

VIVENDO A RESPOSTA: O LEGADO DE HANSBERRY¹

Omi Osun Joni L. Jones²

Universidade do Texas, EUA

Resumo

Esse artigo discute o legado da escritora e dramaturga afro-americana Lorraine Hansberry, cuja peça *A Raisin in the Sun* foi a primeira de autoria de uma mulher negra a estreiar na Broadway e a primeira a ser dirigida por um homem negro (Lloyd Richards) naquele espaço artístico de grande prestígio. Ênfase especial é dada à sua atuação como ativista e intelectual pública, visando a apresentar um contraponto às análises acadêmicas que geralmente se restringem às análises de sua obra teatral. Esse enfoque é desenvolvido a partir de uma discussão das escolhas cotidianas que foram centrais em sua trajetória pessoal e profissional, evidenciando, dessa forma, sua obra pelo prisma da produção de um conhecimento de natureza fundamentalmente ativista. O artigo discute também os desafios enfrentados no processo de propiciar aos alunos uma visão mais ampla da magnitude do legado de Hansberry, através de uma abordagem mais abrangente sobre sua arte e seu ativismo político.

Palavras-chave

Ativismo Negro; Feminismo; Teatro Negro; Gênero; Raça; Sexualidade; Pedagogia; Arte.

Living the Answer: The Hansberry Legacy

Abstract

This article discusses the legacy of the African-American writer and playwright Lorraine Hansberry whose play, *A Raisin in the Sun*, was the first piece authored by a Black woman to open on Broadway, and it also the first play directed by a Black man (Lloyd Richards) in that prestigious venue. Special emphasis is placed on her work as an activist and a public intellectual, aiming at presenting a counterpoint to traditional academic analyses which focus mainly on her theatrical work. The focus is developed from a discussion of her daily choices, which were central to her personal and professional trajectory, therefore evincing her intellectual production of activist scholarship. The article also discusses the challenges faced in the process of allowing students to have a broad vision of the magnitude of Hansberry legacy, through an approach that encompasses both her art and her political activism.

Key words

Black Activism; Feminism; Black Theater; Gender; Race; Sexuality; Pedagogy; Art.

1 Título original: "Living the Answer: the Hansberry Legacy", texto inédito. Tradução de Raquel Luciana de Souza. Tradutora formada pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mestre em Estudos Americanos e História pela Universidade Maryland e doutoranda em Antropologia Social na Universidade do Texas em Austin, EUA. Email: raquel.de_souza@fulbrightmail.org.

2 Diretora do Centro John L. Warfield para Estudos Africanos e Afro-Americanos. Professora Associada do Departamento de Teatro e Dança da Universidade do Texas em Austin (EUA). E-mail: jonijones@mail.utexas.edu.

Vivir la Respuesta: El Legado de Hansberry

Resumen

Este artículo aborda el legado de la escritora y dramaturga afro-estadounidense Lorraine Hansberry cuyo juego *A Raisin in the Sun*, fue el primero escrito por una mujer negra para abrir en Broadway y la primera a ser dirigida por un hombre negro (Lloyd Richards) de espacio de prestigio artístico. Se presta especial atención a su papel como intelectual público y activista, tratando de presentar un contrapunto con el análisis académico que se centran en el análisis de su obra teatral. Este enfoque se desarrolló a partir de una discusión de las decisiones cotidianas que son fundamentales para su personal y profesional, demostrando así su producción de un activista de los conocimientos. El artículo también analiza los desafíos que enfrentan en el proceso de dar a los estudiantes una visión más amplia de la magnitud del legado de Hansberry, a través de un enfoque integral de su arte y su activismo político.

Palabras claves

Activismo Negro; Feminismo, Teatro Negro, Género, Raza, Sexualidad, Pedagogía, Arte.

Vivre la Réponse : Le Légat de Hansberry

Resumé

Cette article discute le légat de l'écrivaine et dramaturgue afro-américaine Lorraine Hansberry dont la pièce, *A Raisin in the Sun*, ça été la première dont la qualité d'auteur été une femme noire qui a débuté à la Broadway et la première à être dirigé par un homme noir (Lloyd Richards) dans cette espace artistique de grand prestige. Emphase especial et donnée a sa performance tant qu'activiste et intellectuel public, en visant de présenter un contrepoint aux analyses académiques qui se focalisent à analyser son oeuvre teatral. Cette approche est développée à partir de une discussion des choix quotidiens qui ont été centrée par sa trajectoire personnelle et professionnelle, en prouvant de cette forme sa production d'une connaissance activiste. L'article discute aussi les défis affrontés par le procès de proporcionar aux élèves une vision plus ample de la grandeur du légat de Hansberry, à travers un abordage sur son art et son activisme politique.

Mots clés

Activisme Noir; Le Féminisme; Théâtre Noir; Genre; Course; Sexualité; Pédagogie; Art



[Lorraine Hansberry] recentemente tornou-se de novo uma insurgente dentro de mim. Eu a senti compelindo-me à ação, enquanto preparava esse trabalho. Mas ela previu isso também. Ela sabia que pessoas/mulheres iriam estudar as especificidades de sua vida e encontrar as verdades universais das quais precisávamos e que iríamos reivindicá-las (Gomez, 1990, p. 316).

Passaram-se cinquenta anos desde que a peça canônica de Lorraine Hansberry, *A Raisin in the Sun*, estreou em 11 de março de 1959 no Teatro Barrymore na Broadway, o palco teatral mais nobre nos Estados Unidos.³ Essa foi a primeira peça de Hansberry e rapidamente se tornou um recorde. Foi a primeira peça de autoria de uma mulher negra a estreiar na Broadway, a primeira a ser dirigida por um homem negro (Lloyd Richards), e Hansberry tornou-se a primeira escritora negra a receber a prestigioso *New York Drama Critic's Circle Award*. *A Raisin in the Sun* foi adaptada para filme em 1961, tornado-se um musical vencedor de prêmios em 1973, um filme adaptado para a televisão em 1989, levada de volta aos palcos em 2004 e novamente para a televisão em 2008. Essas são realizações fenomenais para a primeira obra de uma escritora. Tais sucessos expressam os talentos de Hansberry como escritora e sua habilidade astuta de expor os mais prementes problemas sociais de sua época.

Enquanto atenção acadêmica tem sido dada a sua obra teatral, muito menos enfoque tem sido dado ao seu trabalho como ativista e intelectual pública. A peça *A Raisin in the Sun* examina a luta de uma família negra pobre em nome da autodenominação e da liberdade pessoal, o que se reflete em suas escolhas sobre como gastar um inesperado benefício financeiro. A família, após uma série de provações internas, em última instância decide usar o dinheiro para pagar a prestação inicial de uma casa localizada num bairro totalmente branco de classe média. A princípio essa decisão levou alguns críticos negros a erroneamente pressupor que o único tema da peça era a aquisição de propriedade e noções hegemônicas de *status*. À altura do meu ingresso na universidade, já havia aceitado a crítica de Harold Cruse de *A Raisin in the Sun* como “uma obra inteligentemente escrita como uma novela glorificada.” (Cruse, 1967, p. 278). Nos anos 1970, tornou-se moda rejeitar Hansberry como uma assimilacionista a partir de uma interpretação absolutamente estreita da peça *A Raisin in the Sun*; tal postura é um exemplo daquela reação impulsiva do pensamento nacionalista que evita nuances complexas da realidade. Eu investigo o ativismo imbuído nas escolhas cotidianas, algo central para a arte de Hansberry e sua vida pessoal, enquanto reflito sobre as formas através das quais ela contribuiu para a nossa própria compreensão da produção de conhecimento ativista, arte e pedagogia. Nas palavras de Jewelle Gomez, eu tenho estudado “as especificidades de sua vida,” encontrado as “verdades universais,” e estou ansiosa por “reivindicá-la” em voz alta.

3 Nota da Tradutora (NT): A tradução literal de *A Raisin in the Sun* é “Uma Uva Passa ao Sol”. O título vem do poema *Harlem*, de autoria de Langston Hughes, um eminente poeta, romancista, dramaturgo, escritor e colunista afro-americano, cuja obra de maior notoriedade foi produzida durante a era de florescimento cultural e intelectual afro-americana conhecida como *Harlem Renaissance*, no princípio do século XX, mais precisamente durante os anos 1920 e 1930.

O pessoal como político pode começar a iluminar todas as nossas escolhas (Lorde, 1984, p. 113).

Quando a poetisa e ativista Audre Lorde se dirigiu a *The Second Sex Conference* em Nova York em 1979, tornou famosa a poderosa asserção: o pessoal é político. Essas palavras parecem especialmente adequadas para Lorraine Hansberry, e suas escolhas pessoais foram um reflexo direto da filosofia política a cujos princípios ela aderiu. Ela acreditava “mais do que qualquer coisa, que a obrigação instigante do escritor negro, como escritor e cidadão da vida, é a participação nas questões intelectuais de todos os homens, em todos os lugares” (Nemiroff, 1983, p. 31). Ela não estava interessada em vitórias paroquiais que abordavam as necessidades de apenas um grupo, enquanto rejeitavam de forma acrítica as necessidades e direitos de outros. A sua vida foi um exemplo da forma como sua filosofia política era manifestada em suas escolhas pessoais. As próprias circunstâncias de sua vida fizeram-se presentes em suas peças e ensaios públicos.

Hansberry era filha de Carl Hansberry, um eminente corretor de imóveis em Chicago, e Nannie Louise Perry, uma professora. Seus pais regularmente organizavam discussões intensas em sua casa com convidados que incluíam Walter White, Duke Ellington, Jesse Owens e Paul Robeson. O avô de Hansberry foi Elden Hansberry, um professor na Universidade Estadual de Alcorne, e seu tio foi William Leo Hansberry, um professor de Estudos Africanos na Universidade de Howard, que ministrou tanto para Kwame Nkrumaa (que posteriormente se tornou um revolucionário ganense) e Nnamdi Azikiwe (que veio a ser presidente da Nigéria). Ela estudou história africana com W.E.B. Dubois na Jefferson School of Social Science, e trabalhou diretamente com Robeson, escrevendo para sua publicação mensal *Freedom*. Esse contexto foi o terreno fértil que ajudou a estabelecê-la como uma intelectual pública vital dos anos 1950, imaginando uma agenda política para os Estados Unidos que “iria requerer que americanos trabalhassem duro para compreender as forças sociais e políticas por detrás do comunismo de Fidel Castro...,” na qual “americanos iriam debater pela primeira vez desde a Guerra Civil e a relação entre raça e classe...,” e na qual “artistas e estudiosos que exploravam as relações entre revoluções no mundo pós-colonial e crises domésticas sobre o movimento de direitos civis nos Estados Unidos seriam ouvidos e a eles seria dada uma oportunidade real de encontrar uma audiência” (Keppel, 2009, p. 247). Ela não apenas expressou essas visões em *Freedom*, mas também publicou suas idéias no *New York Times*, *The Village Voice*, *Ebony*, *Liberation*, *Black Scholar*, *the Monthly Review*, assim como na revista dirigida às mulheres lésbicas, *The Ladder*.

Ao considerar os comentários incisivos de Hansberry sobre o racismo antinegro, é importante situar sua obra lado a lado com suas escolhas pessoais. Em 1953, Hansberry casou-se com o escritor branco Robert Nemiroff. Embora tenham se divorciado em 1962, o casamento foi um atestado da crença de Hansberry na “identificação total” que requer “uma fusão baseada em igualdade verdadeira e genuína” (Nemiroff, 1983, p. 268). Ela não excluiu automaticamente a possibilidade de aliados brancos na luta pela liberdade negra e insistiu que tais aliados fossem preparados para lidar de forma completa com todos os aspectos da Negritude, incluindo

a fúria, a alegria, a insurgência e a paixão. Durante a histórica aparição com Amiri Baraka e John O. Killens, na conversa organizada no *Town Hall* em 1964, chamada *The Black Revolution and the White Backlash*, Hansberry colocou de forma muito impopular que “até agora, algumas das primeiras pessoas a morrerem nessa luta têm sido homens brancos”. Julius Lester reflete sobre esse evento afirmando que: “Ela possuía uma humanidade que poucos têm hoje em dia. Ela amava pessoas e odiava injustiça e não *definia* uma pessoa como injusta porque ela agiu injustamente” (Lester, 1983, p. 268). Essa não foi somente uma posição arriscada a tomar por causa da forma que poderia ser interpretada como hostil às lutas negras; foi também arriscada porque poderia ser disseminada como idéias estúpidas de uma mulher.

Sua crença em encontrar aliados onde quer que estivessem também se refletiu em sua visão de uma companhia de teatro negra. Em “Original Prospectus for the John Brown Memorial Theatre of Harlem”, Hansberry descreveu seu teatro não realizado como uma instituição “dedicada a e difundida pelas aspirações e cultura do povo afro-americano dos Estados Unidos... um teatro que, ao mesmo tempo, irá livremente e com o espírito da criatividade de toda humanidade, também utilizar todas e quaisquer forças da herança Ocidental daquele povo nas artes” (Hansberry, 1979, p. 14). Hansberry aceitou o seu próprio hibridismo artístico enquanto lutava agressivamente pela dignidade de povos africanos em todos os lugares. Até o fato de haver nomeado o teatro em homenagem a um abolicionista branco e instalando-o no Harlem foi “um reconhecimento inequívoco da unidade da causa da humanidade” (*Idem, ibidem*, p. 15).

The Sign in Sidney Brustein's Window é mais uma indicação da reconhecida compreensão de Hansberry sobre múltiplas tradições artísticas e políticas. Quando escreveu esta peça, escritores brancos já estavam criando personagens negros por séculos em palcos norte-americanos, apesar de que seu direito de criar personagens brancos parecia ser o enfoque da maior parcela das críticas feitas à peça. Questionar esse trabalho em função de sua autoridade de criar tal mundo vai diretamente ao cerne deste mesmo mundo que ela esperava fomentar. Para Hansberry, inimigos e aliados não eram identificados pela cor da pele, classe, gênero ou prática sexual; eles eram marcados por suas filosofias e suas atividades diárias.

Hansberry viveu em uma sociedade que estava confortável em imaginar mulheres com *Mammys*, *Jezebels* e mulatas trágicas;⁴ a sociedade norte-americana estava muito menos confortável em considerar uma mulher negra que simplesmente se autodenominasse. Uma importante parte dessa denominação envolvia a sexualidade de Hansberry. Steven Carter e Jewelle Gomez discutem o ativismo gay dos escritos literários de Hansberry,

4 NT: O estereótipo da *Mammy* é uma representação desqualificante da mulher negra como a serva contente com sua condição subalterna, apresentada dentro do contexto da escravidão como uma suposta evidência da benevolência do sistema escravocrata. Essa imagem se perpetua por outros contextos históricos e geográficos, como por exemplo, as personagens *Mammy* do livro e do filme homônimos *E o Vento Levou*, nos EUA, e Tia Anastácia, do *Sítio do Pica-Pau-Amarelo* no contexto brasileiro. A *Jezebel* é o estereótipo da mulher negra sexualmente insaciável, lasciva, sensual, tentadora e enganadora. A figura da mulata trágica está historicamente inserida no contexto do sistema de segregação racial norte-americano Jim Crow, uma personagem que vive em constante conflito por ser filha de um casal inter-racial. Ela, portanto, não se acha pertencente nem ao mundo branco ou nem ao mundo negro, não sendo completamente aceita em ambos. Sua trajetória é marcada pela auto-rejeição e por tragédias pessoais.

revelando assim outra forma por meio da qual Hansberry desafiou as convenções de sua época.⁵ Lisbeth observa que Hansberry foi cada vez mais identificada como lésbica por estudiosos depois que um antigo diretor da *Ladder* a apontou como autora de duas cartas enviadas para aquela publicação.⁶ Expor sua identidade *queer*⁷ tende a incomodar aquelas pessoas negras que há muito tempo respeitavam suas contribuições artísticas, mas tinham que confrontar sua homofobia enquanto elogiavam a autora. Essa era uma mulher comprometida com sua própria verdade, e não com as verdades a ela apresentadas por outros, e a nós resta aceitar, ou pelo menos respeitar, a complexa inter-relação das verdades que ela nos oferece. Sua análise era interseccional, mesmo antes de tal análise adquirir sua associação com a teoria feminista negra.

Em *A Raisin in the Sun*, Hansberry criou a personagem Beneatha, uma mulher negra inteligente e independente que aspirava ingressar em uma faculdade de medicina. Beneatha namora George Murchison, um homem negro de classe média alta que está preparado para casar-se com ela e lhe propiciar uma vida de conforto. Enquanto tal vida ajudaria a trazer algumas estabilidades para sua família, essa vida não incluiria ser médica. Mais tarde, Beneatha namora Joseph Asagai, um intelectual nigeriano por intermédio do qual ela examina sua relação com a África e sua compreensão das lutas negras em uma perspectiva global. Hansberry foi franca sobre o papel da mulher na sociedade norte-americana. Em seu ensaio inacabado e frequentemente citado, “Simone de Beauvoir and the Second Sex”, Hansberry reconhece a importância da crítica feminista de Beauvoir quando escreve: “uma grande mulher que fez um grande estudo e escreveu, qualidades à parte por enquanto, um grande livro. E o mundo nunca mais será o mesmo”. É intrigante pensar sobre as possíveis “qualidades” atribuídas por Hansberry ao trabalho inovador de Beauvoir e se essas qualificações poderiam ou não ter incluído a omissão de Beauvoir do recorte racial em sua análise. Sem abordar especificamente as mulheres negras em seu ensaio, Hansberry torna clara a importância de uma análise interseccional feminista negra por meio de Beneatha, cujas escolhas românticas, de carreira e de família incorporam a confluência de raça, classe, gênero e sexualidade.

As escolhas pessoais de Hansberry e sua vida política estavam intrinsecamente entrelaçadas com sua arte. Suas escolhas de vida e a fusão dessas escolhas com sua arte proporcionam um desafio provocante para os leitores, o desafio de viver com coragem e integridade. Sua vida é uma lembrança de que não se pode permitir que ambientes hostis detenham o ser humano consciente da execução de sua obra. De fato, a hostilidade pode servir para esclarecer a natureza e a direção desse trabalho.

5 Em *Hansberry Drama*, Steven Carter coloca que Robert Nemiroff enfatizou que a homossexualidade de Hansberry “não foi uma parte periférica ou casual de sua vida, mas contribuiu significativamente em vários níveis para a sensibilidade e a complexidade de sua visão de seres humanos e do mundo” (Carter, 1991, p. 6). Jewelle Gomez cita a carta de Hansberry à revista dirigida às mulheres lésbicas *The Ladder* na qual se refere a “perseguição e condenação homossexual” como um “dogma antifeminista filosoficamente ativo” (Gomez, 1990). A biografia sobre Hansberry de autoria de Margaret Wilkerson, prestes a ser publicada, certamente oferece uma discussão mais aprofundada sobre a sexualidade de Hansberry.

6 Em “Rhetoric or Intersectionality: Lorraine Hansberry’s Letters to the Ladder”, Lisbeth Lipari discute detalhadamente a “descoberta” dessas cartas e como, subsequentemente, a sexualidade de Hansberry se tornou parte do discurso público sobre ela (Lipari, 2007).

7 NT: O uso do termo *queer* em inglês nesse contexto se refere à comunidade LGBT; é um termo também utilizado para descrever orientação sexual e/ou identidade de gênero ou expressão de gênero que não está em conformidade com parâmetros ou normas vigentes dentro da sociedade heteronormativa.



Parece-me que a melhor arte é política e você deve ser capaz de produzi-la de forma inquestionavelmente política e irrevogavelmente bela ao mesmo tempo (Morrison, 1994, p.497).

Enquanto organizava este ensaio, rapidamente tornou-se claro que era inútil separar a discussão da filosofia política de Hansberry e a vida pessoal, de uma discussão sobre sua visão artística. A separação da arte e da política é uma segmentação artificial de experiências necessariamente entrelaçadas. Essa artificialidade é particularmente aparente em Hansberry que conscientemente usou sua arte como um instrumento político, e cuja vida foi estímulo para sua arte.

A África era uma grande preocupação no mundo de Hansberry. Ela sabia que afro-americanos vivenciavam um legado cultural passado adiante por “seus ancestrais africanos” (Hansberry, 1979, p. 14) e que “o destino final e aspirações de povos africanos e 20 milhões de negros norte-americanos estão inextricavelmente e magnificamente ligados para sempre” (Nemiroff, 1983, p. 31).

Essa consciência foi certamente incentivada pelas contribuições intelectuais feitas por seu tio William Leo Hansberry, às vezes identificado como o “Pai dos Estudos Africanos” nos Estados Unidos,⁸ e acrescida por sua associação com os Pan-Africanistas W.E.B. Dubois e Paul Robeson. Com esse conhecimento e experiência, não é de surpreender que Hansberry tenha propiciado para muitas pessoas nos EUA o seu primeiro africano no palco, por meio do personagem Asagai de *A Raisin in the Sun*, e discutido a intrincada realidade política de uma fictícia nação africana colonizada em *Les Blancs*. Contrabalanceando os africanos exotizados e desumanizados que povoaram a obra de Jean Genet *The Blacks*, Hansberry criou um trabalho com a expectativa de levar audiências a engajarem-se em diálogos sobre a interdependência de nossas identidades construídas.

A Mulher, uma dançarina africana, é uma presença contínua em *Les Blancs*. Ela começa e termina a peça, e marca os momentos nos quais o protagonista, Tshembe Matoseh, está se debatendo ao máximo com suas decisões. Em versões impressas, ela só é mencionada quatro vezes,⁹ mas em uma produção pode permear a performance. De fato, essa escolha parece ser a mais próxima da intenção de Hansberry. De acordo com o agente literário e ex-marido Robert Nemiroff, “a Mulher dançarina, o espírito da África... sobrepõem-se ao drama” (Nemiroff, 1988, p. 18). Ao descrever a Produção do Palco Arena, Nemiroff explica como “o violoncelo, os tambores, os nevoeiros, a música, e acima de tudo a Mulher”, haviam sido cortados da produção original, mas restaurada na montagem no

8 Para um estudo extenso das contribuições controversas de Hansberry para os Estudos Africanos nos EUA, ver a dissertação de Kwame Wes Alford, *A prophet without Honor: William Leo Hansberry and the Origins of the Discipline of African Studies* (University Northwestern, 1998).

9 Ver *Les Blancs* em: *Lorraine Hansberry: The Collected Last Play*. Aqui, A Mulher aparece na abertura, ao final do 1º Ato, ao final do 2º Ato, cena III e no encerramento da peça. Colocar A Mulher ao final de cenas não reflete a forma por meio da qual Hansberry a teria entrelaçado entre as produções.

Palco Arena.¹⁰ Dessa forma, *A Mulher* é o que Toni Morrison descreve como a presença de um ancestral. Morrison explica que “esses ancestrais não são somente pais, eles são uma espécie de pessoas atemporais cujas relações com os personagens são benevolentes, instrutivas e protetoras, e eles propiciam um certo tipo de sabedoria” (Morrison, 1994, p. 496). Quando Tshembe se encontra no auge de seus tormentos ocasionados pelas escolhas a serem feitas em termos da ação apropriada a tomar como um homem africano educado na Europa, e cujo país está à beira de se livrar das garras do colonialismo, *A Mulher* aparece para guiá-lo em direção ao um modo de ação mais agressivo. Na verdade, dessa forma, *A Mulher* se torna central na peça. Como observa Harry Elam, em sua comparação crítica de *Les Blancs* com a obra de Suzan-Lori Parks *Topdog/Underdog*, *A Mulher* e a personagem da mãe ausente de Park são “não meras musas ou sereias em outros mundos... Como projeções e sujeito de confissão, elas têm poder e impacto” (Elam Jr., 2007, p. 22).

Nas peças de Hansberry, dedicar atenção à política não tornou seu trabalho frio e propagandista. Ela foi capaz de tornar sua obra política e “irrevogavelmente bela ao mesmo tempo.” Como escreve Steven Carter, “Ela buscou (...) abordar questões sociais e políticas que a despertaram por meio de personagens intrigantemente humanos e multidimensionais em situações altamente dramáticas – situações que expressam os anos, e testam e revelam os potenciais ocultos dentro de cada um de nós” (Carter, 1991, p. 15). Hansberry não estava interessada em tornar os vilões fáceis de sua vida ou do seu trabalho em bodes expiatórios. Dado esse comprometimento com a justiça em qualquer lugar que possa ser encontrada, não é de admirar que a NBC tenha rejeitado o seu drama sobre a Guerra Civil para a televisão *The Drinking Gourd*, no qual donos de escravos brancos não eram simplesmente os vilões com a personalidade de Simon Legree,¹¹ e que os escravizados africanos não eram simples heróis com a personalidade de Uncle Tom.¹²

A visão artística de Hansberry, como foi manifestada em sua proposta de teatro, tinha a mesma intensa consciência política de suas peças. É significativo que Hansberry tenha escolhido o Inglês Negro como uma característica distinta do Teatro Memorial *John Brown* quando ela escreve, “Em particular esse teatro buscará aperfeiçoar o idioma, invenção, e a criatividade do Negro Americano no drama” (Hansberry, 1979, p. 14). Ela esperava captar o que Henry Louis Gates, Jr. descreve como uma “negritude de língua” (Gates Jr., 1988, p. XIX), e ao fazê-lo, ela partilha a visão de Zora Neale Hurston que semelhantemente quis criar “um novo teatro real”, baseado em “narrativas populares, embora curtas, com uma angularidade abrupta e ingênua do primitivo preto

10 Eu assisti à produção do Palco Arena de *Les Blancs*, e *A Mulher* foi mais incorporada na performance do que sugere a versão impressa da peça em 1983. Em função do palco circular, *A Mulher* pôde de se movimentar pelo palco, em torno de Tshembe, e a audiência, proporcionando uma forte presença rotativa e efeito onipresente.

11 NT: Um cruel comerciante de escravos africanos no romance *A Cabana do Pai Tomás* [*Uncle Tom's Cabin*], de autoria de Harriet Beecher Stowe.

12 Margaret Wilkerson (1983) oferece uma discussão detalhada da resposta da NBC para a peça *The Drinking Gourd* em *Lorraine Hansberry: The Collected Last Plays*. Pode parecer estranho invocar o nome de *Uncle Tom* aqui, dada a forma que ele é tipicamente usado para representar a subserviência e um ódio da Negritude, o que causa uma identificação profunda com a branquitude; porém, em minha leitura do livro de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, ele aderiu devotadamente muito mais à filosofia religiosa do que demonstrou uma preferência por pessoas brancas e suas preocupações em detrimento do povo negro e suas preocupações. Ele fez escolhas que acreditou que iriam elevar a humanidade, sendo essas feitas em meio à grande oposição; nesse sentido ele foi heróico.



do Alabama” (Hurston, 1970, p. 8).¹³ A escolha de um escritor por um idioma revela a identificação cultural dos personagens e, frequentemente, os imperativos políticos do escritor.¹⁴ Ao descrever seu próprio uso do Inglês Negro, Ntozake Shange coloca, “Meu trabalho é uma das poucas formas em que eu posso preservar os elementos de nossa cultura que precisam ser lembrados e absolutamente reverenciados” (Shange, 1988, p. 164). A escolha da língua, especialmente no veículo vivo do teatro, revela a identificação cultural do escritor e a relação que espera ter com a audiência. É uma perda para o teatro norte americano que nem Hansberry nem Hurston tenham criado os teatros que elas imaginativamente e vigorosamente descreveram como um lugar no qual o Inglês Negro seria a língua honrada.

A sala de aula permanece como o espaço mais radical de possibilidade na academia (hooks, 1994, p. 12).

Meu desafio como professora de história do teatro afro-americano é o de capturar a amplitude e a vibração de Hansberry, a união dinâmica de arte, política e integridade pessoal que caracteriza o legado de Hansberry. Em meu curso, que começa no século XIX e prossegue em ordem cronológica, meus estudantes frequentemente estão entusiasmados quando começam a estudar Lorraine Hansberry. Após lerem William Wells Brown, Joseph S. Cotter, Sr., Angelina Weld Grimke, Georgia Douglas Johnson, Alice Dunbar Nelson, Theodore Ward, Alice Childress, William Branch e até Langston Hughes e Zora Neale Hurston, os estudantes sentem prazer pelo fato de finalmente terem chegado a uma dramaturga que acreditam conhecer. Eu passo bastante tempo com dramaturgos menos conhecidos que escreveram antes dos anos 1950 porque me sinto compelida a dissipar o mito de que o teatro afro-americano começou com Hansberry. Ao mesmo tempo, eu devo ajudar os estudantes a verem Hansberry como uma especialista praticante da peça *bien faite* por meio da obra *A Raisin in the Sun*, uma habilidosa criadora de diálogo naturalístico, e uma comentarista compreensiva das realidades afro-americanas. Enquanto não quero que Hansberry seja a única dramaturga afro-americana que meus estudantes conheçam, também não quero que negligenciem a magnitude de suas contribuições ao se apressarem para conhecer os eventos e dramaturgos mais familiares do Movimento das Artes Negras.

13 Enquanto podemos criticar a descrição estereotipada e compreensões essencializadas que Hurston parece oferecer do Inglês Negro, o mais importante para o meu argumento é que Hurston, como Hansberry, ansiava que expressões vernaculares dominassem o teatro. Para uma discussão detalhada da descrição de Hurston do Inglês Negro, veja “Characteristics of Negro Expression” (Hurston, 1970). Hurston identifica três características do Inglês Negro: o uso da metáfora e simile, o uso de descritivos duplos e o uso de substantivos verbais.

14 O dramaturgo e diretor queniano Ngugi wa Thiong’o eficazmente esclarece esse ponto quando explica porque ele não podia mais criar dramas para quenianos em inglês. Ngugi wa Thiong’o escreve: “Foi [a peça] *Kamiriithu* que me forçou a recorrer a Gikuyu [língua] que para mim resultou em uma ‘ruptura epistemológica’ com o meu passado, particularmente na área do teatro. A questão da audiência resolveu o problema da escolha da linguagem; e a escolha da linguagem resolveu uma questão de audiência” (Ngugi wa Thiong’o, 1986, p. 44). Para Ngugi wa Thiong’o, a escolha da linguagem tornou-se uma decisão política que poderia ou honrar os membros da audiência, ou perpetuar hierarquias colonialmente inspiradas entre eles.

Em um curso como o meu, devo tomar decisões difíceis sobre quais peças incluir. Não lemos somente peças de vários dramaturgos que podem deixar nos estudantes a impressão errônea de que um único trabalho seja representativo do estilo de um escritor, temas, personagens e visão. Esse é um perigo óbvio quando se ensina *A Raisin in the Sun* como a única peça de Hansberry. Contudo o planejamento acadêmico não nos permite explorar os elementos surrealistas de sua *What Use Are Flowers?*, os episódios de fantasia de *The Sign in Sidney Brustein's Window*, a estética da África Ocidental que contribui para *Les Blancs* ou a crítica histórica em *The Drinking Gourd*. Omitir essas peças pode deixar os estudantes com a convicção de que as habilidades dramáticas de Hansberry e seus interesses intelectuais eram restritos aos dramas domésticos satirizados por George C. Wolfe em sua “Last Mama-on-the-Couch Play”, do *Colored Museum*.

Para contrapor essa visão simplista de Hansberry, o curso pode incluir uma análise das versões alternativas de *A Raisin in the Sun*. Isso é especialmente útil quando o instrutor se encontra limitado a ensinar apenas uma peça de autoria de Hansberry e quando, ao ensinar o curso, se sente estimulado a oferecer uma abordagem construtiva, apesar de limitada, baseada em “maiores sucessos”. Margaret Wilkerson conduziu uma pesquisa completa sobre o trabalho de Lorraine Hansberry, e sua produção intelectual propiciou uma poderosa compreensão sobre o que foi publicado sobre *A Raisin in the Sun*. O trabalho de Wilkerson sobre Hansberry tem sido instrumental para encorajar um repensar dessa peça premiada e identificar Hansberry como uma grande escritora norte-americana.

O diálogo de conteúdo político mais denso foi omitido do filme de 1961 e as versões iniciais impressas da peça. Nessa cena que foi removida, Lena Younger – a estimada senhora idosa e força espiritual da peça conhecida como Mama – e a vizinha discutem a mudança da família para um bairro completamente branco. Em uma estratégia de Hansberry que Wilkerson chama de estratégia de resgatar Mama “da imagem persistente de passividade, acomodação, e auto-satisfação associada com o estereótipo da Mãe Preta” (1986, p. 447), Hansberry faz Mama se manifestar contra as visões de Booker T. Washington, de fato chamando-o de bobo! Se Mama fosse a acomodacionista conservadora que alguns estudiosos descrevem, ela não falaria tão negativamente da figura histórica mais associada com a acomodação na história negra norte-americana. Esse diálogo propicia aos estudantes uma Mama politicamente consciente, uma perspectiva que não é prontamente discernível naqueles textos que não incluem a cena (Hansberry, 1988 p. 103).

Outro exemplo das importantes tensões políticas que se perdem nas versões rigorosamente editadas de *A Raisin in the Sun* é encontrada na cena completa entre Asagai e Beneatha. Essa cena ocorre logo após a família descobrir que Walter Lee perdeu \$10.000 do prêmio do seguro, o que significa agora que nenhum dos sonhos concorrentes da família pode ser realizado. Walter Lee queria o dinheiro para comprar uma loja de bebidas alcoólicas, Beneatha queria o dinheiro para apoiar suas aspirações de estudar medicina, Mama queria o dinheiro para levar a família de um bairro negro empobrecido para uma vizinhança de classe média completamente branca, e Ruth (a esposa de Walter Lee) apoiava o sonho de Mama. Beneatha, raivosa e profundamente decepcionada, diz a Asagai que ele não pode responder a pergunta de por que as pessoas se importam em lutar quando a vida somente traz derrota. Asagai responde, “EU VIVO A RESPOSTA!” (Hansberry, 1988, p. 135).



Ele condena Beneatha por desistir de ter esperança na humanidade. Wilkerson resume a importância dessa cena ao escrever: “A pergunta aqui não é se a família deveria se mudar ou ficar, mas o que aprenderão com essa tragédia. Eles agirão a partir de uma afirmação da vida ou serão paralisados pelo desespero?” (1986, p. 450). Asagai trespassa a pena que Beneatha sente de si mesma para examinar a filosofia espiritual que governa sua reação à negligência de Walter. Em uma cena posterior, Mama ecoa essa posição de afirmação da vida quando fala para Beneatha sobre Walter: “Sempre há alguma coisa que resta para amar. Se você não aprendeu isso, não aprendeu nada” (Hansberry, 1988, p. 145). Assim como Mama, Asagai sabe que escolher a dor e a mágoa em detrimento do amor e a coragem não é de forma alguma uma escolha, porque afasta a vida ao invés de trazê-la. Omitir ou reduzir a cena entre Asagai e Beneatha diminui significativamente o poder dessa posição filosófica, uma posição que eu acredito estar no cerne da peça.

Além de contrastar as várias versões de *A Raisin in the Sun* como uma forma de demonstrar a complexidade Hansberry, os estudantes podem também fazer essa descoberta por meio de um exame de outras formas de seu trabalho. Quando eles lêem a crítica da dramaturga sobre as práticas racistas conscientes e inconscientes do teatro americano, lentamente começam a perceber que existe mais sobre essa artista que somente *A Raisin in the Sun* possa revelar. Hansberry escreve:

O Negro, tal como apresentado primordialmente no passado, nunca existiu na terra ou no mar. Raramente tem sido o retrato de homens, apenas o retrato de um conceito... Por sua própria natureza, a supremacia branca almejou o contentamento do Negro com o “seu lugar”... Visto que Negros da vida real... falharam em se contentar, o escritor branco, em sua maioria, não falhou em popular o seu “mundo Negro” com *Negros* que pareciam não saber que a escravidão era intolerável, ou que a opressão subsequente e prolongada foi uma forma de inferno na terra...Um âmbito mais amplo de sonhos e angústia escapou à atenção de seus criadores, que por outro lado demonstraram notáveis imaginações criativas ao serem incapazes de reconhecer a complexidade universal da humanidade (Hansberry, 1961, p. 31-32).

A discussão de Hansberry sobre a construção branca de uma identidade negra palatável prolonga o argumento dos anos 1930 feito por Sterling Brown sobre “*Negro Character as Seen by White Authors*”, e prenuncia a análise de Toni Morrison sobre os Africanismos Americanos em *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. A mente penetrante de Hansberry e sua linguagem precisa raramente se adaptam ao papel acomodacionista dentro do qual tantos alunos a tem colocado. Os estudantes devem também analisar a posição política que sustenta o *John Brown Memorial Theater*. Lá ela proclama seu respeito pela África e os afro-americanos, o que encoraja os estudantes a ver *A Raisin in the Sun* como algo mais do que a tentativa da família Younger de obter o seu pedaço da torta¹⁵ norte-americana.¹⁶ Quando o texto completo da peça é apresentado,

15 NT: Nesse contexto, a expressão torta americana refere-se aos bens materiais e oportunidades de ascensão socioeconômica, tema recorrente no discurso hegemônico norte-americano, que o caracteriza como “the land of opportunities”(a terra das oportunidades).

16 Margaret Wilkerson proporciona uma crítica afiada de uma interpretação materialista de *A Raisin in the Sun* em “A Raisin in the Sun: Anniversary of an American Classic”. Wilkerson admite que a omissão de duas cenas cruciais da produção original para o palco, uma na qual Walter discute seus sonhos com Travis e uma na qual Mama questiona a filosofia de Booker T. Washington com um vizinho, reduz as questões políticas e de gênero mais amplas que são levantadas na peça. Porém, visto que essas cenas eram parte da visão original de Hansberry, deve-se incluí-las em uma análise completa da peça.

e quando Hansberry tem a permissão de falar em suas outras vozes, os estudantes podem deixar o curso com uma relação firme e renovada com a escritora que eles pensavam que conheciam. Nessas ocasiões, quando o curso funciona como “o espaço mais radical de possibilidade na academia,” Hansberry não é mais uma ficção conveniente na imaginação dos estudantes, ela se torna uma mulher negra artista e ativista que se importava profundamente como o mundo, o suficiente para trabalhar em prol de sua modificação.

Quando você começa a medir alguém, meça-o corretamente, criança, meça-o corretamente –
Lena Younger em *A Raisin in the Sun* (Hansberry, 1988, p.145).

Embora Lorraine Hansberry não tenha se tornado uma figura distinta em meu mundo até a minha idade adulta, ela está agora deixando uma marca indelével em minha experiência como uma artista/estudiosa, como uma professora e como ser humano. Eu estou aprendendo a “medi-la corretamente” ao sintetizá-la, sua política e sua vida pessoal. É nesse processo de redescobrir Hansberry que estou encontrando um parentesco que vai além do fato de termos frequentado a mesma escola de gramática e termos vivido em casas localizadas a apenas dez quarteirões de distância em Chicago, Illinois. Ela tornou-se para mim uma mentora ancestral que me aconselha por meio de seu próprio exemplo. Nos meus melhores dias, eu sei que o trabalho que é transformativo deve comunicar-se com todos, não apenas com o oprimido que combate as forças da hegemonia. Nos dias em que a batalha parece ser travada sem aliados à vista, eu sou lembrada do discernimento de Hansberry. Seu legado é diariamente viver a vida que seja a resposta.

Referências bibliográficas

- BROWN, Sterling A. Negro Character as Seen by White Authors. *The Journal of Negro Education*, 1933.
- CARTER, Steven R. *Hansberry's Drama: Commitment Amid Complexity*. Chicago, IL: University of Illinois Press, 1991.
- CRUSE, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*. New York, NY: William Morrow & Co, 1967.
- ELAM JR., Harry. Absent/Presence: Women in Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* and Suzan-Lori Parks' *Topdog/Underdog*. *Assaph: Studies in Theatre Special Issue*, 2007.
- GATES JR., Henry Louis. *The Signifying Monkey*. New York, NY: Oxford University Press, 1988.
- GOMEZ, Jewelle L. Lorraine Hansberry: Uncommon Warrior. In: GATES JR., Henry Louis (ed.). *Reading Black. Reading Feminist: A Critical Anthology*. New York, NY: Meridian, 1990.



HANSBERRY, Lorraine. Original Prospectus for the John Brown Memorial Theatre of Harlem. *Black Scholar*, jul.-aug. 1979.

_____. *A Raisin in the Sun*. New York, NY: Signet, 1988.

_____. Simone de Beauvoir and *The Second Sex*: an American Commentary. In: GUY-SHEFTALL, Beverly (ed.) *Words of Fire: an Anthology of African American Feminist Thought*. New York: The New Press, 1995.

hooks, bell. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York, NY: Routledge, 1994.

HURSTON, Zora Neale. Cited in "Why the 'MULE BONE' Debate Goes On", Henry Louis Gates, Jr., *New York Times*, 10 de fevereiro de 1991.

_____. Characteristics of Negro Expression. In: CUNARD, Nancy (ed.). *Negro: An Anthology*. New York, NY: F. Ungar, 1970.

KEPPEL, Ben. Looking through *Sidney Brustein's Window*: Lorraine Hansberry's New Frontier, 1959-1965. In: *Racially Writing the Republic*. Durham: Duke University Press, 2009.

LESTER, Julius. The Voice and Vision of Lorraine Hansberry: The Politics of Caring. In: NEMIROFF, Robert (ed.). *Lorraine Hansberry: The Collected Last Plays*. New York: A Plume Book, 1983.

LIPARI, Lisbeth. The Rhetoric of Intersectionality: Lorraine Hansberry's Letters to the *Ladder*. In: MORRIS III, Charles E. (ed.). *Queering Public Address: Sexualities in American Rhetorical Discourse*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007.

LORDE, Audre. *Sister Outsider*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1984.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

_____. Rootedness: The Ancestor as Foundation. In: MADISON, D. Soyini (ed.). *The Woman that I Am*. New York, NY: St. Martin's Press, 1994.

NEMIROFF, Robert. *Lorraine Hansberry: The Collected Last Plays*. New York, NY: New America Library, 1983.

_____. *Playbill for Les Blancs*. Washington, DC: Arena Stage, 1988.

NGUGI WA THIONG'O. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1986.

SHANGE, Ntozake. *Black Women Writers at Work*. New York, NY: Continuum, 1988.

WILKERSON, Margaret. The Drinking Gourd: A Critical Background. In: NEMIROFF, Robert (ed.). *Lorraine Hansberry: The Collected Last Plays*. New York, NY: New American Library, 1983.

_____. *A Raisin in the Sun*: Anniversary of an American Classic. *Theatre Journal*, dec. 1986.

WOLFE, George C. The Last Mama-on-the-Couch Play. In: *The Colored Museum*. New York, NY: Grove Press, 1988.