



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ISSN: 1806-9584

Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de
Comunicação e Expressão da Universidade Federal de
Santa Catarina

Nakanishi, Débora Spacini; Nigro, Cláudia Maria Ceneviva

O jogo do patriarcado em *Um limite entre nós*

Revista Estudos Feministas, vol. 29, núm. 3, e72447, 2021, Setembro-Dezembro

Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação
e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina

DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n372447>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38169619007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

O jogo do patriarcado em *Um limite entre nós*

Débora Spacini Nakanishi¹  0000-0001-9316-6197

Cláudia Maria Ceneviva Nigro¹  0000-0002-8297-0419

¹Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, SP, Brasil. 15054-000



Resumo: O texto dramático pode admitir reflexões políticas variadas, acrescidas de intensidade, posto que o texto se materializa em performances. Neste artigo, trazemos uma crítica ao patriarcado fundamentada no feminismo negro, nos estudos de gênero e na interseccionalidade. A peça de teatro analisada é *Um limite entre nós* (em inglês, *Fences*), originalmente publicada em 1985, um texto pungente da literatura norte-americana criado pelo dramaturgo August Wilson (1945-2005). Na obra, o protagonista Troy encontra-se amarrado ao sistema racista americano, comportando-se conforme as regras rígidas do beisebol. No jogo, a esposa Rose tem pouquíssimas chances de vitória. Essa vida reduzida de Rose, apontada brilhantemente por Wilson, torna possível concebermos uma crítica à instituição da família e da sociedade capitalista ocidental sustentada no patriarcado.

Palavras-chave: August Wilson; beisebol; literatura afro-americana; patriarcado; *Um limite entre nós*.

The Patriarchy Game in Fences

Abstract: The dramatic text can admit several political reflections, which are increased in intensity, as the text materializes in performance. In this article, we bring a critique of patriarchy, based on black feminism, gender studies and intersectionality. The play we have chosen is *Fences* (1985), a poignant text from African American literature created by playwright August Wilson (1945-2005). In the work, the protagonist Troy is bound by the American racist system, behaving according to the strict rules of Baseball. In the game, his wife Rose has little chance of winning. And it is precisely this reduced life for Rose that Wilson points out brilliantly, making it possible to conceive a critique of the family institution and of Western capitalist society, all sustained in patriarchy.

Keywords: African American Literature; August Wilson; Baseball; *Fences*; Patriarchy.

El juego del patriarcado en Fences

Resumen: El texto dramático puede admitir reflexiones políticas diversas. A esas reflexiones se añade intensidad, pues el texto se materializa en performances. En este artículo, traemos una crítica al patriarcado, basada en el feminismo negro, en los estudios de género y en la interseccionalidad. La obra de teatro escogida es *Fences*, de 1985, un texto pungente de la literatura norteamericana creada por el dramaturgo August Wilson (1945-2005). En la obra, el protagonista Troy se halla atado por el sistema racista americano, portándose según las reglas rígidas del béisbol. En el juego, la esposa Rose tiene poquísimas posibilidades de victoria. Y es exactamente esa vida reducida de Rose que Wilson apunta brillantemente, haciendo posible que concibamos una crítica a la institución de la familia y de la sociedad capitalista occidental, sostenida en el patriarcado.

Palabras clave: August Wilson; Béisbol; Literatura afroamericana; Patriarcado; *Fences*.

Introdução

Comparaciones

Somos demasiado diferentes. Tu te pareces a una gata, eres independiente y misteriosa, también algo diabólica. Yo soy como un perro. / Eso dijo. Ella se quedó pegada en "Yo soy como un perro". / Le pareció muy curioso que él, precisamente él, se asimilara a sí mismo com el animal símbolo de la fidelidad.
(Gabriela Aguilera)

Determinamos paradoxalmente o mundo da maneira como a sociedade nos acolhe e nos apresenta. Ser representado por ela, como atributo da sua autoridade e da sua direção, não é conquista. Representar-se, no entanto, constitui-se na obtenção de um assenhoramento, cujo espaço há de ser forjado.

Neste artigo, objetivamos suscitar, fazendo uso da analítica crítica do feminismo negro, perspectivas e entendimentos sobre a exposição da arte dramática/teatral¹, traçada e planejada na abordagem social de gênero, contida nas frestas e rasuras da literatura norte-americana. A peça de teatro por nós escolhida é *Um limite entre nós* (August WILSON, 2016²), no título original em inglês *Fences*, criada pelo dramaturgo August Wilson (1945-2005). Destacaremos a analogia do beisebol produzida pelo protagonista para racionalizar o sistema patriarcal, resultando, assim, em um jogo do patriarcado: a vida como campo de beisebol em que o objetivo principal é rebater os desafios arremessados a fim de avançar bases, marcar pontos e vencer. Como veremos adiante, as conquistas do patriarca — incluindo esposa e filhos obedientes — são apenas bases que podem levá-lo ao sucesso; caso contrário, de nada servem.

Iniciaremos, então, definindo o esporte usado no enredo como metáfora. O beisebol é um dos esportes favoritos dos estadunidenses, sendo chamado de 'o passatempo americano'. Como afirma Jacques Barzun (1954), sociólogo americano contemporâneo de August Wilson: "Quem quiser conhecer o coração e a mente da América precisa aprender sobre o beisebol" (BARZUN, 1954, p. 159, tradução nossa). Considerado por muitos como o conciliador da nação, teve sua criação³ e primeira onda de disseminação durante a Guerra Civil (1861-1865), praticado tanto por confederados quanto por soldados da união. Depois, durante a Segunda Guerra Mundial, o presidente Franklin D. Roosevelt pede que o campeonato de beisebol não seja interrompido para manter a moral e o espírito estadunidenses em meio ao caos da guerra. Entretanto, a História do Beisebol também é marcada por desigualdades: a Major League não aceita jogadores negros até 1947, os segregando nas Negro Leagues. De forma semelhante, as mulheres também não têm oportunidades semelhantes no beisebol (assim como na maioria dos esportes profissionais), havendo uma única liga entre 1943 e 1954. O beisebol, portanto, apesar de fazer parte da rotina e do imaginário do sonho americano, também é um sistema que não contempla igualmente todos as raças e gêneros. Em *Um limite entre nós* (WILSON, 2016), Wilson vale-se do beisebol para evidenciar o racismo no esporte; entretanto, não estende tal analogia às questões de igualdade de gênero, como veremos neste trabalho.

Frederick August Kittel (nome de batismo de August Wilson) é filho de Frederick August Kittel Sr., imigrante alemão conhecido como bêbado e intransigente, e de Daisy Wilson, afro-americana, cujo sobrenome o escritor adota como o nome artístico. Forma-se, segundo Nadra Nittle (2019), dentro de constituições tradicionais herdadas pelo pai, ao mesmo tempo em que aprende a se levantar perante as injustiças por influência materna. O divórcio dos pais retira de Wilson o conceito consagrado de futuro certo garantido nas estruturas permitidas. Ao frequentar escolas segregacionistas, experimenta a exclusão e, como resultado dessa vivência, vê-se obrigado a deixar a escola por volta dos 15 anos. Torna-se escritor graças às constantes visitas à biblioteca local, possibilitadoras de uma imersão nos fazeres literários de demais autores, abrindo portas para a própria imaginação e estilo. Além de leitor voraz, mantém contato com as narrativas orais de trabalhadores afro-americanos na rua. O efeito dessa formação autodidata e compartilhada na comunidade pode ser sentido mais tarde, quando começa a publicar e montar suas peças.

Neste trabalho nos concentraremos em *Um limite entre nós* (WILSON, 2016) para análise e discussão; assim, passamos a uma breve introdução e contextualização da carreira de Wilson e da primeira produção norte-americana da mencionada peça. *Um limite entre nós* é ganhadora de um Pulitzer Prize e de um Tony Award, prêmios respeitáveis do teatro norte-americano, obtidos no ano de 1987. Faz parte do *Pittsburgh Cycle* [Ciclo de Pittsburgh], um conjunto de dez peças escritas por Wilson, em que o escritor apresenta episódios da vida de personagens afro-americanas no bairro onde foi criado, Hill District, em Pittsburgh. De acordo com Ladrica Menson-Furr (2008, p. 12, tradução nossa):

¹ Por arte teatral, entendemos o sentido posto em língua inglesa. Diferentemente do português, não há distinção entre o texto dramático e a performance. O texto dramático (literário) é um modo específico de ficção representado em performance.

² Utilizaremos, neste trabalho, citações da edição brasileira de 2016, com tradução de Leonardo Abramowicz.

³ A criação do esporte é controversa. Alguns afirmam ser uma adaptação do jogo inglês rounders, outros alegam ser o oficial Abner Doubleday o inventor do jogo em 1839.

A intenção do ciclo é celebrar a singularidade da cultura afro-americana e seu povo, seus sobreviventes, além de reconhecer especificamente que os afro-americanos são seres humanos possuidores da capacidade de prejudicar, serem prejudicados, ferir e curar, assim como todos os outros seres.

A peça *Ma Rainey's Black Bottom*, de 1984, é a única ambientada em Chicago, mas ainda pertence ao ciclo por ser entendida como importante elemento dentro do conjunto das dez obras e do retrato da vida dos afro-americanos. Esse grupo de peças também pode ser chamado, embora em menor ocorrência, de *Century Cycle* [Ciclo do Século], pois cada história é situada em uma década do século XX. Os eventos de *Um limite entre nós* acontecem, em sua maioria, em 1957, com apenas a última cena mostrando um salto temporal e indo diretamente para 1965. A peça, portanto, representa os anos 50 dentro da obra de Wilson. A primeira montagem acontece em 1985, no Teatro de Repertório de Yale. Pouco tempo depois, em 1987, consegue um lugar de prestígio na Broadway, onde obtém sucesso comercial, tendo James Earl Jones no papel principal:

Um sucesso comercial e de crítica, *Um limite entre nós* quebrou o recorde para uma peça não musical quando arrecadou onze milhões de dólares em um ano. Howard Kissel e Michael Feingold elogiaram a habilidade poética de Wilson; Clive Barnes chamou-a de a escrita americana mais poderosa desde a de Tennessee Williams. A peça é considerada com a mesma qualidade do trabalho de Henry Miller, pelo retrato perspicaz da problemática do sonho americano. (William ANDREWS; Frances FOSTER; Trudier HARRIS, 2001, p. 140, tradução nossa).

O sonho americano mencionado acima é, de fato, questionado a partir da perspectiva do homem afro-americano, e, para Menson-Furr (2008), é importante lembrarmos que, apesar de ser escrita e montada na década de 1980, o cenário de *Um limite entre nós* representa a década de 1950, um período em que as promessas não cumpridas do sonho americano se tornam latentes, culminando, alguns anos depois, nos Movimentos dos Direitos Civis. Devemos, portanto, entender os acontecimentos de acordo com as mentalidades do momento anterior ao levante do povo afro-americano em busca de seus direitos.

Para melhor proveito dos argumentos a serem desenvolvidos neste artigo, faremos um breve resumo do enredo de *Um limite entre nós*. O protagonista Troy é um homem negro, ex-presidiário e ex-jogador de beisebol de 53 anos trabalhando como lixeiro na cidade. Segundo Nittle (2019), Wilson:

[...] acreditava na arte política, mas não considerava suas próprias peças explicitamente políticas.

'Acho que minhas peças oferecem (aos brancos americanos) uma maneira diferente de olhar para os negros americanos', disse ele à *The Paris Review*, em 1999. 'Por exemplo, em *Um limite entre nós*, enxergam um lixeiro, uma pessoa que realmente não percebem, embora o vejam todos os dias. Ao enxergarem a vida de Troy, os brancos descobrem ser o conteúdo da vida desse lixeiro negro afetado pelas mesmas coisas — amor, honra, beleza, traição, dever. Reconhecer que as coisas são tanto parte de sua vida como da deles pode afetar a maneira como pensam e lidam com os negros em suas vidas' (NITTLE, 2019, tradução nossa).

Troy é a personagem mais emblemática de Wilson justamente por ser um homem comum, um 'everyman', como chama Menson-Furr (2008). A princípio esta afirmação pode parecer paradoxal, pois Troy é introduzido como um ser heroico, com diversos monólogos, ao sobreviver às dificuldades diárias compartilhadas com os demais negros na sociedade estadunidense:

Troy tem uma audiência e lhes oferece um excelente show individual, no qual retrata um ativista-coletor de lixo, um guerreiro ousado o suficiente para lutar contra a morte e vencer, um humano que conheceu o diabo e viveu para contar a história, e um intelectual que pode analisar e questionar o conceito do tempo conforme aplicado para controlar os desejos do homem (MENSON-FURR, 2008, p. 18, tradução nossa).

Como veremos adiante, essa imagem de homem altivo, construída e representada pelo próprio Troy, é questionável quando analisada a partir da perspectiva do feminismo negro e da interseccionalidade⁴. Entretanto, não podemos deixar de considerar os esforços de Wilson de dar voz e, ainda mais, concentrar a atenção nela, por meio dos monólogos de Troy, ao problema do racismo sempre presente nos Estados Unidos. O escritor concede tempo e espaço para Troy desenvolver um discurso acerca de desafios e lutas, tão comuns na experiência afro-americana, sem pausas, interrupções, ou mesmo tentativas de silenciamento. O dramaturgo insere comentários sobre a política racial americana nos diálogos da peça, resultando em ações efetivas em favor da igualdade de condições aos negros. Apesar de falar e filosofar bastante, Troy não fica preso à retórica, age e luta pelos direitos da sua comunidade em uma esfera mais pessoal. Na primeira

⁴ Entendemos o conceito de interseccionalidade como empregado por Kimberlé Crenshaw (2017), que abarca e problematiza as várias forças sociais e ideológicas (raça, etnia, gênero, classe etc.) impostas às pessoas que, em razão do acúmulo delas, ficam em desvantagem e não conseguem exercer a cidadania plena.

cena de *Um limite entre nós* (WILSON, 2016), quando Troy conversa com o colega Bono, menciona uma discussão com o patrão em que critica a ausência de negros dirigindo os caminhões de lixo e a limitação ao cargo de catadores. O interessante é a denúncia estar ali presente sem haver necessariamente uma resposta. Entretanto, logo há uma resolução positiva: Troy torna-se o primeiro negro a dirigir um caminhão de lixo no distrito. O negro anteriormente aprisionado enfrenta o sistema ao questionar o patrão, mesmo levando em consideração os medos e os terrores impostos a essa população, ensinada a calar-se diante das injustiças sociais:

TROY: Não estou preocupado em ser demitido. Eles vão me demitir porque eu fiz uma pergunta? Foi tudo o que eu fiz. Fui até o senhor Rand e perguntei: 'Por quê? Por que você põe os brancos dirigindo e os negros carregando?' Eu disse, 'Qual é o problema, eu não conto? Você acha que só os camaradas brancos têm capacidade suficiente para dirigir um caminhão. Isso não é trabalho de escritório! Inferno, qualquer um pode dirigir um caminhão. Por que você tem todos os brancos dirigindo e os negros carregando?'. Ele me disse, 'Leve isso para o sindicato'. Bem, porra, foi exatamente o que eu fiz! Agora eles querem vir para cima com esse mundo de mentiras. (WILSON, 2016).

Voltando à história do homem, descrito na trama como o lixeiro negro, percebemos ser ele o campo gravitacional ao redor do qual giram a dinâmica familiar e os relacionamentos entre os membros. A casa, mais especificamente o quintal dos fundos, faz-se o cenário e o palco de Troy. A didascália apresenta o quintal como parte do contexto reduzido da casa, mas também do bairro, onde sonhos frustrados estão presentes em forma de objetos cenográficos:

O cenário é o quintal na frente da única entrada para a casa dos Maxson, um antigo sobrado de tijolo atrás de um pequeno beco, em um bairro de uma grande cidade. A entrada da casa é alcançada por dois ou três degraus, levando a uma varanda de madeira muito necessitada de pintura. Um acréscimo relativamente recente à casa e ocupando toda a sua largura, a varanda não tem congruência. Trata-se de uma varanda robusta com um telhado plano. [...] Do lado oposto, há uma árvore em que está pendurada uma bola feita de trapos. Um bastão de beisebol encontra-se apoiado na árvore. [...]. (WILSON, 2016).

Nesse cenário masculino, incongruente, mas robusto, Troy encontra-se em um casamento aparentemente perfeito com Rose, 43 anos, também afro-americana. O ambiente de Rose, entretanto, é a cozinha, pois, mesmo os homens socializando e divertindo-se no quintal, "ela se alterna entre a varanda e a cozinha, onde os preparativos do jantar estão em andamento" (WILSON, 2016). Apesar de Rose, a princípio, parecer assertiva e confiante, precisamos atentar para a descrição da cozinha, que parece um presságio do futuro da personagem: "Uma antiquada geladeira portátil monta guarda silenciosamente na extremidade oposta" (WILSON, 2016). Assim como a geladeira, Rose é uma presença doméstica, mas não deve atrapalhar, sendo, portanto, silenciosa. A personagem se 'resignará' a tal papel até o fim da peça.

Na casa, também reside o filho adolescente, Cory, que consegue uma bolsa para jogar futebol americano na escola. Entre as demais personagens frequentadoras do lugar, temos: um outro filho de Troy, do primeiro casamento, Lyons, aspirante a jazzista; Gabriel, irmão de Troy, com dificuldades intelectuais resultantes de um ferimento na Segunda Guerra Mundial; Raynell, última filha de Troy com a amante, a ser criada por Rose; além de personagens secundárias apenas mencionadas (namorada de Cory, patrão, entre outras). Troy tem uma postura patriarcal em relação aos demais personagens, legada pelos próprios esforços da luta contra o racismo. Interessa-nos, principalmente, o relacionamento com a esposa Rose, que há pouco introduzimos neste trabalho, já destacando a desigualdade nos papéis assumidos. Rose é uma personagem importante no enredo; contudo, muitas vezes, parece negligenciada pelo marido e até mesmo pela própria narrativa, especialmente em momentos decisivos, quando sua opinião jamais é consultada. As regras que ordenam a vida de Troy, baseadas em analogias às regras do beisebol, não se aplicam à mulher. Rose não é considerada uma jogadora, seja do próprio time de Troy ou do time adversário. Como veremos adiante, para o marido, apenas homens participam ativamente do jogo da vida, e as mulheres, entre elas a esposa, são apenas bases que precisam ser alcançadas como momentos de conquista. Por outro lado, assim como no beisebol, é preciso atingir todas as quatro bases para marcar um ponto; ou seja, sozinha, Rose não tem valor nem mesmo como uma conquista isolada: é apenas a base onde ele se encontra antes de avançar para a próxima. Troy não pode permanecer na mesma base, pois, se assim o fizer, não vence a partida. Portanto, as motivações e ambições patriarcais tomam a forma desse esporte, em uma tentativa de racionalização e organização para justificar suas atitudes machistas.

O beisebol e o patriarcado afro-americano

Um limite entre nós mostra a forma como Troy lida com a vida, com cada personagem e com suas frustrações de homem afro-americano. Por meio de Troy, muitos negros veem as consequências da escravatura na formação de homens, pais e filhos vindos do sul. O pai de Troy, por exemplo, deixa mágoas no homem já adulto, pois se revela violento na memória do

filho, açoitando-o e estuprando sua namoradinha, na lembrança ácida dos seus catorze anos. Nesse sentido, o sistema patriarcal assombra e limita também os homens, ensinados a manter o ciclo e a perpetuá-lo. Apesar de Troy ser uma personagem cheia de personalidade, coragem, resiliência e questionamentos quanto a questões raciais, ainda é, em muitos momentos, descrito como um homem negro de seu tempo: sexista, inflexível, aparentemente sem amor. No diálogo com o filho Cory, a paternidade é definida como uma obrigação desvinculada do amor:

CORY (Hesitante): Porque você gosta de mim.

TROY: Gostar de você? Saio daqui todas as manhãs... ralo pra caramba... tolero aqueles brancos todos os dias... por que eu gosto de você? Você é o maior tolo que eu já vi. (Pausa) É meu trabalho. É minha responsabilidade! Você entende isso? Um homem tem que cuidar da própria família. [...] Eu e sua mãe chegamos a um acordo sobre isso. E gostar da sua bunda preta não faz parte do trato. Não tente passar pela vida se preocupando se alguém gosta de você ou não. É melhor ter certeza que eles agem certo com você. Você entende o que estou dizendo, garoto? (WILSON, 2016).

No entanto, como podemos ver no trecho acima, Troy constrói-se ao contrário do estereótipo do homem negro (muito difundido nos Estados Unidos e cuja origem vem da história escravagista do país), individualista e covarde, que abandona a família quando as primeiras dificuldades aparecem. Ele quer ser responsável pela sua, ainda que dentro da estrutura rígida do sistema patriarcal: tudo deve correr dentro daquilo por ele estabelecido. A personagem porta-se como se a vida tivesse uma ordem 'natural' e, assim, adota a lógica do esporte, justamente pela rigidez e disciplina exigidas dos atletas. Nas regras do jogo, Troy sente-se seguro. Quando mais jovem, tenta a vida como jogador profissional, mas, de acordo com ele, apesar de ser talentoso, o 'homem branco' nunca permitiria um negro na liga que não a dos negros. Sua paixão pelo esporte, contudo, fica evidente em diversas passagens, quando aplica regras do beisebol, como as de eliminação de um jogador por *strike out* ou por permanecer tempo demais na mesma base, à própria vida e à maneira como a casa e a família são dirigidas.

Além disso, Wilson leva a associação entre a história de Troy e o beisebol para a organização da peça, dividida em nove cenas, quatro no primeiro ato e cinco no segundo: a mesma forma de divisão do esporte, de nove entradas (*innings*). Nessas, Troy encontra-se às vezes na posição de ataque e, em outras, na de defesa, como nos diálogos travados com as outras personagens. Tomamos como exemplo de um momento de ataque a discussão já mencionada de Troy com o patrão. Quando o time está atacando, o rebatedor fica sozinho na base principal e tem a oportunidade de avançar para outras bases se acertar a bola, ajudando também os outros colegas do time que estiverem nas bases 1, 2 ou 3. Da mesma forma, Troy coloca-se em posição de rebatedor frente ao patrão e, como consequência, consegue conquistar a posição de motorista de caminhão, avançando uma base, o que também poderá servir de precedente para que outros homens negros, seus colegas de time, possam fazê-lo. Já para o momento de defesa, destacamos o relacionamento com o filho Cory. Cumpre notarmos que, no beisebol, apenas o atacante pode ser eliminado da rodada, não os jogadores da defesa. Assim, a defesa está em campo para impedir que o rebatedor avance e marque pontos. De modo semelhante, Troy parece desejar que Cory não seja melhor do que ele no jogo da vida e insiste em dificultar ou podar as oportunidades do rapaz.

Ainda sobre a organização da peça, Wilson estabelece até mesmo a ambientação da história com uma referência ao beisebol: "O Milwaukee Braves venceu o campeonato de beisebol e os ventos quentes da mudança, que tornariam os anos 1960 uma década turbulenta, acelerada, perigosa e provocativa, ainda não tinham começado a soprar completamente" (WILSON, 2016). A analogia do beisebol com a vida de Troy é intencionalmente óbvia, e há diversos estudos sobre o assunto. Contudo, é frustrante como análises sobre a peça contentam-se em aplicar a analogia ao relacionamento entre Troy e o filho Cory. Rose, como afirmamos anteriormente, não é considerada jogadora e, talvez por isso, seja negligenciada em estudos que contemplam a analogia com o esporte – mas é inegável como os desdobramentos de cada 'partida' a afetam. Rose é uma das mais impactadas pelas decisões tomadas pelos homens da família: sofre com as discussões entre pai e filho, que resultam no segundo saindo de casa para se alistar no exército; padece com a traição do marido; e resigna-se a tomar para si a responsabilidade de criar a filha deste.

Esposa e mãe, cuja vida gira em torno da família, tendo o marido como o centro gravitacional, Rose parece não receber o espaço e o crédito devidos nas decisões de Troy e das regras emprestadas do esporte, sendo alijada da participação no time. Acreditamos, como será desenvolvido neste artigo, ser a condição do homem negro e da mulher negra nos anos 1950, nos Estados Unidos, impeditiva para que Troy empregue a analogia de um esporte majoritariamente masculino à esposa. A década de 50, como sabemos, é vista como um período de conformismo em relação ao gênero, uma vez que, no pós-guerra, os homens/

maridos voltam da batalha para reassumir o papel de provedores, enquanto as trabalhadoras retornam ao de esposas, mulheres do lar, cuidadoras do marido e da prole.

Antes disso, na época em que os homens foram para a guerra, as mulheres foram convocadas a trabalhar em fábricas produzindo peças de armamentos, munições, material para curar ferimentos e todo o necessário para os soldados americanos em solo europeu: objetos que assegurassem sua existência. Foram também para o campo como enfermeiras, auxiliares, engenheiras, motoristas, entre outras profissões, algumas não permitidas para as mulheres até a época. Mesmo sem uma completa liberdade de escolha para a profissão dos seus desejos, saíram de casa e experimentaram um mundo até então desconhecido. Substituíram os homens também nos esportes, incluindo o próprio beisebol. Durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos tiveram uma liga feminina profissional no país, a All-American Girls Professional Baseball League, dissolvida em 1954, quando o beisebol masculino já havia sido retomado. Vale ainda ressaltar que, apesar de serem esportistas, as regras de etiqueta e de comportamento eram rigorosamente aplicadas, diferentemente do ocorrido com os jogadores na liga masculina. Eram obrigadas a frequentar uma escola de boas maneiras, deviam sempre usar batom e não podiam cortar curto o cabelo. Como podemos observar, o sistema patriarcal predomina mesmo em supostas oportunidades de igualdade social.

Com a volta dos homens da guerra, a década de 1950 teve uma reafirmação bem forte do sexismo americano. Algumas feministas afirmam ser esse o resultado do papel exibido pela mulher ao longo dos séculos. Monique Wittig (2019), no ensaio *Não se nasce mulher*, de 1981⁵, alega ser essa prática prioritariamente política, um esforço de apagar certos gêneros em detrimento do bem-estar do poder do mais forte. A escritora afirma:

[...] a divisão criada pelos homens da qual as mulheres têm sido objeto é política e mostra que fomos reconstruídas ideologicamente como 'grupo natural'. No caso das mulheres, a ideologia vai longe, uma vez que tanto os nossos corpos quanto as nossas mentes são produtos dessa manipulação. Nós somos forçadas em nossos corpos e em nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós (WITTIG, 2019, p. 83).

Essa urdidura política do poder sobre as mulheres pós-guerra favorece a chegada da segunda onda do feminismo nos anos 1960, abordando problemas dentro de contextos mais íntimos e pessoais. Como afirma Nancy Fraser (2019), no artigo *O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história*, de 2009⁶: "Rejeitando tanto o foco exclusivo do marxismo na economia política quanto o foco do liberalismo na lei, elas desvendaram injustiças localizadas em outros lugares — na família e em tradições culturais, na sociedade civil e na vida cotidiana" (FRASER, 2019, p. 31). Além disso, destaca o entendimento inovador da segunda onda feminista a respeito de demais fatores que influenciam a situação de opressão vivida pelas mulheres: "Focando não apenas no gênero, mas também na classe, na raça, na sexualidade e na nacionalidade, elas foram precursoras de uma alternativa 'interseccional', amplamente aceita hoje" (FRASER, 2019, p. 31).

Pensando a respeito da interseccionalidade⁷ (Kimberlé CRENshaw, 2002) enfrentada pela mulher negra (racismo, sexismo e pobreza), descrevemos a construção da personagem Rose. Além de todas as reclamações expressas das personagens sobre o racismo na peça, Rose é a única que ainda deve lidar com mais obstáculos: ser negra, ser mulher, ser dependente do marido, este último sustentado no conceito de patriarcado, replicado na cultura afro-americana da época. É proveitoso notarmos que os leitores têm dificuldades em relação a Rose, porque ela é um misto de ousadia e complacência, como é possível ver, por exemplo, no guia de teatro para estudantes *Continuum Modern Theatre Guides*, na seção dedicada a descrever a personagem: «Por causa da sua disposição de sacrificar-se para ser a esposa de Troy, Rose é frequentemente considerada uma personagem forte, mas ainda pouco representativa do caráter feminista» (MENSON-FURR, 2008, p. 27, tradução nossa). Mas como poderia Rose ser uma representante do feminismo contemporâneo se, nos anos 1950, esse ainda se encontrava em estágio de latência? Os leitores esperam uma atitude feminista de Rose condizente com os nossos dias e deixam de enxergar como a mulher enfrenta, dentro das possibilidades de seu tempo, a opressão do sistema patriarcal instituído pelo marido na forma da analogia do beisebol já apresentada, que nem ao menos a considera uma jogadora. Ademais, precisamos atentarmos para o fato de que, mesmo se Rose fosse influenciada pela primeira onda de feminismo, as pautas do movimento ainda não contemplam os problemas na esfera doméstica e nem as especificidades necessárias ao feminismo negro.

⁵ Utilizaremos, neste trabalho, trechos do ensaio de Wittig como publicado na edição organizada por Hollanda *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, de 2019.

⁶ Utilizaremos, neste trabalho, trechos do artigo de Fraser como publicado na edição organizada por Hollanda *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, de 2019.

⁷ Certas categorias, como o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios, criam desigualdades, desempoderando as populações abjetas atingidas por duas ou várias delas.

Temos consciência de que Rose não representa as mulheres negras dos movimentos sociais da década de 1960. Até mesmo a escolha do nome da personagem (Rosa) a liga de modo geral a uma cultura eurocentrada, ironicamente denunciando a colonização dos afro-americanos. Rose é linda, cheirosa, recatada e do lar. Apesar de denunciar ao marido suas incongruências (como o fato de ele querer o respeito de seus familiares, mas ter uma amante e uma filha fora do casamento), não é considerada. O atendimento do marido aos seus desejos acontece somente após ser destituída do mundo pelo qual sempre trabalhou: daquele propagado pelo enredo do casamento, amor e família, ingredientes típicos do patriarcado. Rose é, portanto, uma figura que representa justamente a latência e a necessidade do surgimento da segunda onda do feminismo e do feminismo negro.

O feminismo negro latente de Rose

Como já mencionamos, o relacionamento de Troy e Rose parece harmonioso e feliz *a priori*. Em diversas passagens, o marido afirma o amor e a devoção à mulher por meio de imagens sexistas, que premiam sua masculinidade, muito comuns na década de 1950:

TROY: (Coloca seu braço em volta de Rose). Vê essa mulher, Bono? Amo essa mulher. Amo tanto essa mulher que chega a doer. Eu a amo muito... Esgotei as maneiras de amá-la. Então tive de voltar ao básico. Não passe em minha casa segunda-feira de manhã dizendo que está na hora de ir trabalhar... porque ainda vamos estar nos acariciando!

ROSE: Troy! Pare com isso! (WILSON, 2016).

Além disso, os dois parecem se divertir com as personalidades um do outro. Cremos ser essa uma estratégia irônica do escritor para questionar o amor romântico de base europeia sendo usado em comunidades afro-americanas pobres. É como se o ideal dos valores e das culturas dos príncipes e princesas fosse aplicado a todos. Há também uma crítica velada (intencional ou não) a uma população que vive segundo o modelo do colonizador e sequer percebe ou sabe como estar no mundo com outro modelo. Como podemos perceber, o enredo é montado sobre papéis delimitados na sociedade para o homem e para a mulher – *marriage plot* –, como se fora do casamento não houvesse oportunidades para as mulheres se afirmarem como seres humanos dignos. A própria Rose decide não se separar de Troy e continuar com a aparência de um casal harmonioso, mesmo o relacionamento dos dois tendo acabado quando ela descobre a traição. Nessa situação, a farsa funciona: é mais bem-vista do que uma mulher divorciada.

Precisamos esclarecer que Rose não é retratada como fraca, em silêncio, frente às provocações do esposo, como podemos observar no trecho a seguir, quando Troy pede à mulher para contar como o conquistou ao amigo Bono:

ROSE: Disse que se ele não era do tipo que se casa, então que saísse do caminho para que um tipo que se casa pudesse me encontrar.

TROY: Isso é o que ela me disse. 'Crioulo, você está no meu caminho. Está bloqueando a vista! Saia do caminho para que eu possa encontrar um marido para mim'. Pensei nisso durante dois ou três dias. Voltei.

ROSE: Não teve nada de dois ou três dias. Você voltou na mesma noite. (WILSON, 2016).

Entretanto, é importante lembrarmos que, como afirma bell hooks⁸ (2015), em *Ain't I a Woman*, livro de 1981⁹, em que disserta sobre a condição da mulher negra nos Estados Unidos, a força associada à figura das afro-americanas não deve ser entendida como 'superação' das forças opressoras, mas sim como 'resistência':

Normalmente, quando as pessoas falam sobre a 'força' das mulheres negras, estão se referindo ao modo como percebem as mulheres negras lidando com a opressão. Ignoram a realidade de que ser forte em face da opressão não é o mesmo que superá-la, de que a resistência não deve ser confundida com a transformação. Frequentemente, observadores da experiência feminina negra confundem essas questões. (HOOKS, 2015, p. 20, tradução nossa).

Dessa forma, Rose demonstra inicialmente força para mascarar a inevitável organização patriarcal regente em sua casa e em seu relacionamento com Troy. O comportamento machista do protagonista é evidenciado em diversos momentos, com violência e ironia intensas, parecendo até mesmo engraçado para um leitor/espectador desavisado. A linguagem solta, atrevida, espíritoosa e divertida traz características da tragicomédia americana: irônica, aberta, fazendo a audiência refletir, por meio de personagens muito bem construídas, sobre um problema social e moral, combinando elementos sérios e cômicos em um tema de suma importância e peso, como o abuso e o desrespeito às mulheres negras:

⁸ Utilizaremos, neste trabalho, a grafia (em minúsculas) adotada como protesto pela autora.

⁹ Utilizaremos, neste trabalho, tradução nossa dos trechos como publicados na segunda edição da Routledge, de 2015.

TROY: Você deve vir quando te chamo, mulher. Bono vai te dizer isso (Para Bono). Lucille não vem quando você a chama?

ROSE: Homem, cala a boca. Não sou nenhum cachorro... fica falando 'venha quando você me chama'.

TROY: (Coloca o seu braço em volta de Rose). Ouviu isso, Bono? Eu tinha um cachorro velho que costumava ser atrevido assim. Você dizia, 'Vem cá, Bluel'... e ele simplesmente ficava deitado e olhava para você. Acabava pegando uma vara para fazê-lo ouvir. (WILSON, 2016).

É interessante percebermos como as forças opressoras podem facilmente esconder-se atrás de um riso e subjuguar de forma sutil, como acontece com a própria hooks (2015), mulher afro-americana que, ao comentar a intenção de escrever um livro sobre a experiência de suas semelhantes, é desencorajada por risos aparentemente inofensivos, mas cujo objetivo é desmoralizá-la:

Amigos e desconhecidos foram rápidos em questionar e ridicularizar minha preocupação com as mulheres negras nos Estados Unidos. Posso me lembrar de um jantar em que falei sobre o livro e uma pessoa, em uma grande e estrondosa voz engasgada de risos, exclamou: 'O que há a dizer sobre as mulheres negras!'. Outros se juntaram ao riso. Eu tinha escrito no manuscrito que a existência das mulheres negras era muitas vezes esquecida, que muitas vezes éramos ignoradas ou dispensadas, e minha experiência vivida, compartilhada neste livro, demonstrou a verdade dessa afirmação. (HOOKS, 2015, p. 12, tradução nossa).

Já em outras ocasiões, Troy nem mesmo tenta camuflar o machismo perpetrado por meio do riso, porque o sistema patriarcal internalizado permite que o faça, como vemos: "ROSE: Sobre o que vocês estão falando aqui fora?/ TROY: Por que você está preocupada com o que estamos falando? Isso é conversa de homens, mulher" (WILSON, 2016). A sistematização da violência, seja física ou psicológica, é uma das formas do sexism mais aviltantes, especialmente se focalizarmos o quadro do patriarcado afro-americano até então citado. De acordo com hooks (2015), desde o período da escravatura nos Estados Unidos, os negros são oprimidos pelo racismo inerente à nação. A narrativa construída, entretanto, coloca o homem negro como centro desse racismo, deixando em segundo plano os sofrimentos causados às mulheres negras. Elas sofrem mais, pois também são subjugadas pelos homens brancos, mulheres brancas e companheiros negros; os últimos, pelo fato de serem mulheres. Após a abolição da escravatura, o homem negro encontra-se livre em teoria, mas ainda oprimido pelo homem branco. Portanto, começa a reivindicar um lugar na sociedade. Na mesma época, a luta das mulheres brancas feministas ganha força com a primeira onda do feminismo. No entanto, as mulheres negras não conseguem pertencer totalmente a nenhuma dessas lutas. Isso porque são comandadas, em sua maioria, por "[...] homens negros sexistas ou mulheres brancas racistas" (HOOKS, 2015, p. 24). Tomemos como exemplo a experiência de Angela Davis (2019), ativista em prol das vidas dos afro-americanos durante os Movimentos dos Direitos Civis nos Estados Unidos, que enfrentou sexism exacerbado dentro do próprio grupo — cujo objetivo era conquistar o direito à cidadania plena dos negros, resultando em uma nova consciência sobre as dinâmicas hierárquicas na comunidade à qual pertence:

Eu me familiarizei muito cedo com a presença generalizada de uma lastimável síndrome entre alguns ativistas negros do sexo masculino: a de confundir sua atividade política com a afirmação de sua masculinidade. Eles viam — e alguns ainda veem — a condição de homem negro como algo separado da condição da mulher negra. Esses homens enxergam as mulheres negras como uma ameaça à realização de sua condição de homens — particularmente aquelas mulheres negras que tomam a iniciativa e trabalham para se tornarem líderes por meio dos próprios esforços. A ladainha constante dos homens estadunidenses era a de que eu precisava redirecionar minhas energias e usá-las para dar ao meu homem força e inspiração de maneira que ele pudesse contribuir com suas habilidades de forma mais efetiva para a luta pela libertação negra (DAVIS, 2019, p. 163).

Patricia Hills Collins (2019) explica que, enquanto o nosso pensamento for moldado a partir do conceito de binarismos, sempre haverá uma relação hierárquica, inevitavelmente levando a opressões. O caso da mulher negra estadunidense se encontra na posição de inferioridade estabelecida pela sociedade:

Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a políticas econômicas de opressão de raça, gênero e classe (COLLINS, 2019, p. 139).

Dessa forma, em relação ao homem negro, a 'mulher' negra é inferior, por ser seu oposto. E, em relação à mulher branca, é inferior por ser seu oposto: a mulher 'negra'. Além, é claro, do homem branco, de quem é completamente o outro, uma objetificação:

As afro-americanas ocupam uma posição na qual há um paralelismo entre as partes inferiores de uma série desses binarismos, e essa situação tem sido fundamental para manter nossa condição subordinada. [...]. Negar a humanidade plena das mulheres negras, tratando-nos como o Outro objetificado em múltiplos binarismos, demonstra o poder que o pensamento binário, a diferença formada por oposições, e a objetificação exercem nas opressões interseccionais (COLLINS, 2019, p. 139).

A consciência dessa interseccionalidade de opressões é fundamental para a concretização do feminismo negro, que contempla os problemas causados pelas três vertentes principais na matriz de dominação, sendo elas: raça, gênero e classe. De acordo com Djamila Ribeiro (2018), baseada no conceito de interseccionalidade desenvolvido por Crenshaw (2017):

Pensar a interseccionalidade é perceber que não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, porque são indissociáveis. (RIBEIRO, 2018, p. 104).

A mulher negra, portanto, vive em meio a uma interseccionalidade de opressões, pois, quando procura o pertencimento a algum grupo, percebe não ser realmente semelhante a nenhum, nem negros nem mulheres. Rose, por exemplo, acredita ser o papel de Troy protegê-la e, na verdade, é oprimida, mesmo ele sendo negro como ela. Tal comportamento é herdado dos 200 anos de escravatura; e os homens negros possuem desde lá um poder sobre as mulheres negras. Os senhores de escravos os incentivavam a fazer sexo com elas, na maioria das vezes sem consentimento, para engravidá-las e ter mais escravos em sua propriedade. Há também o dado cultural: alguns deles eram provenientes de nações africanas, nas quais o poder absoluto do homem (polígamia) foi estabelecido, apesar de não sabermos como — se das colonizações europeias, de algumas religiões de matriz africana, orientais (muçulmanas) e cristãs ou até mesmo antes dessas.

Mesmo depois de muito tempo, já na época dos Movimentos dos Direitos Civis dos Estados Unidos, de acordo com hooks (2015), concomitantemente ao discurso libertador, surge a idealização do patriarcado afro-americano como uma forma de combater o racismo:

Marcus Garvey, Elijah Muhammed, Malcolm X, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Amiri Baraka e outros líderes negros do sexo masculino apoiam com justiça o patriarcado. Todos argumentaram ser absolutamente necessário que os homens negros releguem as mulheres negras a uma posição subordinada tanto na esfera política quanto na vida doméstica. Amiri Baraka publicou um ensaio na edição de julho de 1970 do *Black World* em que anunciou publicamente seu compromisso em estabelecer um patriarcado negro. No entanto, não usou termos como patriarcado ou governo masculino; em vez disso, discutiu a formação de lares negros dominados por homens com postura antifeminista inerente, como se fosse uma reação positiva contra os valores racistas brancos. Sua retórica romântica era típica da linguagem usada por líderes masculinos negros para mascarar a implicação negativa de sua mensagem sexista. (HOOKS, 2015, p. 131-132, tradução nossa).

Com isso, episódios como o testemunhado por Davis (2019), citado anteriormente, mostram-se parte da racionalização do sexism dentro da comunidade negra. Assim, como legado de um longo período de escravatura e posterior continuação da condição de inferioridade, o homem negro afirma ter perdido sua 'masculinidade' ('manhood') e ser necessário recuperá-la. A mulher negra não encontra lugar para se impor, pois, para que o racismo acabe, ela precisa ajudar o companheiro a recuperar a masculinidade:

Invariavelmente, ouço de algum cara que as mulheres negras devem ser solidárias e pacientes para que os homens negros possam recuperar sua masculinidade. A noção de feminilidade, argumentam — e somente se pressionados a se dirigir à noção que pensam ou argumentam — depende da definição de sua masculinidade. Então a merda continua. (HOOKS, 2015, p. 19, tradução nossa)

Em *Um limite entre nós* (WILSON, 2016), Troy mostra-se frustrado pelo racismo que o impede de seguir profissionalmente no beisebol. Cabe a Rose o papel de confortá-lo e existir em função do bem-estar do marido. Na peça, quando o autor introduz a personagem feminina, ele a descreve em relação a Troy:

(Rose entra vindo da casa. Ela é 10 anos mais nova que Troy. Sua devoção a ele decorre do reconhecimento das possibilidades de sua vida sem ele: uma sucessão de homens abusadores e os bebês que teria com eles, uma vida perambulando pelas ruas, na igreja, ou na solidão com sua dor e frustração. Reconhece a alma de Troy como boa e iluminada e ignora ou perdoa suas falhas; somente algumas reconhece. [...]). (WILSON, 2016).

Rose não tem idade própria, tem idade em relação à do marido. Não tem sonhos, tem medos. Não tem conhecimento do próprio valor, tem o do companheiro. Com isso, não estamos afirmando que esta é de fato Rose, mas sim como é imaginada e vista por August Wilson. Para

o escritor, a personagem existe como o outro lado de Troy; é, portanto, binária. Sem o parceiro, não existiria.

Troy é produto do pensamento dos anos 1950 nos Estados Unidos, homem negro frustrado pelo racismo, e Rose é sua contraparte, a pessoa que o conforta em sua opressão. Entretanto, não podemos esquecer que o mesmo racismo também a opriime, mas ela jamais é confortada. Além disso, ainda sofre com a opressão presente dentro do próprio lar, o sexism do marido. Enfatizamos, neste momento, umas das afirmações de hooks (2015) muito pertinentes à configuração cotidiana da família de Rose: “[...] as pessoas não estão absolutamente dispostas a admitir que os efeitos danosos do racismo sobre os homens negros não os impedem de serem opressores sexistas, nem desculpa ou justifica a opressão sexista às mulheres negras” (HOOKS, 2015, p. 123, tradução nossa).

Faz-se essencial notarmos como o sexism é colocado em segundo plano frente ao racismo sofrido por Troy. No livro de referências *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (2001), o seguinte trecho é apresentado no comentário sobre *Um limite sobre nós*:

Os conflitos convencionais entre marido-mulher e pai-filho são subservientes à discussão sobre o racismo. Ilumina a inerente desigualdade no tratamento dos homens afro-americanos nos Estados Unidos e as formas pelas quais esse racismo se internaliza e invade as unidades sociais mais privadas — a família. (ANDREWS; FOSTER; HARRIS, 2001, p. 140, tradução nossa).

Na peça, fica clara a legitimação do discurso patriarcal na sociedade. Os conflitos entre marido e mulher são tratados como convencionais, quando, como podemos observar, Rose sofre dentro desse sistema que a subjuga, além de passar por situações que não ocorreriam se não fosse mulher. O silêncio, a respeito da interseccionalidade de opressões sofridas pela afro-americana, é mais uma forma de perpetuar o sistema:

A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que ela não tenha seus problemas nem ao menos nomeados. E não se pensa em saídas emancipatórias para problemas que nem sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. (RIBEIRO, 2018, p. 104).

Troy, portanto, perpetua o abuso sexista à esposa, mesmo tendo sido vítima do abuso resultante do racismo. Rose é ensinada pela aprovação social a aceitar tal condição. O clímax do enredo acontece quando Troy conta à Rose que terá uma filha com outra mulher. Ele parece não demonstrar grande culpa, uma vez que o patriarcado lhe permite negligenciar as opiniões da mulher usando o argumento da restauração de sua masculinidade:

TROY: Não posso simplesmente fazer com que isso desapareça. Está feito agora. Não posso desejar que as circunstâncias do evento sumam.

ROSE: E você não quer isso, também. Talvez você queira desejar que eu e meu menino sumamos. Talvez seja isso o que você quer? Bem, você não pode desejar que nós sumamos. Tenho dezoito anos de minha vida investidos em você. Você deveria ter ficado lá em cima na minha cama, onde é o seu lugar.

TROY: Rose... agora me escute... nós podemos tentar entender essa coisa. Nós podemos conversar sobre isso... chegar a um entendimento.

ROSE: De repente, agora é 'nós'. Onde estava o 'nós' quando você andava por aí com uma mulher qualquer esquecida por Deus? 'Nós' deveríamos ter chegado a um entendimento antes de você começar a fazer de si mesmo um maldito idiota. É tarde demais e completamente sem sentido tentar chegar a um entendimento comigo agora.

TROY: É que... ela me dá uma ideia diferente... uma compreensão diferente sobre mim mesmo. Consigo sair desta casa e ficar longe das pressões e problemas... ser um homem diferente. Não tenho que perguntar como vou pagar as contas ou consertar o telhado. Posso ser apenas uma parte de mim mesmo que nunca fui.

ROSE: O que eu quero saber... é se você planeja continuar a vendo. Isso é tudo que você pode me dizer.

TROY: Posso ficar na casa dela e rir. Você entende o que estou dizendo. Posso rir alto... e isso é bom. Alcança todo o meu ser, da cabeça aos pés (Pausa). Rose, não posso desistir disso.

ROSE: Talvez você deva seguir em frente e ficar lá com ela... já que ela é uma mulher melhor do que eu.

TROY: Não se trata de ninguém ser uma mulher melhor ou não. Rose, você não tem culpa. Um homem não poderia pedir a nenhuma mulher para ser uma pessoa melhor do que você tem sido. Sou o responsável por isso. Eu me preendi a um padrão tentando cuidar de vocês todos, e acabei me esquecendo de mim. (WILSON, 2016).

Troy não permite que Rose tenha algo a dizer sobre o assunto. Continuará com a amante e ponto. Terá a criança e ponto. É papel dela apoiá-lo. Entendemos, dessa forma, não se estender a analogia do beisebol a ela, pois Rose não é jogadora, por ser mulher. Troy, por exemplo, ordena-se a partir da seguinte regra: quem acertar três tacadas (*strikes*) é eliminado da rodada (*strike out*). No entanto, quando comete um erro como este, a esposa não pode eliminá-lo do jogo, mesmo ele ainda insistindo na analogia para justificar o ato:

TROY: Fiquei na primeira base por dezoito anos e achei... bem, droga... avance!

ROSE: Não estamos falando de beisebol! Estamos falando sobre você indo para a cama com outra mulher... e depois trazer isso para casa, para mim. É disso que estamos falando. Não estamos falando de nenhum beisebol. (WILSON, 2016).

Achamos importante pontuar o único momento em que Rose tem uma espécie de monólogo longo semelhante aos de Troy durante a peça. Ela fala e desabafa, confirmando as nossas suspeitas a respeito do patriarcado presente:

ROSE: Eu fiquei com você! Eu estive bem aqui com você, Troy. Eu tenho uma vida também. Eu dei dezoito anos da minha vida para ficar no mesmo lugar com você. Você não acha que eu nunca quis outras coisas? Você não acha que eu tinha sonhos e esperanças? E a minha vida? E quanto a mim? Você acha que nunca passou pela minha cabeça querer conhecer outros homens? Que eu quisesse deitar em algum lugar e esquecer minhas responsabilidades? Que eu quisesse alguém para me fazer rir para que eu pudesse me sentir bem? Você não é o único que tem desejos e necessidades. Mas eu me mantive com você, Troy. Peguei todos os meus sentimentos, meus desejos e necessidades, meus sonhos... e os enterriei dentro de você. Plantei uma semente e observei e orei por ela. Plantei a mim mesma dentro de você e esperei florescer. E não precisei de dezoito anos para descobrir que o solo era duro e rochoso e a semente nunca iria florescer.

Mas fiquei com você, Troy. Eu te abracei mais apertado. Você era meu marido. Eu devia a você tudo o que eu tinha. Cada parte de mim que eu pudesse encontrar para te dar. E lá em cima naquele quarto... com a escuridão caindo sobre mim... eu dei tudo o que eu tinha para tentar apagar a dúvida de que você não era o melhor homem do mundo. E onde quer que você fosse... eu queria estar com você. Porque você era meu marido. Porque essa é a única maneira de eu continuar como sua esposa. Você sempre falando sobre o que você dá... e o que você não tem para dar. Mas você recebe também. Você recebe... e nem sequer sabe que alguém está dando! (WILSON, 2016).

O não esperado, contudo, são a posição e o desafio de Rose no próprio jogo, quando a amante, Alberta, morre no parto, e ele pede que Rose cuide da filha. A mulher considera esse o *strike out* do marido. Ela aceita a menina, mas, a partir de então, Troy será um "homem sem mulher" (WILSON, 2016): vivendo sob o mesmo teto, dormindo na mesma cama, mas jogando pelas regras de Rose, mesmo ainda mantendo as aparências do patriarcado. Ele foi eliminado:

TROY: A que horas você vai voltar?

ROSE: Não tem por que você ficar me sondando. Não importa que horas eu vou voltar.

TROY: Eu só te fiz uma pergunta, mulher. Qual é o problema... não posso fazer uma pergunta?

ROSE: Troy, não quero entrar nisso. O seu jantar está lá no fogão. Tudo o que você tem que fazer é esquentá-lo. (WILSON, 2016).

Finalmente, na última cena, situada em 1965, Troy está morto (morre com um taco de beisebol na mão, enquanto tenta acertar uma bola de pano), e a família reúne-se para o velório. Não somos informados sobre como a vida naquela casa transcorreu nos últimos oito anos, mas, como uma 'boa mulher negra', Rose parece ter perdoado o marido. Em meio a uma declaração conformista, ela reforça a ideia apresentada neste artigo de que nunca houve lugar para ela como jogadora dentro da metáfora do beisebol na vida de Troy:

ROSE: [...] Não sei se ele estava certo ou errado... mas sei que pretendeu fazer mais o bem do que pretendeu fazer o mal. Ele não estava sempre certo. Às vezes quando tocava, machucava. E às vezes, quando me pegava em seus braços, feria.

Eu me casei com seu pai e me acostumei a preparar seu jantar e a manter lençóis limpos na cama. Quando seu pai andava pela casa, ele era tão grande que a preenchia. Esse foi o meu primeiro erro. Não o forçar a deixar espaço para mim. Para a minha parte nesse casamento. Mas naquela época eu queria isso. Eu queria uma casa na qual pudesse cantar. E foi isso que o seu pai me deu. Eu não sabia que para manter a força dele eu teria que ceder pequenos pedaços da minha. Eu fiz isso. Eu assumi a vida dele como minha e misturei os pedaços de modo que você quase não podia mais dizer qual era qual. Foi minha escolha. Era a minha vida e eu não tinha que a ter vivido assim. Mas isso é o que a vida me ofereceu como mulher e eu peguei. Agarrei isso com as duas mãos. (WILSON, 2016, grifos nossos).

Apesar do sentimento de frustração que pode causar nos leitores/espectadores, a dinâmica familiar dos Maxson não é ficção para os afro-americanos que vivem experiências parecidas. Ademais, *Um limite entre nós* é importante no panorama do teatro e da literatura estadunidenses porque, apesar de não abordar a interseccionalidade de opressões vividas por Rose como tema principal, expõe as contradições do racismo, do sexism e, ainda, da hierarquia familiar baseada justamente nesses dois elementos:

As famílias afro-americanas formam mais uma esfera contraditória em que as imagens de controle da condição de mulher negra são negociadas. [...] Até recentemente, no entanto, como consequência do fato de as famílias negras terem sido tão patologizadas pelo ideal

tradicional de família, as mulheres negras relutavam em analisar em público a culpa potencial das famílias na opressão das mulheres negras. [...]. Essa ênfase nas qualidades, contudo, muitas vezes tem um preço, e frequentemente quem o paga são as mulheres afro-americanas. Assim, na produção acadêmica feminista negra, finalmente começamos a ouvir não apenas histórias, por tanto tempo ocultas, de mulheres negras fortes, mas também histórias de mulheres cujas responsabilidades familiares, atribuídas segundo o gênero, lhes trouxeram problemas. (COLLINS, 2019, p. 164).

Assim, mesmo Rose não sendo a personagem principal da peça, hoje, com o pensamento feminista negro cada vez mais estabelecido dentro da academia, podemos olhar para histórias como a de *Um limite entre nós* com outros olhos, não mais nos contentando com o ofuscamento das opressões interseccionais que assolam as afro-americanas, camufladas dentro de filosofias 'nobres' como a de Troy e das regras do beisebol, além do mais quando sabemos da existência desses problemas na sociedade e do maior sofrimento das mulheres negras.

Considerações Finais

Pretendemos, neste trabalho, evidenciar como, por meio da analogia do beisebol que Troy utiliza, *Um limite entre nós* de August Wilson (2016) silencia a mulher afro-americana. Finalizada e montada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1985, período em que o feminismo negro ainda se descobria como uma necessidade, a peça mostra a interseccionalidade de opressões sobre a personagem Rose, mas ainda não a reconhece. Dessa forma, na visão de Troy, a esposa não deve ser incluída em seu jogo da vida. Por outro lado, como já afirmamos, o próprio silêncio é capaz de dizer muito a respeito do sistema patriarcal afro-americano. Como diz Ribeiro (2018, p. 107): "Numa sociedade de herança escravocrata, patriarcal e classista, cada vez mais se torna necessário o aporte teórico e prático que o feminismo negro traz para pensarmos um novo marco civilizatório". Hoje, com o feminismo negro ganhando reconhecimento, é possível identificar os silêncios abusivos, concebendo o não lugar seguro de pertencimento dessas mulheres. August Wilson, ao escrever essa 'tradicomédia', atrai e induz leitores ao incômodo diante da situação de Rose, ao mesmo tempo em que prefere ser 'conservador', dando a palavra a Troy e confirmado o patriarcalismo vigente em uma peça de teatro premiada. Da década de 1950 (em que se passa o enredo) à de 1980 (em que a peça é montada pela primeira vez), ou até mesmo ao início deste novo século (quando a lemos), ainda é insuficiente o parco e íntimo espaço para as vozes femininas negras.

Referências

- ANDREWS, William; FOSTER, Frances; HARRIS, Trudier. *The Concise Oxford Companion to African American Literature*. New York: Oxford University Press, 2001.
- BARZUN, Jacques. *God's Country and Mine*. Boston: Little Brown and Company, 1954.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo editorial, 2019.
- CRENSHAW, Kimberlé. *On Intersectionality: Essential Writings*. New York: The New Press, 2017.
- CRENSHAW, Kimberlé. "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativo ao gênero". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em 24/09/2019.
- DAVIS, Angela. *Uma autobiografia*. São Paulo: Boitempo editorial, 2019.
- FRASER, Nancy. "O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 25-48.
- HOOKS, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. New York: Routledge, 2015.
- MENSON-FURR, Ladrica. *Modern Theatre Guides: August Wilson's Fences*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2008.
- NITTLE, Nadra. *A Biography of August Wilson: The Playwright Behind 'Fences'*. 2019. Disponível em <https://www.thoughtco.com/august-wilson-biography-4121226>. Acesso em 20/08/2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- WILSON, August. *Um limite entre nós*. Tradução de Leonardo Abramowics. São Paulo: Única, 2016. E-book.

WITTIG, Monique. "Não se nasce mulher". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 83-94.

Débora Spacini Nakanishi (debora.nakanishi@gmail.com) é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de São José do Rio Preto (IBILCE), onde desenvolve pesquisa na área de Literatura, com foco nas adaptações cinematográficas, com o projeto intitulado "Adaptação intercultural: as Juliet(a)s de Alice Munro e Pedro Almodóvar". Possui mestrado pela mesma instituição, com dissertação intitulada *12 anos de escravidão: livro e filme*.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro (cmc.nigro@unesp.br) possui mestrado e doutorado em Letras Estudos Literários (1994, 1999), ambos pela UNESP - Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado (2003) pelo IEL/UNICAMP. É Livre Docente em Crítica Literária - professora adjunta - efetiva da UNESP. Atua principalmente nos seguintes temas: identidade, exclusão, gênero, religião, tradução e cultura. É líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça, cadastrado no CNPq.

COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

NAKANISHI, Débora Spacini; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. "O jogo do patriarcado em Um limite entre nós". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 3, e72447, 2021.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Débora Spacini Nakanishi: concepção da problemática apresentada no artigo; levantamento de dados (bibliografia); análise das leituras; escrita do artigo.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro: concepção da problemática apresentada no artigo; análise das leituras; escrita do artigo, revisão.

FINANCIAMENTO

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

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 25/03/2020
Reapresentado em 16/09/2020
Aprovado em 06/11/2020

