

LEDA MARIA MARTINS*

A INTERDIÇÃO DO DISCURSO EM DUTCHMAN

(THE HINDERING OF THE DISCOURSE IN DUTCHMAN)

(DIE VERWEIGERUNG DER REDE IN DUTCHMAN)

RESUMO

Análise do conflito na relação inter-racial em uma peça do Teatro Revolucionário do Negro, conflito este determinado pela reversão de expectativa na decodificação da linguagem operada pelos personagens.

SUMMARY

This paper analyses the conflict in a racial relationship in a play of the Black Revolutionary Theatre. The conflict studied is caused by the reversal of expectation occurred with the characters in their process of decodification of the discourse.

* Professor Assistente de Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto.

Helene Keyssar, no capítulo que dedica à peça *Dutchman* de LeRoi Jones, salienta no início de sua análise que:

*Dutchman makes manifest the ambivalent intentions that have been disguised or latent in earlier black dramas. ... Dutchman acknowledges the encounter of two worlds and two modes of seeing within the one world it constructs onstage and within the space of the audience for which it is played. The play presumes our differences and confronts them; some elements of its strategy will work similarly on black and white spectators, but its essential strategic devices affect not what black and white spectators share as human beings, but what separates us as black and white Americans.*¹

O último período deste texto parece-me fundamental por focalizar um dos efeitos principais que advêm da peça. Na verdade *Dutchman* contém mecanismos de elaboração, especificamente no uso da linguagem, que revelam um objetivo central: a construção de uma grande metáfora, a metáfora de um universo social, cultural e ideológico, no qual os elementos das raças negra e branca sejam definidos por duas características essencialmente opostas, o bem e o mal, respectivamente. Estas qualidades, sintetizadas nos dois protagonistas da peça, polarizam as relações entre o negro e o branco no paradigma da sociedade americana construído no texto, excluindo qualquer possibilidade de integração ou de convivência pacífica das duas raças, visto que os elementos que ao longo do texto definem os dois personagens são em si excluídos e nunca tendem a harmonizar-se.

Essa metáfora do Bem e do Mal, que se reproduz em outras, tais como vida e morte, luz e sombra, verdade e mitificação, etc., é construída na arquitetura do texto como decorrência da inversão de sentido do código lingüístico que nunca ope-

ra a comunicação entre as personagens. A possibilidade de comunicação é constantemente bloqueada pela revelação sistemática do caráter ideológico e estereotipado do sentido da linguagem da personagem branca, revelando sempre a mitificação negativa e a elaboração mental de uma imagem falsa do negro, no universo da classe média branca.

No choque que se estabelece entre os dois protagonistas Lula e Clay, o texto, em todos os seus signos, e especialmente no lingüístico, revela a intenção de Jones em desmascarar a imagem mental elaborada pelo branco a respeito do negro. Na medida em que este desnudamento revela-se eficaz, ou seja, na medida em que o discurso de Lula torna-se impotente para moldar em Clay seu referente, cria-se um vazio conceitual que permeia a fala das personagens, promovendo a redefinição do sentido dos signos "negro" e "branco" nas relações inter-raciais. A linguagem de Lula passa a ter seu significado barrado ou invertido, condicionada que está por uma máscara ideológica discriminatória, de codificada por Clay. Frente a esta ruptura conceitual, Lula, imagem-síntese da classe média branca, opta por eliminar seu opo - nente, única forma eficaz, para ela, de restabelecer seu pró-prio equilíbrio, de revitalizar seu discurso, minado pelo personagem negro.

A peça, assim, estabelece rupturas fundamentais em termos do Teatro do Negro americano: pela tentativa bem sucedida de figurar o estereótipo sobre o negro como imagem mental distorcida da classe média branca; pela elaboração desta imagem como um discurso que não resiste ao confronto direto com uma real identidade do negro; pela negação da existência de uma zona de mediação, de possibilidade de destruição dessa imagem que não

seja através do conflito e do confronto:

This is a play in which not to be a nigger is to be a 'dirty white man', and in which as Dutchman goes on to expose, not to dance with Lula, the drama's emissary from the white middle class, is to choose death as your partner.²

Lula, enquanto síntese do pensamento da classe média branca, tem um conceito pré-estabelecido sobre o negro, que pretende ver concretizado em Clay, tão logo o conhece. O rapaz, entretanto, em nenhum momento reproduz o ideal estereotipado, projetando-se como um ruído que interfere e desestrutura o discurso pré-conceituoso de Lula. No confronto entre o discurso-imagem estereótipo (Lula) e o discurso-negativa do estereótipo (Clay), estabelece-se o espaço da não-comunicação, o espaço do conflito racial inevitável, da morte e da castração simbólica.

Já no início da peça, o confronto entre os dois personagens delinea-se. Para Lula, Clay representa um amante em potencial, um perverso sexual que a cobiçara através da janela do metrô. Clay nega esta assertiva, dizendo que o olhar dirigido a Lula fora abstrato, sem conotação sexual precisa. Ainda que queira rotular o jovem como sedutor, é Lula entretanto, numa inversão estrutural da peça, que nos é apresentada, desde sua primeira aparição, como imagem simbólica da sedução; imagem construída de forma pejorativa e que irá desdobrar-se ao longo da peça, definindo a personagem como paradigma da perversão e protótipo do mal.

Lula está sempre triturando maçãs e oferecendo-as a Clay, o que torna inevitável associá-la à Eva tentadora, em seu exercício de seduzir sexualmente o jovem Adão, Clay. No ritual da

sedução, Lula utiliza, como elemento principal de sua tentativa de estabelecer intimidade, um discurso-revelação com o qual pretende demonstrar um conhecimento prévio sobre a vida e as intenções de Clay, conhecimento, na verdade, especular, que lhe permite projetar em Clay suas próprias fantasias sexuais:

*Lula: You think I want to pick you up, get you to take me somewhere and screw me, huh?

 You look like you been trying to grow a beard. That's exactly what you look like. You live in New Jersey with your parents and are trying to grow a beard. That's what. You look like you've been reading Chinese poetry and drinking lukewarm sugarless tea.³*

Frente à surpresa de Clay e à sua curiosidade em saber de onde provém todo este "conhecimento", Lula admite não saber tudo, definindo-se como uma pessoa que mente muito. Nesta sua afirmação, ela acrescenta outro elemento na construção de sua imagem: a mentira. Imagem do pecado, da ambivalência, Lula, gradativamente, vai constituindo-se a nossos olhos, e aos olhos de Clay, como signo do Mal, ou como o Mal em si. E é dentro deste contexto, que ela revela que todo seu pseudo-conhecimento sobre Clay advém de idéias pré-concebidas sobre os negros em geral, ou seja, ela revela o caráter de falsidade, ou pelo menos, de imagem idealizada de seu discurso:

*Clay: Hey, you still haven't told me how you know so much about me.
 Lula: I told you I didn't know anything about you... You're a well-known type.
 Clay: Really?
 Lula: Or at least I know the type very well. And your skinny English friend too.
 Clay: Anonymously?
 Lula: What?*

Clay: Without knowing us specifically?

Lula: Oh boy.

What a face. You know, you could be a handsome man.

Clay: I can't argue with you.⁴

Sua fala indica que ela nada sabe sobre o indivíduo, o desconhecido a quem abordara no vagão do metrô e a quem tenta seduzir; mas pretende tudo saber, baseada na idéia abstrata, na imagem tipológica estereotipada que ela, branca, detém sobre os negros em geral. Admitindo não poder discutir com Lula, parece-me claro que Clay conscientiza-se do fato de estar vivenciando com Lula um jogo de palavras, jogo este que vai tornando-o consciente do caráter estereotipado e pré-conceituoso da linguagem e, conseqüentemente, das intenções de sua oponente.

No jogo de revelação dos nomes, Lula identifica-se, primeiro, como Lena, a hiena, um outro símbolo que completa sua caracterização negativa. Como Eva, a tentação, como a mentira, ou como a Hyena, que se alimenta da carne dos mortos, Lula encarna o protótipo do MAL, como metáfora da sociedade branca, que é assim definida como falsa, ilusória, perversa. Clay, por outro lado, vai sendo caracterizado em oposição à personagem feminina. Seu nome não é o nome imaginado por Lula, que é incapaz de vê-lo fora das noções abstratas que reproduz; seu temperamento é calmo, em contraste à agressividade de Lula; ele reafirma sua autenticidade frente ao caráter ambivalente da personalidade da jovem. Em síntese, Clay, em suas respostas, vai se revelando o oposto do que Lula imagina, sintetizando assim, em oposição a ela, a metáfora do BEM.

Na reversão de expectativa no jogo de decodificação da linguagem, o espaço social delineado por Jones parece definiti-

vamente traçado. Denominando-se explicitamente como Lena, a Hyena, Lula completa o círculo armado em volta de Clay. Ou ele passa a representar o papel de Adão e entrega-se ao jogo de sedução de Lula-Eva, ou enfrenta a destruição nas garras de Lula-Hyena. Entregar-se à Lula-Eva é introjetar a falsa imagem construída pelo branco, é enquadrar-se no estereótipo, mascarar-se; fugir a esta alternativa significa escolher a morte. Tomando então Lula enquanto metáfora do MAL, símbolo da classe média branca, e Clay como metáfora do BEM, símbolo da raça negra, a peça desenvolve a idéia de que no plano social, integrar, penetrar a classe média branca é possível ao negro se o mesmo enquadra-se no tipo idealizado por esta classe, o que só se torna viável pela assimilação dos seus valores, pela introjeção do paradigma do discurso especular. A recusa a esta aceitação conduz inevitavelmente à morte.

Clay, entretanto, decodifica e reverte os sinais do discurso de Lula, optando por não mascarar sua identidade, revelando-se suficientemente perspicaz para compreender que participa de um jogo verbal, do qual criou consciência gradativamente. Já na revelação de seu nome, esta consciência é insinuada. Ainda que Lula pareça deter o comando do jogo e antecipar as iniciativas dos lances, Clay, em suas respostas e evasivas, nunca parece envolvido na representação. Ele tem consciência do debate lingüístico, o que lhe permite, lucidamente, anular o sentido do discurso de Lula, confrontando-o com sua natureza de mentira:

*Lula: What are you into anyway?
 (looking at him half sullenly but still amused)
 What thing are you playing at, Mister?*

Mister Clay Williams?

(Grabs his thigh, up near the crotch)

What are you thinking about?

Clay: Watch it now, you're gonna excite me for real.

Lula: I bet.

Clay: I thought you knew everything about me? What happened?⁵

Esta consciência do jogo e o domínio dos códigos que o presidem é que permitem a Clay desmascarar o discurso de Lula, minando seu sentido. Lula, pelo contrário, não parece revelar esta mesma consciência. Ela vive o jogo, o que paulatinamente deixa-a completamente exposta. Ela encarna e é representada por sua linguagem. Romper e desestruturar seu discurso é destruí-la. Enquanto símbolo da classe média branca, anular o sentido do seu discurso, torná-lo neutro, significa, assim, romper suas estruturas. Por isto o seu desconcerto em todos os instantes em que Clay, com seu discurso-negativa, ruptura, elaborado pela ironia, desestabiliza sua base de sustentação: a imagem estereotipada.

...

Clay: Are you going to the party with me Lula?

Lula: (Bored and not even looking)

I don't even know you.

Clay: You said you know my type.

Lula: (Strangely irritated).

Don't get smart with me, Buster. I know you like the palm of my hand.

Clay: The one you eat the apples with?⁶

O final da 1^a cena já prenuncia uma mudança acentuada no comportamento de Lula, o que vai precipitar as ações da peça para o seu desfecho trágico. Esta mudança caracteriza-se fundamentalmente por uma mudança de tom na dicção de Lula. Ela acusa

Clay de ser assassino e a cena 1 termina com um grito estridente de Lula, um grito que manifesta a metamorfose da personagem para a cena 2. Nesta, Lula incorpora à face-máscara de Eva, a sedutora, a sua face de Hyena, provocando Clay agressivamente na tentativa de vê-lo moldar-se a outro estigma: o estereótipo de negro assassino.

A atmosfera intimista, de meia-sombra, onde têm lugar , na cena 1, as provocações e apelos sensuais de Lula, transforma-se na cena 2. Outras pessoas ocupam os espaços antes vazios do vagão, compondo um público social efetivo no universo da peça . A cena pública é o ambiente no qual Lula, tendo como cúmplice muda a sociedade da qual é porta-voz, tentará fazer prevalecer suas concepções. Este público, em sua maioria silencioso, agirá como espectador privilegiado do debate que se acentua entre os dois protagonistas, voltando-se para a ação apenas no desfecho da peça, quando atira o cadáver de Clay pela janela, dando sustentação ao assassinato cometido.

No início da cena 2, Lula parece dar-se conta finalmente da vanidade de querer dobrar Clay às suas intenções:

Lula: ... Except I do go on as I do. Apples and long walks with deathless intelligent lovers. But you mix it up. Look out windows, all the time. Turning pages. Change change change.⁷

Mudando sua estratégia de ação, Lula, em tons agressivos e histéricos, tenta etiquetar seu oponente como um assassino que ela irá desmascarar e incriminar aos olhos da sociedade:

Lula: Cause you're an escaped nigger.

.....
*Cause you crawled through the wire and
 made tracks to my side.*

.....
*Come on, Clay... Let's do the thing. Uhh! Uhh!
 Clay! Clay! You middle-class black bastard.
 Forget your social-working mother for a few
 seconds and let's knock stomachs. Clay, you
 liver-lipped white man. You would-be Christian.
 You ain't no nigger, you're just a dirty white
 man. Get up, Clay. Dance with me, Clay.⁸*

Clay tenta ignorar os insultos e trazê-la de volta ao jo-
 go esquecido da sedução, o que parece irritá-la ainda mais, pois
 seu convite converte-se em sinal de que ele resiste às provoca-
 ções que tentam convencê-lo a ver-se como um assassino em poten-
 cial, mascarado de bom-moço.

*Lula: Screw yourself, uncle Tom. Thomas Woolly-head.
 There is uncle Tom ... I mean, uncle Thomas
 whooly-head. With old white matted mane.
 He habbles on his wooden cane. Old Tom. Old
 Tom. Let the white man hump his ol' mama,
 and he jes' shuffle off in the woods and
 hide his gentle gray head. Ol' Thomas woolly-
 head.⁹*

Finalmente Clay parece atingir o que Lula esperava. Fu-
 rioso, ele a estapeia e parece prestes a converter-se no assas-
 sino por ela idealizado. Mas não é esta sua atitude. Num tom e-
 nérgico e categórico, Clay rebate os insultos de Lula, reafir-
 mando sua independência, seu não compromisso com o desejo do
 outro em figurá-lo em qualquer padrão ou estereótipo, que são
 fruto das mentiras, representações e fantasias que contaminam o
 pensamento do branco.

Clay: I'll rip your lousy breasts off! Let me be

*who I feel like being. Uncle Tom. Thomas. Whoever. It's none of your business. You don't know anything except what's there for you to see. An Act. Lies. Deceit. Not the pure heart, the pumping black heart.*¹⁰

A longa fala de Clay instaura definitivamente a ruptura com os falsos conceitos emitidos por Lula. Finalmente ele revela seu ódio e sua não disposição em assumir a imagem do estereótipo, desmascarando explicitamente, sem ironias, a total incompreensão de Lula sobre ele.

*Clay: And I sit here, in this buttoned-up suit, to keep myself from cutting all your throats. I moan wantonly. You great liberated whore! You fuck some black man, and right away. You're an expert on black people. What a shit that is. The only thing you know is that you come if he bangs you hard enough. And that's all. The belly rub? You wanted to do the belly rub? Shit, you don't even know how. You don't know how.*¹¹

Clay desmitifica em suas assertivas a falsa compreensão, o pseudo-conhecimento que a sociedade branca mentalizou sobre a raça negra, que se revela também na não-compreensão da música, da dança e dos músicos negros admirados pelos brancos. Dentro deste universo mental fantasioso, matar o branco, ou seja, vestir a máscara assassina idealizada por este mesmo branco, seria o caminho a ser trilhado para o negro ser compreendido por esta sociedade, cuja sanidade baseia-se em falsos conceitos que justificam sua atitude perante os negros. Clay, entretanto, opta por construir sua identidade pela negação de identidade imposta pela fantasia do branco. E é na afirmação de sua identidade, pela negativa em vestir as máscaras sociais, que Clay constrói a

R.Estud.Ger., Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 53-72, dez. 1986.

barreira que vai separá-lo (o BEM) da sociedade branca (o MAL).

He finally explodes, drags her back to the seat, clubs a protesting drunk, slaps her and makes his big speech, the point of which is that whites do not, cannot know anything about blacks, that all they see are the masks which hide the desire to kill. If the middle-class mask is false, it is no more false than the hippy-dip mask(...) when it is forced on the negro by an outside who expects him to act in a particular way (as object, as jazzman, as protester).¹²

Terminando seu discurso, e antes de tentar sair, Clay adverte Lula para o perigo de tentar encaixar o negro em seus estereótipos. Se o negro vier a concretizar a idéia que dele faz o branco, ele poderá realmente introjetar o discurso assassino, matar o homem branco e encontrar justificativas racionais para tal ação; as mesmas explicações racionais que a sociedade branca, em sua insanidade, utiliza-se para justificar seu comportamento para com o negro:

Clay: Don't make the mistake, through some irresponsible surge of Christian charity, of talking too much about the advantages of western rationalism, or the great intellectual legacy of the white man, or maybe they'll begin to listen. ... They'll murder you, and have very rational explanations. Very much like your own. They'll cut your throats, and drag you out to the edge of your cities so the flesh can fall away from your bones, in sanitary isolation.¹³

Ao término desta fala, Clay tenta sair do metrô (tenta nascer, evadir-se do útero-túmulo em que se metamorfoseia o vago), e é então assassinado por Lula. Como salientei anteriormente, a peça coloca como base de sustentação do discurso de

Lula, metáfora da sociedade branca americana, a mentira, o preconceito que moldam uma imagem irracional estereotipada do negro. Para o negro, penetrar esta sociedade só se torna possível através da assimilação desta imagem, na identificação da fantasia. Clay, desmitificando este discurso, mostrando-o como mentira e não conhecimento, negando-se a cumpri-lo, impede-o de concretizar-se, torna-o vazio e sem sentido. O signo, então, passa a não ter significado e o significante não mais reenvia a um sentido tido até então como verdadeiro. Assim, as atitudes de Clay promovem a ruptura do discurso do branco, que é sustentado por uma ideologia discriminatória. No espaço vazio em que se estabelece o confronto, a sociedade branca, para restaurar seu equilíbrio e recuperar o sentido perdido, opta por assassinar o negro, a negação deste sentido. Lula é quem mata Clay e, assim agindo, Lula converte-se em referente do discurso que visava tornar Clay o agressor. Seu desejo de ver Clay como assassino revela-se como projeção de sua própria identidade de Hyena. Lula-assassina encarna assim, como símbolo do mal, a fonte origem do próprio estereótipo: a mente doentia da classe média branca americana.

No espaço da morte, da destruição de Clay, o texto instaura sua mensagem: não há possibilidade de integração entre negros e brancos na sociedade americana, separados que estão por valores essencialmente opostos, sendo o branco definido como protótipo da mentira, da falsidade, da insanidade e do irracionalismo.

Esta imagem da sociedade americana representa uma mudança acentuada no contexto do teatro norte-americano em geral. Como nos revela Helene Keyssar, ao analisar a relação do dramatur-

go branco com os meios de produção e o público:

*For the middle-class white Americans who buy most of the theater tickets in the United States, the performance of drama is thus an act of reassurance: the worlds they see before them contain pain as well as pleasure, but the shape of those worlds does not disturb the world the spectator already knows.*¹⁴

O teatro do negro e principalmente o Teatro Revolucionário, que tem em LeRoi Jones seu grande expoente, representa uma ruptura fundamental justamente por evocar um universo social que foge ao paradigma ressaltado por Helene Keyssar. Peças como *Dutchman* trazem ao palco a imagem de uma América que se afasta do mito do Eldorado, uma América mentalmente insana e castradora, que destrói os que teimam em não se encontrar nos seus padrões culturais, muitas vezes elaborados sob uma falsa visão do outro.

*Black drama, which throughout the twentieth century has resisted the interior walls of realism, is a challenge to middle-class American both politically and aesthetically. It is not simply that black theater could discomfort white Americans and upward-striving black Americans: Black theater could reveal with dangerous clarity that America was not a classless society with one coherent dramatic vision.*¹⁵

Na tendência a não ratificar a imagem positiva idealizada da sociedade americana, o Teatro Revolucionário difere não apenas dos dramaturgos brancos como também do Teatro Negro Integracionista. Neste, autores como Lorraine Hansberry, expõem ao público as injustiças sociais e a discriminação que bloqueiam a ascensão social do negro, procurando em síntese sensibilizar a

sociedade branca, em peças que sustentam a possibilidade de convivência social pacífica entre as duas raças.

Integration not only meant that the black playwright conceive of his audience as being racially 'mixed'; he could expect to confront them with some realities of racial injustice and segregation and be acknowledge. ... The political strategy of the period was to urge the possibility of equality, the likeness of blacks and whites, and the hope for a harmonious society.¹⁶

É a descrença numa sociedade harmoniosa que leva os dramaturgos do Teatro Revolucionário a mudar substancialmente a concepção de suas peças, nas quais torna-se evidente a total impossibilidade de convivência pacífica entre brancos e negros, vistos enquanto síntese de moral e valores opostos. Para LeRoi Jones o Teatro do Negro deve ser um teatro identificável como negro, cujas formas são distintas do teatro elaborado pelo branco; um teatro que tem como objetivo provocar mudanças, sendo em si mesmo uma ruptura:

*The Revolutionary Theatre should force change; it should be change. ...
The Revolutionary Theatre must Expose! Show up the insides of these humans, look into black skulls.
.....
The Revolutionary Theatre must Accuse and Attack anything that can be accused and attacked. It must Accuse and Attack because it is a theatre of victims. ...
It is a political theatre, a weapon to help in the slaughter of these dimwitted fatbellied white guys who somehow believe that the rest of the world is here for them to slobber on.¹⁷*

Ainda que *Dutchman* tenha sido escrita e produzida anteriormente ao artigo acima citado, já nesta peça algumas das in-

tenções manifestas por Jones estão transparentes: Clay, por exemplo, foge à concepção dos típicos heróis negros que se debatem interior e exteriormente na busca de sua identidade, cons-truídos que são como vítimas inocentes das injustiças sociais (Walter Lee, em *A Raisin in the Sun*), ou como personagens incompreendidos que, após superar um período de revolta, exprimem o desejo de conviver pacificamente com a sociedade branca e serem aceitos por esta (Richard, em *Blues for Mr. Charles*).

Clay, ao contrário, não revela nenhum sintoma de problemas de busca de identidade, ou de ideais integracionistas, definindo-se sempre pela recusa em tornar-se reflexo da imagem este-reotipada. Enquanto Walter Lee e Richard, nas peças acima citadas, por maneiras diversas, desenham-se como vítimas sociais e tentam ser aceitos pela sociedade branca, Clay, em sua recusa sistemática em render-se aos padrões e valores desta sociedade, prenuncia a atitude de confronto e provocação que o ensaio de LeRoi Jones idealizaria, numa mudança de dicção que funciona como arma ideológica e política.

There is also in Black Revolutionary Theatre a clear moral and political strategy, an articulated aim to incite to action, to demonstrate clear distinctions between good (blackness) and evil (whiteness), and assert power through black separatism.¹⁸

Em *Dutchman* sintetizam-se, portanto, alguns dos elementos que estabelecem a nova dicção que identifica os recentes rumos do teatro negro americano: a reversão do significado dos signos branco e negro, que passam a desenhar-se com valor social invertido (o branco incorpora a noção negativa e o negro a positiva); a visão do discurso do branco como um discurso com-

prometido com uma imagem conceitual falsa, idealizada por uma sociedade de valores morais e culturais corrompidos; a interdição deste discurso através da ironia e da desmontagem sistemática de suas bases de sustentação ideológica; a recusa da personagem em assimilar o preconceito e introjetar o estereótipo; a rejeição da classe média branca, evocada como paradigma do MAL.E, por fim, um possível apelo à ação solidária entre os negros, como a saudação dirigida pelo condutor a outro jovem negro que entra no metrô, ao final da peça, pode insinuar. Com a ação comunitária, talvez o ritual da morte, instalado no útero da grande cidade-mãe, e para o qual Lula de novo se prepara, possa ser impedido de eternizar-se. No gesto ambíguo do condutor há um sinal de que ainda existe a possibilidade de *Dutchman* fugir à configuração simbólica de uma interminável e estéril viagem, como a do Navio Holandês voador, cuja lenda o título parece evocar...

- ¹ Helene KEYSSAR. The curtain and the veil; Strategies in Black Drama. Bust and Franklin Co., 1981, p. 150.
- ² Clinton OLIVER & Stephane SILL, eds. Contemporary black drama: From A raising in the sun to no place to be somebody. New York, Charles Scribners Sons, 1971, p. 213.
- ³ LeRoi JONES. Dutchman. In: Clinton, Oliver & Sill, Stephane, eds. Contemporary black drama: From A raisin in the sun to no place to be somebody. New York, Charles Scribners sons, 1971, p. 217.
- ⁴ LeRoi JONES, op. cit., p. 219.
- ⁵ LeRoi JONES, op. cit., p. 221.
- ⁶ LeRoi JONES, op. cit., p. 226.
- ⁷ LeRoi JONES, op. cit., p. 226.
- ⁸ LeRoi JONES, op. cit., p. 227.
- ⁹ LeRoi JONES, op. cit., p. 228.
- ¹⁰ LeRoi JONES, op. cit., p. 229.
- ¹¹ Le Roi JONES, op. cit., p. 229.

- ¹² Gerald WEALES. The jumping-off place; American drama in the 1960's. London, MacMillan Company, 1969, p. 139.
- ¹³ LeRoi JONES, op. cit., p. 230.
- ¹⁴ Helene KEYSSAR, op. cit., p. 3-4.
- ¹⁵ Helene KEYSSAR, op. cit., p. 9.
- ¹⁶ Helene KEYSSAR, op. cit., p. 11.
- ¹⁷ Imamu Amiri BARAKA/LeRoi JONES. Selected plays and prose of Amiri Baraka/LeRoi Jones. New York, William Morrow and Company, Inc., 1979, p. 130-1.
- ¹⁸ Helene KEYSSAR, op. cit., p. 14.

Bibliografia

BALDWIN, James. The fire next time. New York, Dell Publishing Co., Inc., 1963.

_____. Blues for Mister Charles. New York, Dell Publishing Co., Inc., 1985.

BARAKA, Imamu Amiri. Selected plays and prose of Amiri Baraka/ LeRoi Jones. New York, William Morrow and Company, Inc., 1979.

BIGSBY, C.W.E. A critical introduction to twentieth-century American drama. Vol. 1, 1900-1940. New York, Cambridge University Press, 1982.

DEGLER, Carl N. Nem preto nem branco: escravidão e relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil, 1976.

KEYSSAR, Helene. The curtain and the veil; Strategies in Black Drama. Burt Franklin & Co., 1981.

OLIVER, Clinton & SILL, Stephane, eds. Contemporary black drama: From A raisin in the sun to no place to be somebody. New York, Charles Scribners Sons, 1971.

WEALES, Gerald. The jumping-off place; American drama in the 1960's. London, MacMillan Company, 1969.