Clybourne Park, de Bruce Norris: os atores enquanto elos entre diferentes personagens

Bruce Norris's *Clybourne Park*: the actors as links between different characters

Agnaldo Stein da Silva[1]

Resumo

O presente artigo[2] discute a proposta do autor norte-americano Bruce Norris para sua peça *Clybourne Park* (2010), de que os mesmos atores devem interpretar personagens distintas em cada um dos dois atos, entre os quais há uma passagem de tempo de cinquenta anos. O objetivo deste artigo é entender como se dá esta proposta no texto dramático e de que modo ela pretende influir na percepção do espectador, principalmente na instância de materialização teatral, o que conta com a análise comparativa de algumas personagens da trama. *Clybourne Park*, que se apresenta como uma continuação da peça de Lorraine Hansberry, *A raisin in the sun* (1959), mostra-nos como associações entre forma e conteúdo dentro de uma obra dramática influenciam a percepção do público e podem auxiliar no debate de questões sociais como a segregação racial, a deficiência e os papéis de gênero.
Palavras-chave: Ator; Personagem; Teatro estadunidense; Drama contemporâneo.

Abstract

This article discusses American author Bruce Norris's proposal for his play *Clybourne Park* (2010), in which the same actors perform distinct characters in each of the two acts, with a fifty-year time gap between them. The aim of this article is to understand how this proposal is implemented in the dramatic text and how it intends to influence the viewer's perception, particularly in the instance of theatrical materialization, which includes a comparative analysis of some characters in the plot. *Clybourne Park*, which presents itself as a continuation of Lorraine Hansberry's play *A raisin in the sun* (1959), shows us how associations between form and content within a dramatic work influence the audience's perception and contribute to the debate on social issues such as racial segregation, disability, and gender roles.
Keywords: Actor; Character; American theater; Contemporary drama.

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit-UFSC). Pesquisador do Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (Needram). E-mail: agnaldo_stein@hotmail.com.
[2] Trabalho realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

1 Introdução

Um dos grandes sucessos do autor norte-americano Bruce Norris é *Clybourne Park*. Desde sua estreia em Nova Iorque, no ano de 2010, a peça foi apresentada diversas vezes e recebeu prêmios tais como o Laurence Olivier, o Pulitzer e o Tony. Uma das peculiaridades desta peça é a proposta do autor em indicar que os mesmos atores interpretem personagens distintas em cada um dos dois atos, entre os quais há uma passagem de tempo de cinquenta anos. O objetivo deste artigo é entender como se dá esse processo e de que modo ele pode influir na percepção do espectador, principalmente na instância de materialização teatral.

Para alcançar tal objetivo, busca-se discutir sobre o Drama e sua concretização em cena, além de se apresentar uma contextualização de *Clybourne Park* e da peça a qual se propõe como uma continuação, *A raisin in the sun*, de Lorraine Hansberry. Também são analisadas algumas das personagens interpretadas pelos mesmos atores, verificando possíveis correspondências entre elas. Para essa finalidade, foram escolhidos oito personagens, que formam quatro casais na trama e são interpretadas por quatro atores: Karl e Betsy (ato 1), interpretados pelos mesmos atores de Steve e Lindsey (ato 2); e Francine e Albert (ato 1), cujos atores também dão vida à Lena e a Kevin (ato 2).

Com esta pesquisa, é possível averiguar a pertinência da proposta de Norris para esta obra no tocante à divisão de papéis entre atores, o que evidencia especificidades do texto dramático, principalmente no que concerne ao instante de concretização do espetáculo. Um estudo que visa a investigar de que modo forma e conteúdo podem estar associados dentro do Drama e promover o debate de questões sociais relevantes, como a segregação racial, a deficiência e os papéis de gênero.

2 O Drama e sua concretização na cena

Uma das especificidades do Drama é sua concretização, ou seja, sua realização enquanto espetáculo teatral. Esta característica o difere de um romance, por exemplo, no qual a leitura de suas páginas é prevista como finalidade de sua recepção. Contudo, o texto dramático também pode ser somente lido, como em uma leitura silenciosa, ou apenas ouvido, como em uma leitura dramática realizada por atores. É esta posição

liminoide do Drama que defende Paulo Ricardo Berton (2022):

> O Drama é uma forma artística que transita entre a literatura e o teatro, necessitando dos elementos constituintes destas duas outras manifestações estéticas para existir, mas, ao mesmo tempo, possuindo uma especificidade e autonomia que a distancia dos outros dois gêneros literários e que, paradoxalmente, possui uma completude, mesmo que parcial, sem a concretização da instância cênica (Berton, 2022, p. 170).

Conforme o autor, em decorrência de sua concretização, a escrita de um texto dramático exige cuidado com a escolha das palavras, concebidas não apenas com o intuito de serem lidas em silêncio, mas faladas por atores e atrizes em cena, evitando-se, por exemplo, uma fala demasiadamente literária em um texto com personagens coloquiais e cotidianas. Berton (2022) acrescenta que o Drama também possui limitações como um tempo definido, pois o público o assiste do início ao fim, e um espaço cujas trocas necessitam de um maquinário sofisticado ou de uma grande dose de liberdade poética, algo nem sempre à disposição de determinadas montagens.

A encenação do texto, sua concretização, ocorre através do ator e do espaço cênico, ao longo de determinada duração e na presença dos espectadores, como define Patrice Pavis (2008):

> O espaço é, por assim dizer, colocado em palavras: o texto é memorizado e inscrito no espaço gestual do ator, réplica após réplica. O ator busca o percurso e as atitudes que melhor correspondem a sua inserção espacial. As falas do diálogo, reagrupadas no texto, são doravante espalhadas e inseridas no espaço e no tempo cênicos, para serem vistas e ouvidas (Pavis, 2008, p. 123).

Parafraseando o autor, esse é o processo de transpor a escritura dramática do texto para uma escritura cênica. No trecho acima, aparece outro elemento essencial do Drama, a personagem, cuja fricção de vontades opostas gerará o conflito, elemento bastante característico do gênero. Anatol Rosenfeld (2002) salienta que as ações do Drama brotam de suas personagens, sem a mediação de um narrador ou da interferência de qualquer sujeito, seja épico ou lírico:

> A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Isso se manifesta no texto pelo fato de somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do 'autor'. Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários. Os cenários, por sua vez, 'desaparecem' no palco, tornando-se ambiente; e da mesma forma desaparecem os atores,

> metamorfoseados em personagens; não vemos os atores (quando representam bem e quando não os focalizamos especialmente), mas apenas os personagens, na plenitude da sua objetividade fictícia (Rosenfeld, 2002, p. 29-30).

Na instância da cena, o ator ou a atriz "veste" sua personagem e se expressa por meio dela. O ator é uma presença que adentra o espaço teatral como instrumento de mediação entre texto e público, interpretando seu papel sob as orientações do encenador. Em sua discussão sobre a personagem no teatro, assim diz Décio de Almeida Prado (1995): "Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator" (Prado, 1995, p. 84).

Vale ressaltar que a personagem, ainda que concebida antevendo-se sua concretização em cena, não se esgota na interpretação de um ator ou de uma atriz. De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1995): "A personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória" (Ryngaert, 1995, p. 141).

Na dinâmica teatral, ainda que sob a interpretação do mesmo ator ou atriz, e que se esteja na mesma sessão de um espetáculo, a percepção da peça mudará também de acordo com cada pessoa que compõe o público, a quem se almeja alcançar com a materialização da cena e de forma síncrona ao ato de representação. Como diz Rosenfeld (2002), o teatro, enquanto representação real, depende "[…] de um público presente e nesse fato reside uma das suas maiores vantagens e forças" (Rosenfeld, 2002, p. 35). E este público tem diferentes expectativas e humores, reage ao que acontece no espaço cênico de diferentes formas, seja por meio de risos, silêncios, hesitações, lágrimas, mas, sobretudo, comungando um momento único entre o abrir e o fechar das cortinas.

3 *Clybourne Park*, de Bruce Norris

Clybourne Park, peça do autor dramático norte-americano Bruce Norris, estreou no Playwrights Horizon, Nova Iorque, em 2010, sob a direção de Pam MacKinnon. A peça tornou-se um sucesso de público e de crítica, conquistando importantes prêmios, dos quais podemos destacar o Prêmio Laurence Olivier de Melhor Nova Obra Teatral, o Prêmio Pulitzer de Drama e o Prêmio Tony de Melhor Peça. A obra se propõe como uma

continuação da peça *A raisin in the sun*, da autora norte-americana Lorraine Hansberry, que estreou em 1959 e foi a primeira produção da Broadway a contar com uma autora dramática negra e um diretor negro, Lloyd Richards.

Tendo no título uma referência ao poema "Harlem", de Langston Hughes, *A raisin in the sun* reflete diretamente uma experiência pessoal da autora. Em 1937, quando Lorraine ainda era criança, seu pai Carl Hansberry comprou uma casa no bairro de Woodlawn, na região sul de Chicago. A vizinhança de pessoas brancas se revoltou, pois havia um acordo restritivo entre os moradores que proibia a venda de casas do bairro a pessoas negras, e a moradora Anna Lee abriu um processo judicial, que foi acatado e obrigou a família Hansberry a deixar o local. Contudo, o caso foi revertido em 1940, quando levado à Suprema Corte dos Estados Unidos e, em 1948, este tipo de acordo restritivo foi considerado inconstitucional.[3]

A raisin in the sun gira em torno de uma família afro-americana pobre que mora em um apartamento decadente da zona sul de Chicago. Lena Younger (Mama), a matriarca da família, recebe um cheque de seguro de vida, em decorrência da morte do marido. Seu filho Walter Lee, que também mora no apartamento junto com a esposa e o filho, acredita que o melhor investimento do dinheiro é em uma loja de bebidas. Walter Lee se julga no direito de decidir como fazer o investimento, ao que se opõem sua esposa e a irmã dele, Beneatha, que acreditam ser esta uma escolha que cabe à matriarca da família. A decisão de Mama é comprar uma casa em Clybourne Park, um bairro habitado por pessoas brancas e cuja casa estava com um preço mais em conta. Mama dá a Walter Lee a quantia restante da que foi investida na casa, do qual ele deve guardar aproximadamente a metade para a educação de Beneatha, que deseja terminar o curso de Medicina, e podendo fazer o que achar melhor com o restante. Contudo, Walter Lee aplica todo o dinheiro recebido no negócio de uma loja de bebidas em parceria com uns conhecidos.

Karl Lindner, morador de Clybourne Park, visita a família como um representante do bairro, oferecendo-lhes dinheiro para evitar que uma família negra se mude para sua vizinhança, ao que eles não aceitam. Contudo, Walter Lee é trapaceado por um dos sócios no negócio da loja de bebidas, que some com o dinheiro. Desesperado, e após ter contado à família que perdeu todo o restante do dinheiro, Walter Lee pensa em ceder à proposta de

[3] A história de Lorraine Hansberry reflete a de milhões de afro-americanos que, no decorrer do século XX, deslocaram-se ao norte dos Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, movimento conhecido como Grande Migração.

Karl Lindner, mesmo que esta seja vista como imoral. Mama continua contrária à proposta de Lindner, como se percebe na seguinte fala:

> **Mama**: Filho — eu venho de cinco gerações de pessoas que eram escravas e meeiras — mas ninguém na minha família nunca deixou ninguém lhes pagar dinheiro algum como uma forma de nos dizer que não éramos dignos de caminhar sobre a terra. Nunca fomos tão pobres. (*Levantando os olhos e olhando para ele.*) Nunca fomos tão mortos por dentro (Hansberry, 2021, p. 111, tradução nossa).[4]

Por fim, Walter Lee recusa a proposta e a família se muda para o bairro Clybourne Park. A peça foi bastante premiada, recebendo inclusive quatro indicações ao Prêmio Tony, e possui várias montagens e adaptações, tendo sido transformada em filme com o mesmo elenco da peça da Broadway já em 1961, sob a direção de Daniel Petrie e com roteiro da própria Lorraine Hansberry, produção que recebeu indicações ao Globo de Ouro e foi premiada no Festival de Cinema de Cannes. E foi em sua versão cinematográfica que o autor Bruce Norris teve contato com *A raisin in the sun*, quando era adolescente, como conta em entrevista a Rebecca Rugg (2011):

> Eu vi *A Raisin in the Sun* como um filme provavelmente na 7ª série. Curiosamente, nossa professora de Estudos Sociais estava passando-o para uma classe de alunos brancos que viviam em um distrito escolar independente, cujos limites foram formados especificamente para evitar que fôssemos integrados ao distrito escolar de Houston e levados de ônibus para outras escolas com alunos negros. Então, não sei se nossa professora era apenas obtusa ou astuta e subversiva, mas ela estava nos mostrando um filme que basicamente no final — porque Karl não entra até o segundo ato — está realmente apontando o dedo para nós e dizendo que somos aquelas pessoas. Então, eu o assisti aos doze anos e pude perceber, mesmo assim, que eu sou Karl Linder. Ver isso quando você é criança e perceber que você é o vilão tem um impacto. Por anos, pensei que queria interpretar Karl Linder, mas depois, com o passar do tempo, achei que seria uma história realmente interessante para se pensar sobre a conversa que estava acontecendo na comunidade branca a respeito da mudança da família Younger para Clybourne Park. Isso ficou fermentando por muitos anos e foi assim que acabei escrevendo esta peça (Norris, 2011, n.p., tradução nossa).[5]

[4] No original: "**Mama** Son — I come from five generations of people who was slaves and sharecroppers – but ain't nobody in my family never let nobody pay´em no money that was a way of telling us we wasn't fit to walk the earth. We ain't never been that poor. (*Raising her eyes and loooking at him.)* We ain't never been that dead inside."

[5] No original: "I saw *A Raisin in the Sun* as a film in probably 7th grade. Interestingly our Social Studies teacher was showing it to a class of all white students who lived in an independent school district the boundaries of which had been formed specifically to prevent being our being integrated into the Houston school district and being bussed to other schools with Black students. So I don't know whether our teacher was just obtuse or crafty and subversive but she was showing us a movie that basically in the end -- because Karl doesn't come in until the second act -- is really pointing a finger at us and saying we are

Clybourne Park está dividida em dois atos. O ato 1 ocorre em 1959, no mesmo bangalô modesto adquirido pela família Younger na peça de Lorraine Hansberry, mas antes de sua mudança. Na versão de Norris, deparamo-nos com os antigos moradores do bairro, Russ Stoller e sua esposa Bev Stoller, terminando os preparativos para deixarem a casa. Russ está deprimido por conta do suicídio do filho Kenneth, um veterano da Guerra da Coreia acusado pela morte de civis e que teve dificuldade em se reintegrar socialmente após seu retorno. Bev tenta lidar com a situação chamando Jim, um ministro da igreja local, para conversar com o marido sobre esse delicado assunto, mas não obtém sucesso. Enquanto Jim ainda está na casa dos Stoller, aparecem os vizinhos Karl Lindner e sua esposa Betsy. Por ter descoberto que a família que comprou a casa dos Stoller é negra, e pela própria família de compradores ter recusado sua oferta, Karl tenta convencer os Stoller a desistirem do negócio. Em meio à discussão sobre essa proposta, eles chegam a chamar Francine, empregada negra do casal Stoller, e seu marido Albert, que veio buscá-la e também é negro, para dizerem se gostariam de se mudar para Clybourne Park, mesmo sendo um bairro apenas de pessoas brancas. Por fim, o casal Lindner é expulso da casa por Russ, que se revolta pelo fato de o vizinho pedir algo em nome de uma comunidade que foi hostil com seu filho.

O ato 2 se passa em 2009, no qual vemos o mesmo bangalô, mas agora em um bairro com a prevalência de moradores negros. Encontram-se presentes o casal branco Lindsey e Steve, que está comprando a casa e pretende reconstruí-la, mas se vê obrigado a negociar com os moradores da vizinhança local. A vizinhança é representada pelo casal Lena e Kevin, que se preocupa em preservar a casa enquanto patrimônio histórico e não deseja que a chegada do novo casal dê início a um processo de gentrificação, o que faria com que famílias negras tivessem de deixar o bairro. Ambos os casais estão acompanhados de seus advogados, Tom e Kathy, e tentam discutir as restrições sobre as possíveis reformas, mas a conversa vai tomando outro rumo, debatendo-se sobre problemas sociais como o racismo e a homofobia a partir de uma piada de mau gosto contada por Steve. Também durante esse ato, o empreiteiro Dan descobre um velho baú e, dentro dele, uma carta escrita por Kenneth antes de se suicidar, esta que começara a ser

those people. So I watch it at twelve years old and I could realize even then that I'm Karl Linder. To see that when you're a kid and to realize that you're the villain has an impact. For years I thought I wanted to play Karl Linder but then as time went on I thought it's really an interesting story to think about the conversation that was going on in the white community about the Younger family moving into Clybourne Park. It percolated for many years and that's how I ended up writing this play."

lida por Russ no ato 1, e a peça termina mostrando uma cena de 1957, de manhã bem cedo, quando Bev encontra o filho escrevendo a carta e nem desconfia do que se trata. Em uma das últimas falas ao filho, Bev diz: "Eu sei que foram dois anos difíceis para todos nós, eu sei que foram, mas eu realmente acredito que as coisas estão prestes a mudar para melhor. Eu acredito firmemente nisso" (Norris, 2012, p. 84, tradução nossa).[6] Esta fala esperançosa da personagem, visto que sabemos do suicídio que irá ocorrer em breve, chega-nos de uma forma irônica, e pode ser ampliada para toda a discussão dos problemas sociais que aparece na peça, na qual o passar dos anos mostra a repetição desses problemas e não sua efetiva melhora.

4 Correspondências entre atores e personagens no texto

Ao compararmos os dois conjuntos de personagens de *Clybourne Park*, e principalmente suas conversas sobre questões raciais, descobrimos a proximidade existente entre meados do século XX e o início do século XXI. É o que defende Ben Brantley em sua crítica sobre a peça no The New York Times: "Quando essa pequena sátira astuta termina, o mundo de fevereiro de 2010 de repente parece tão datado e remoto quanto uma cena de rua em tons de sépia" (Brantley, 2010, n.p.).[7] Em poucas palavras, é como diz o ditado francês, "Plus ça change, plus c'ést la même chose", ou seja, não há nada novo debaixo do sol, ideia evidenciada na peça principalmente por meio da presença de elementos duplos.

São vários os duplos[8] que compõem *Clybourne Park*, começando pela própria estrutura, dividida em dois atos que apresentam diversas semelhanças entre si, mesmo recurso usado em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, texto dramático no qual o segundo

---

6 No original: "I know it's been a hard couple of years for all of us, I know they have been, but I really believe things are about to change for the better. I firmly believe that."

7 No original: "When this crafty little satire ends, the world of February 2010 suddenly looks as dated and remote as a sepia-toned street scene."

8 Conforme Pavis (2008), o duplo é um tema literário e filosófico bastante variado e ao qual o teatro recorre largamente porque, enquanto arte da representação, o teatro "[…] sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles 'imitam' ou 'falam' do mundo) e auto-referenciais (remetendo a si próprios, como todo objeto estético)" (Pavis, 2008, p. 117). Tratando da temática especificamente abordada neste artigo, vale destacar a noção de duplo compreendida no ofício do próprio ator, pois em sua figura converge tanto o ser real (ator) quanto o ficcional (personagem). Em cena, como dito anteriormente, o ator é metamorfoseado em personagem, e esta que é vista pelo público, enquanto que o primeiro "desaparece" (Rosenfeld, 2002). Completa Pavis: "Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo" (Pavis, 2008, p. 118).

ato é praticamente uma repetição do primeiro. Diversos elementos pontuam as repetições entre os atos da peça de Norris, apesar da distância de cinquenta anos: ambos os atos ocorrem no interior do modesto bangalô de Clybourne Park, em uma tarde de setembro, com início às três horas; a conversa inicial sobre nacionalidades, cuja motivação é o sorvete napolitano que toma Russ, lembra a conversa das personagens no começo do segundo ato, quando falam de países onde já estiveram; outro exemplo se verifica mais ao final dos atos, quando se ouve o mesmo sino de uma igreja próxima anunciar que são quatro horas.

Dentro desta concepção de duplos, também observamos os mesmos atores interpretarem diferentes personagens em cada um dos atos. A página de apresentação das personagens do ato 1 praticamente aponta o nome, o estado civil, a idade da personagem e se esta é branca ou negra, como vemos a seguir:

> Ato 1 (1959)
> RUSS (branco, no fim dos seus 40 anos)
> BEV (casada com Russ; branca, 40 anos)
> FRANCINE (negra, 30 anos)
> JIM (branco, no fim dos seus 20 anos)
> ALBERT (casado com Francine; negro, 30 anos)
> KARL (branco, 30 anos)
> BETSY (casada com Karl, no fim dos seus 20 anos) (Norris, 2012, p. 5, tradução nossa).[9]

Logo abaixo, na descrição das personagens do ato 2, percebemos a indicação de que os mesmos atores do ato 1 interpretem as personagens do novo ato, que ocorre décadas depois:

> Ato 2 (2009)
> TOM (interpretado pelo ator que interpretou Jim)
> LINDSEY (interpretada pela atriz que interpretou Betsy)
> KATHY (interpretada pela atriz que interpretou Bev)
> STEVE (casado com Lindsey; interpretado pelo ator que interpretou Karl)
> LENA (interpretada pela atriz que interpretou Francine)
> KEVIN (casado com Lena; interpretado pelo ator que interpretou Albert)
> DAN (interpretado pelo ator que interpretou Russ)
> KENNETH (interpretado pelo ator que interpretou Jim) (Norris, 2012, p. 5,

[9] No original: "Act One (1959)
RUSS (white, late 40s)
BEV (married to Russ; white, 40s)
FRANCINE (black, 30s)
JIM (white, late 20s)
ALBERT (married to Francine; black, 30s)
KARL (white, 30s)
BETSY (married to Karl, late 20s)"

tradução nossa).[10]

Acrescenta-se ainda uma nota dizendo que, embora na produção original o mesmo ator tenha interpretado Jim, Tom e Kenneth, houve produções posteriores em que o papel de Kenneth foi destinado a outro ator. De qualquer forma, percebemos que a indicação de certos atores interpretarem determinados papéis nos diferentes atos não parece ter sido gratuita ou apenas levado em consideração características físicas apontadas pelo autor. Assim, para analisar de que modo isto influi na recepção do espetáculo, colocamos lado a lado algumas destas personagens e observamos aproximações entre elas. O recorte feito abrange oito personagens, que formam quatro casais na trama e são interpretadas por quatro atores: Karl e Betsy (ato 1), interpretados pelos mesmos atores de Steve e Lindsey (ato 2); e Francine e Albert (ato 1), cujos atores também dão vida à Lena e a Kevin (ato 2).

4.1 Karl/Steve e Betsy/Lindsey

Comecemos nossa análise por Karl (ato 1) e Steve (ato 2), visto que o mesmo ator fica encarregado de interpretar os dois homens brancos na casa dos trinta anos. Karl, a única personagem que se repete da peça de Lorraine Hansberry, aparece primeiramente ligando para os Stoller de um telefone público, sendo atendido pela empregada Francine e depois por Bev, que fracassa em dissuadi-lo de ir até sua casa com o pretexto de Russ estar indisposto. Ao entrar na casa dos Stoller, ele é descrito como "Um homem estranhamente formal e de aparência desconfortável" (Norris, 2012, p. 23, tradução nossa).[11] Karl está acompanhado de Betsy, sua esposa, e se revela um marido bem atencioso com a mulher que está grávida, auxiliando-a também na interação com os outros por meio da língua de sinais, em decorrência de Betsy ser uma pessoa com deficiência auditiva, um zelo que se mostra exagerado em certos momentos. Karl vai até a casa dos Stoller para tentar convencê-los a interromperem a venda da casa, pois foi até a residência dos compradores e

[10] No original: "Act Two (2009)
TOM (played by the actor who played Jim)
LINDSEY (played by the actor who played Betsy)
KATHY (played by the actor who played Bev)
STEVE (married to Lindsey; played by the actor who played Karl)
LENA (played by the actor who played Francine)
KEVIN (married to Lena; played by the actor who played Albert)
DAN (played by the actor who played Russ)
KENNETH (played by the actor who played Jim)"

[11] No original: "An oddly formal and uncomfortable-seeming man."

viu com os próprios olhos "[…] que tipo de pessoas eles eram" (Norris, 2012, p. 27, tradução nossa).[12] É uma personagem que fala muito (mas ouve pouco) e profere falas racistas, ainda que queira justificar seus argumentos evocando a preocupação com o bem-estar da vizinhança. Vale ressaltar que o fruto da gravidez de Betsy será Kathy, uma advogada que aparecerá no ato 2 trabalhando em prol do casal Steve e Lindsey.

O mesmo ator que interpretou Karl interpreta Steve, que também traz evidente um lado racista, contudo, esta característica não reaparece com a agressividade pela busca de um objetivo como em Karl. Se antes era ele quem tentava impedir a venda da casa, agora é a pessoa que sofre censuras não para comprá-la, mas para realizar as reformas que deseja. O preconceito de Steve está ligado a sua falta de conhecimento e de empatia com as causas sociais relacionadas a certos grupos, cujos lugares de fala são diferentes do seu. Por esse motivo, ele se queixa de ser tolhido quando tenta contar uma piada preconceituosa: "[...] Não posso nem repetir uma porra de *piada* que *o único cara negro que conheço me contou* —" (Norris, 2012, p. 74, grifo do autor, tradução nossa).[13] Por fim, Steve acaba contando a piada, ofendendo não apenas Lena e Kevin, as pessoas negras ali presentes, mas Tom, que é homossexual, e Kathy, cuja irmã havia sido violentada sexualmente.

Passemos às personagens Betsy (ato 1) e Lindsey (ato 2), interpretadas pela mesma atriz, ambas mulheres no fim dos seus vinte anos. Como já mencionado, Betsy está grávida e recebe do marido Karl bastante atenção, inclusive pelo fato de já ter sofrido um aborto espontâneo. Ela é surda e consegue se comunicar tanto pela língua de sinais quanto pela pronúncia de palavras como as consegue proferir, ainda que nem sempre as outras personagens as compreendam eficazmente. Ademais, para entender o que os outros dizem, Betsy também consegue fazer leitura labial. Em relação à personagem, assim afirma o autor em entrevista: "Ela é surda, e eu queria deixar claro que ninguém que pudesse OUVIR Karl Lindner se casaria com ele. Quem mais se casaria com ele?" (Norris, 2011, n.p., tradução nossa).[14] Ao contrário do marido, Betsy demonstra ser uma pessoa de bom-humor, que busca ser agradável com as pessoas ao seu redor. O problema é que os outros não se mostram preparados para a tratarem de uma forma inclusiva, ora tendo problemas no modo de se comunicarem, exagerando o modo de enunciação das palavras para ajudá-la na compreensão ou soletrando erradamente em língua de sinais, ora

[12] No original: "[…] what sort of people they were."
[13] No original: "[…] I can't even so much as repeat a fucking *joke* that *the one black guy I know told me* —"
[14] No original: "She's deaf, and I wanted to make the point that nobody who could HEAR Karl Lindner would marry him. Who else would marry him?"

esquecendo-se de sua presença durante as discussões.

Contudo, esse tratamento não se repete com Lindsey, que também está grávida, mas não tem deficiência auditiva. Ela é bastante assertiva ao falar com o marido Steve e participa ativamente nas discussões em relação à reforma da casa, uma ideia que surgiu por iniciativa dela. Lindsey tenta tratar as pessoas com cortesia e, nas discussões sobre questões raciais e de gênero, ter uma postura politicamente correta, constrangendo-se pelas falas problemáticas do marido e censurando-as repetidas vezes. Nesse sentido, seu papel social nestas discussões se aproxima ao da personagem Bev (ato 1), alguém com um discurso aparentemente adequado em relação às pessoas negras, mas que esconde práticas não condizentes com a imagem que procura imprimir. Um exemplo é quando ela afirma não ser racista porque "Metade dos meus amigos são negros!" (Norris, 2012, p. 73, tradução nossa),[15] o que logo é desmentido pelo marido, ou quando se mostra horrorizada ao ouvir a piada contada por Steve, e ele a retruca: "*Você riu quando eu contei isso pra você!!*" (Norris, 2012, p. 74, grifo do autor, tradução nossa).[16] Desse modo, o preconceito sofrido por Betsy em relação à sua deficiência, no ato 1, é praticado por Lindsey no tocante à questão racial, ainda que procure demonstrar o contrário.

4.2 Francine/Lena e Albert/Kevin

A análise passa agora às personagens Francine (ato 1) e Lena (ato 2), mulheres negras na casa de seus trinta anos e interpretadas pela mesma atriz. Francine trabalha como empregada doméstica dos Stoller, enfrentando os abusos trabalhistas impostos por seus patrões. Bev Stoller chamou Francine para ajudá-la com a mudança no fim de semana como se isso fosse um favor, mas a empregada havia decidido realizar a tarefa apenas em virtude de seu ofício. Ao longo do ato, Francine sempre procura deixar claro que precisa ir embora logo, mas por vezes é ignorada ou ainda solicitada a dar conta de mais demandas. Quando seu marido Albert vai buscá-la, até ele acaba auxiliando os Stoller a carregar um baú, o que nitidamente não agrada Francine. Ela e o marido não participavam das discussões travadas sobre a venda da casa para uma família negra, quando são chamados para dar sua opinião sobre como se sentiriam se tivessem de se mudar para o bairro branco. A discussão passa por tópicos que diferenciariam brancos e negros, como comida

[15] No original: "Half of my friends are black!"
[16] No original: "*You laughted when I told it to you!!*"

e religião, até Karl chegar ao argumento absurdo de que não seria bom uma família negra se mudar para Clybourne Park porque não anda de esqui, como o fazem os moradores brancos do bairro.

Contudo, se o papel de Francine na discussão da compra da casa é secundário, ele se torna essencial com a personagem Lena em relação à sua reforma no ato 2. Também casada com um homem negro e mãe de três filhos, Lena tem como tia-avó a matriarca da família Younger, de quem recebeu o nome como uma homenagem. Ela cresceu em Clybourne Park, vendo a chegada dos moradores negros à vizinhança, preocupando-se agora com o patrimônio deixado por estas pessoas e com a reforma que Steve e Lindsey desejam fazer. Como ela mesma diz:

> Isso é apenas uma parte da minha *história* e da história *dos meus pais* – e honrar a *conexão* com essa história – e *ninguém*, inclusive eu, gosta de ter que ditar o que você pode ou não fazer com sua própria casa, mas há muito *orgulho* e muitas *memórias* nessas casas e, para alguns de nós, essa conexão ainda tem *valor*, se isso faz algum sentido? (Norris, 2012, p. 59, grifo do autor, tradução nossa).[17]

A personagem ainda se preocupa com um possível processo de gentrificação, o que culminaria na saída de famílias negras do bairro. Assim como Francine, Lena também tem dificuldade de ser ouvida, pois as conversas são frequentemente interrompidas e acabam se distanciando do foco, mas ela consegue transmitir o seu recado e participa ativamente da discussão sobre preconceitos, assim como seu marido Kevin.

As personagens restantes da análise, e igualmente interpretadas pelo mesmo ator, são Albert (ato 1) e Kevin (ato 2), dois homens negros de trinta anos. Albert mostra-se uma pessoa solícita, oferecendo-se gentilmente para carregar o baú dos Stoller, em contraste com a esposa Francine, que tem pressa de ir embora. É uma pessoa com senso de humor, o que podemos ver na conversa a qual é chamado para responder se ficaria satisfeito em morar em Clybourne Park, em que Karl, tentando convencer a todos que negros não podem morar em bairros brancos, pergunta se na mercearia local teria os alimentos preferidos dele e de sua família: "Eles *têm* couve e pés de porco? […] Porque eu não poderia comprar em nenhum lugar que não vendesse pés de porco" (Norris, 2012, p. 32-

[17] No original: "That's just a part of my *history* and my *parents'* history – and honoring the *connection* to that history – and, *no one*, myself included, likes having to dictate what you can or can't do with your own home, but there's just a lot of *pride*, and a lot of *memories* in these houses, and for some of us, that connection still has *value*, if that makes any sense?"

33, grifo do autor, tradução nossa).[18] Como mencionado, sua boa vontade incomoda Francine, que ao final do ato lhe repreende por estar se metendo em algo que não lhe diz respeito.

Também Lena censura Kevin no final do ato 2, dizendo que ele se preocupa em ser amigo de todo mundo. Assim como Albert, Kevin se mostra bastante gentil e tem senso de humor. Todavia, quando recém saiu de cena e ouve Steve falando mal de Lena, volta para tirar satisfações. Da mesma forma que Lena, Kevin também está no foco do conflito sobre a reforma da casa, diferente de Albert no ato 1 em relação à compra da casa, em que sua opinião não pesaria tanto em uma decisão final. Ademais, é o casal negro que agora tenta impedir ações do casal branco, e não o contrário, como no ato 1. Podemos destacar uma situação curiosa de duplicidade que acontece envolvendo Albert e Kevin. No ato 1, ao tentar impedir uma briga de Russ Stoller com o ministro local Jim, Albert segura o primeiro pelo ombro, ao que este o insulta dizendo para Albert não tocar nele em sua própria casa. No final do ato 2, Kevin vai tirar satisfações com Steve e Dan (interpretado pelo mesmo ator de Russ) segura em seu braço para tentar impedi-lo, mas dessa vez é Kevin quem diz para não ser tocado. Mais um entre os tantos duplos que permeiam a peça e compõem sua estrutura, transmitindo o conteúdo que a obra intenta levar ao público.

5 Conclusão

A concretização do espetáculo é uma especificidade do texto dramático e a finalidade para a qual ele é composto. Esta especificidade é essencial na proposta de Bruce Norris para sua peça e a ideia de duplo que nela se insere. A repetição de certos papéis sociais e a proximidade entre determinadas personagens fica mais visível no ato da representação do que em uma leitura silenciosa do texto, pois não há nesta a presença de atores representando as mesmas personagens nos dois atos. A questão da concretização é tão relevante para Norris que se manifesta na própria escolha do ano em que ocorre o ato 1. Diferentemente de Lorraine Hansberry, que situa o tempo da ação de *A raisin in the sun* "[…] em algum momento entre a Segunda Guerra Mundial e o presente" (Hansberry, 2021, p. 6, tradução nossa),[19] Norris situa o ato 1 de *Clybourne Park* em 1959, ano de estreia

[18] No original: "Do they *carry* collards and pig feet? […] 'Cuz I sho couldn't shop nowhere didn' sell no pig feet."

[19] No original: "[…] sometime between World War II and the present."

do espetáculo dirigido por Lloyd Richards na Broadway, ou seja, quando efetivamente a peça se materializou diante de um público.

A escolha de Norris por esta proposta, com os mesmos atores interpretando personagens distintas em cada um dos atos, não foi gratuita, transformando os atores em uma espécie de elo entre determinadas personagens cujas aproximações não se restringem apenas a características físicas. Dentre os elementos duplos que permeiam a peça, por exemplo, vimos a repetição de um conflito entre quem repreende e quem é repreendido, mas em situações opostas: se no ato 1 é um casal branco que tentava impedir a venda da casa para um casal negro, no ato 2 é um casal negro que tenta impedir a reforma da casa por um casal branco. E se a questão dos duplos nos remete à peça de Beckett, as trocas de papéis que põem em xeque a relação oprimido/opressor podem lembrar o teatro de Augusto Boal.[20]

Os duplos presentes na peça reforçam sua ideia central, que pode ser sintetizada pelo já mencionado ditado francês "Plus ça change, plus c'ést la même chose", ou seja, não há nada novo debaixo do sol. Não apenas se repetem o bairro, o bangalô, o sino da igreja, mas os papéis sociais desempenhados por pessoas que persistem em reproduzir os mesmos discursos que acabam por atacar negros, mulheres, homossexuais e pessoas com deficiência. Como disse o autor, *Clybourne Park* é uma peça para e sobre pessoas brancas, sobre estas serem a elite do poder e detentoras dos argumentos sobre questões raciais (ainda que finjam o contrário), e é ótimo quando há pessoas negras na plateia do espetáculo, pois isso deixa as pessoas brancas ainda mais desconfortáveis.[21]

[20] Um exemplo são os exercícios de quebra da repressão do livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 106-108).

[21] No original: "No, I think it is a play for white people. It's a play about white people. It's about the white response to race, about being the power elite, about being the people who have power in the race argument, and what that makes us in the present day - the contortions that makes us go through. Because on the Left we really, really like to deny the power that we have. We don't want to seem like we're powerful and have the largest army in the world. We want to pretend that we don't. So, while the play is about white people, it's even better if there are black people in the audience because it makes white people even more uncomfortable" (Norris, 2011, n.p.).

Referências

BERTON, Paulo Ricardo. Afinal, Drama é o que mesmo?: Definindo um conceito e um lugar para o Drama na historiografia teatral através das ideias de três autores dramáticos japoneses modernos: T. Shōyō, O. Kaoru e K. Kishida. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, Assis, SP, v. 31, p. 163–181, jan./jun. 2022.

BRANTLEY, Ben. Good defenses make good neighbors. **The New York Times**, NY, USA, 21/02/2010. Disponível em: https://www.nytimes.com/2010/02/22/theater/reviews/22clybourne.html?pagewanted=all. Acesso em: 20 Dec. 2025.

HANSBERRY, Lorraine. **A raisin in the sun**. London, UK: Bloomsbury Publishing, 2021. (Modern Classics)

NORRIS, Bruce. **Clybourne Park**. New York, USA: Dramatists Play Service, 2012.

NORRIS, Bruce. Race, Pulitzers and Punchlines. [Entrevista concedida a] Rebecca Rugg. **Steppenwolf Theatre**, Chicago, USA, 2011. Disponível em: https://www.steppenwolf.org/articles/race-pulitzers-and-punchlines/. Acesso em: 20 out. 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antonio *et al*. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 49. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. Revisão da tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

Submetido em: 03 mar. 2026
Aprovado em: 26 maio 2026