” a respeito de sua obra, e a de “examinar certa crise na literatura dramática americana”. O recurso chamado por Parks de “repetição e revisão” [*rep and rev*] está presente, sobretudo, no primeiro ato de *The America Play*, intitulado *Ato Lincoln [Lincoln Act]* – em que se desenrola o processo de incorporação por parte do Desconhecido das características do Grande Homem – e em boa parte do segundo ato, *Salão das Maravilhas [The Hall of Wonders]*, principalmente nos trechos que recebem o título de *Eco [Echo]*, momentos em que a lembrança do Pai Enjeitado visita sua esposa Lucy e seu filho Brasil:

UM HOMEM: Pronto.

O PAI ENJEITADO: Ha Ha Hô Hô

(*Pausa*)

HA HA HÔ HÔ

(*Booth atira. Lincoln “despenca de sua cadeira.” Booth pula*)

UM HOMEM (*Teatralmente*): “Isto é para os tiranos!”



(*Pausa*)  
 Huuh. (*Sai*) (164-165)<sup>6</sup>

O resultado é a revisão com sensação de ruptura que se processa na desconstrução da História Americana, ou Afro-Americana, efetuada pelo Pai ou Ancestral Enjeitado [Foundling Father] e na sua oposição aos Ancestrais Fundadores [Founding Fathers] ou grandes homens. Em cena, é apresentada a gradual transformação de um desconhecido em um vulto da História, mais precisamente, Abraham Lincoln, o presidente dos Estados Unidos durante a Guerra Civil, o principal responsável pela abolição da escravidão do país, segundo a história oficial, assassinado por um ator no camarote do Teatro Ford enquanto assistia a uma representação da peça *O Primo Americano* [*The American Cousin*]. E nesse sentido Lincoln também se torna uma figura alegórica de idéias e sentimentos que podem servir tanto para comprovar como para desmentir a História.

Mas a alegoria não se manifesta na obra de Parks apenas nas relações situadas no eixo tempo-espço, há ainda a dimensão da subversão da linguagem responsável pelo caráter descentralizador do texto de Parks bem como pelo estilo instigante da autora.

Em *The America Play*, como em outros textos da autora, o estilo alegórico é marcado também pela interação com o Inglês Vernacular Afro-americano [African American Vernacular English] (AAVE na sigla em inglês) ou *Black English* como é popularmente conhecido, um socioleto originário dos falares sulistas de fortes raízes africanas. Do ponto de vista lingüístico do AAVE, vocábulos como “dig”, por exemplo,

---

<sup>6</sup> A MAN: Ready.

THE FLOUDDLING FATHER: Haw Haw Haw Haw  
 (*Rest*)  
 HAW HAW HAW HAW

(*Booth shoots. Lincoln “slumps in his chair.” Booth jumps*)

A MAN (*Theatically*): “Thus to the tyrants!”  
 (*Rest*)  
 Hhhh. (*Exits*)

assumem novos significados além do padrão “cavar”, enriquecendo o texto de Parks com acepções como “pensar”, “compreender”, “desconstruir”, “apreciar” (WIKIPEDIA, 2007).

Podemos notar por essa forma de construção lingüística do texto, que a opção de Parks pelo AAVE ou por uma estilização dos falares étnicos também contribui para a cadência do texto poético, transformando o teatro da autora num arranjo ritmado e dinâmico. Para isso, basta lembrar que os personagens de Parks utilizam alternadamente tanto o *Standard English* quanto o AAVE.

O PAI ENJEITADO: Equantoaistaqui.

BRASIL: Equantoaissai!

LUCY: Desliga isso, filho.

(*Pausa*)

Cê vai acabar no caixão, de qualquer maneira!

O PAI ENJEITADO: Será que dá pra esperar um pouquinho?

LUCY: Cê quer esperar um pouquinho.

BRASIL: Vou lamentar por você. Cê sabe: poeira nos dentes, as mãos desse jeito, depois pulo e rasgo minhas roupas, cê sabe, cê sabe tudo acaba.

O PAI ENJEITADO: Equantoaisto aqui. A caixinha aberta ou fechada?

LUCY: -. Fechada.

(*Pausa*)

Desliga isso, filho.

BRASIL: Tá.

O PAI ENJEITADO: Me abraça.

BRASIL: Ainda não.

O PAI ENJEITADO: Você?

LUCY: Dáumtempo. (195-196)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> THE FOUNDLING FATHER: Howuhboutthat.

BRAZIL: Howuhboutthat!

LUCY: Turn that off, son.

(*Rest*)

You gonna get in yr coffin now or later?

THE FOUNDLING FATHER: I'd like tuh wait uhwhile.

Outro exemplo de construção alegórica presente no texto, desta vez ligado a dimensão da tradição são os “episódios” em que Parks se apropria de seqüências clichês tradicionais como a “fuga para terras distantes”, levando o Pai Enjeitado para o Oeste, não por acaso, precisamente no momento em que seu filho Brasil comia ervilhas. Tal recriação nos remete a tradições tão díspares quanto a judaico-cristã ou a da ciência moderna.

Não se trata apenas de um testamento em que o pai procura ensinar ao filho como viver da arte de fingir, mas de uma alegoria embasada na metáfora das “ervilhas”, signo de herança, por associação às experiências com ervilhas de Gregor Mendell, que deram origem à genética moderna, enriquecida quase que paradoxalmente pela intertextualidade com o texto bíblico, na passagem do *Gênesis* em que Esaú abre mão da herança e a deixa para o irmão Jacó, por um prato de lentilhas (*Gên*, 25,29-34).

BRASIL (*Pausa. Pausa*): No dia em que ele afirmava ser o 100º aniversário da fundação de nosso país o Pai levou o Filho ao jardim. O Pai jogou-se no chão em frente ao Filho e mordeu a poeira com os dentes. Seus olhos brilhavam. “Assim é que você deixa sua marca, Filho” o Pai dizia. O Filho tinha só 2 anos. “Esse é o Gemido,” o Pai dizia. “E isso dá dinheiro,” o Pai dizia. O Filho só 2 anos. Silêncio. No que ele dizia ser o 101º aniversário o Pai mostrava ao Filho “o Choro” “o Solução” e “o Lamento”. Como se portar e o que fazer com as mãos e a posição dos pés (para lucrar com o que nós do ramo chamamos “a Hora Lamentável”). Posturas formais que o Pai extraía do Buraco da História. O Filho estudava dia e noite. À luz de velas. Ninguém o superaria. O dinheiro jorrava.

LUCY: You like tuh wait uhwhile.

BRAZIL: Mmgonna gnash for you. You know: teeth in thuh dirt, hands like this, then jump up rip my clothes up, you know, you know go all out.

THE FOUNDLING FATHER: Howuhboutthat. Open casket or closed?

LUCY: -. Closed.

(*Rest*)

Turn that off, son.

BRAZIL: K.

THE FOUNDLING FATHER: Hug me.

BRAZIL: Not yet.

THE FOUNDLING FATHER: You?

LUCY: Gimmieuhminute.

No 102º aniversário o Filho tinha 5 e o Pai o ensinava “a Lamúria.” No dia seguinte o Pai partia para o Oeste. Em busca da fortuna. Bem na hora do jantar. O Filho comia suas ervilhas.  
(Parks, 1995, p. 182)<sup>8</sup>

O paralelo com o texto sagrado evidencia-se por meio da apropriação temática e simbólica. O fingimento e a identidade forjada e a fuga, e mais tarde, o retorno e o reencontro surgem em *The America Play* como reconstruções alegóricas (paródicas) da história do Povo de Deus, narrado no Gênesis.

Outro recurso alegórico utilizado por Parks, é o da “peça dentro da peça”, também associado à tradição, desta vez do teatro elisabetano, ao inserir falas da peça *The American Cousin*, além de pronunciamentos do Presidente Abraham Lincoln, de seus familiares, e de seu assassino, John Wilkes Booth, acompanhadas de notas explicativas no rodapé do texto. Parks estabelece um diálogo com a história do próprio teatro e a peça passa a permitir também uma leitura intertextual capaz de fazer eco com textos como o *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, o que se evidencia já na própria relação de busca, rejeição e cumplicidade entre pai e filho.

Brasil, que deve seu nome a uma brincadeira com castanhas-do-pará, além nos remeter à idéia de uma relação de dependência histórica (não é por acaso que o personagem tem o mesmo nome que um certo país da América do Sul) pode ser visto como uma releitura pós-dramática do Hamlet shakespeariano obrigado a lançar mão de escavações para reconstrução de fragmentos ou vestígios arqueológicos típicos do Krapp de Beckett em

---

<sup>8</sup> BRAZIL (*Rest. Rest*): On thuh day he claimed to be the 100<sup>th</sup> anniversary of the founding of our country the Father took the Son out into the yard. The Father threw himself down in front of the Son and bit into the dirt with his teeth. His eyes leaked. “This is how youll make your mark, Son” the Father said. The Son was only 2 then. “This is the Wail,” the Father said. “There’s money in it,” the Father said. The Son was only 2 then. Quiet. On what he claimed was the 101<sup>st</sup> anniversary the Father showed the Son “the Weep” “the Sob” and “ the Moan”. How to stand just so what to do with the hands and the feet (to capitalize on what we in the business call “the Mourning Moment”). Formal stances the Fatherd picked up at the History Hole. The Son studied nighth and day. By candlelight. No one could best him. The money came pouring in. On the 102<sup>nd</sup> anniversary the Son was 5 and the Father taught him “the Gnash.” The day after that the Father left out West. To seek his fortune. In the middle of dinnertime. The Son was eating his peas.

sua busca pelo pai – o fantasma de tudo aquilo que ele rejeita e ao mesmo tempo deseja ser: “Cê é um cavador. Cê é um virador. Teu pai era um cavador e você é um também”(192).

Obviamente que, mesmo diante de tantos recursos alegóricos empregados de forma tão cuidadosa pela autora, as imagens que mais chamam a atenção em *The America Play* são precisamente as que servem para inserir o texto em um contexto de reflexão política, marcada pela necessidade iminente de ruptura, e que ajudam a abrir espaço para outras leituras da História e para a formação de uma nova consciência identitária, como por exemplo, a insistência de Brasil e de seu pai em seguir “cavando” e “fingindo”, em sua tática de fazer da história oficial (ou do teatro) um verdadeiro “campo minado” em que ninguém é digno de confiança.

#### Referências:

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia Ave Maria**. Trad. Monges de Maredsous (Bélgica). Ver. Frei João José Pereira de Castro et al. 149ª Edição. São Paulo: Ave Maria, 2002.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Trad. Karen Jürs-Munby. Londres: Routledge, 2006.

OWENS, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory os Postmodernism*. In: WALLIS, Brian. **Art After Modernism: rethinking representation**. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1994.

PARKS, Suzan-Lori. **The America Play and other works**. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1995.

WIKIPEDIA. The Free Encyclopedia. **African American Vernacular English**. Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/African\\_American\\_Vernacular\\_English](http://en.wikipedia.org/wiki/African_American_Vernacular_English) Acesso em 12/01/2007.

WILMER, S. E. **Restaging the Nation: The Work of Suzan-Lori Parks**. Disponível em <http://www.utpjournals.com/product/md/433/nation7.html> Acesso em 15/11/2007.