



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ligia Lopes Pereira Pinho

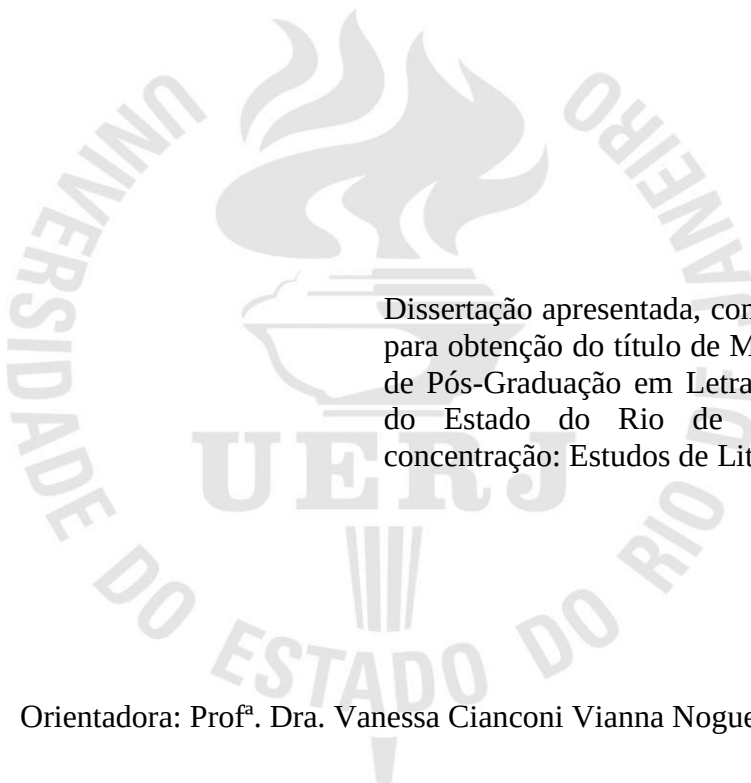
**O muro como subterfúgio da hegemonia branca estadunidense: uma análise
de *Building the wall* de Robert Schenkkan.**

Rio de Janeiro

2023

Ligia Lopes Pereira Pinho

O muro como subterfúgio da hegemonia branca estadunidense: uma análise de *Building the Wall* de Robert Schenkkan.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S324 Pinho, Ligia Lopes Pereira.
 O muro como subterfúgio da hegemonia branca estadunidense: uma
 análise de Building the wall de Rober Schenkkan / Ligia Lopes Pereira
 Pinho. – 2023.
 109 f.

Orientadora: Vanessa Cianconi Vianna Nogueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Schenkkan, Rober, 1953- – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Schenkkan, Rober, 1953-. Building the wall – Teses. 3. Teatro político –
Teses. 4. Hegemonia – Estados Unidos – Teses. 5. Autoritarismo – Estados
Unidos – Teses. 6. Literatura e sociedade – Teses. 7. Política e literatura –
Teses. 8. Imigrantes na literatura – Teses. I. Nogueira, Vanessa Cianconi
Vianna. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.
III. Título.

CDU 820(73)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ligia Lopes Pereira Pinho

O muro como subterfúgio da hegemonia branca estadunidense: uma análise de *Building the Wall* de Robert Schenkkan.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 24 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Vanessa Cianconi Vianna Nogueira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a todos aqueles que se dedicam a fazer teatro, aos artistas dos grandes palcos àqueles que tomam as ruas e calçadas das grandes cidades. Dedico também aos que imigram enfrentando inúmeros desafios de tentar buscar uma nova vida, e construir um novo futuro longe de sua terra natal. E, principalmente, ao dramaturgo Robert Schenkkan que em um dia de outubro no ano de 2016 sentou para escrever a peça que iria mudar minha vida.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Vanessa, por toda paciência, compreensão, conversas, conselhos e puxões de orelha, mas acima de tudo pela amizade e carinho durante todo o processo.

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

Aos que me apoiaram.

Aos que não me deixaram desistir.

Aos que me disseram que é possível.

Aos que acreditaram em mim.

Aos que me aconselharam.

Ao pequeno círculo de pessoas que eu amo.

A Cercei, Tatá, Pittyca, Popock e Ursinha.

Ao Bubu. (*In memoriam*)

Ao Harry.

Aos meus guias.

Aos Orixás.

A Deus (Olodumarê).

O teatro é uma arena política, onde os artistas podem abordar e desafiar as estruturas de poder e as injustiças da sociedade.

Bertolt Brecht

O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele.

Augusto Boal

RESUMO

PINHO, Ligia Lopes Pereira. *O muro como subterfúgio da hegemonia branca estadunidense: uma análise de Building the Wall de Robert Schenkkan*. 2023. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este estudo tem como objetivo discorrer a respeito da relevância do teatro político e engajado na sociedade estadunidense através da análise da peça *Building the Wall*, de Robert Schenkkan, com vistas a mostrar que as leis anti-imigratórias norte-americanas criadas ao longo da história estão diretamente ligadas à ideia de hegemonia racial. A peça, escrita e lançada pelo autor antes da primeira eleição do presidente Donald Trump, em 2016, foi produzida num curto período de tempo, possivelmente na tentativa de alertar a sociedade estadunidense sobre os perigos da naturalização do discurso de ódio apresentado pelo- até aquele momento- presidenciável Trump. Por meio do questionamento de conceitos como identidade e cidadania norte-americana, a dissertação buscará traçar a trajetória da figura do imigrante para tentar entender como um país colonizado por imigrantes em sua origem eleva a figura desses à ideia de inimigo a ser combatido através das políticas de seu próprio governo. Também, o estudo discorrerá sobre a tendência atual da espetacularização de figuras políticas descrevendo como Donald Trump utiliza de artimanhas teatrais para arrebatar multidões de apoiadores apesar de sua conduta questionável no âmbito político. Ademais, a importância do teatro didático e político para a nação estadunidense ao longo de sua existência será debatida e reafirmada, juntamente com a intenção de pensar a importância de Robert Schenkkan para a transformação do pensamento xenófobo e nacionalista americano bem como seu combate à política antidemocrática e autoritária de Trump. Para tanto, o *corpus* ficcional da análise compõe-se das obras de Robert Schenkkan, tendo como texto principal a peça *Building the Wall*. Através da leitura de obras bibliográficas que abordam os tópicos supracitados iremos discutir pontos imprescindíveis a este trabalho: identidade e cidadania, hegemonia racial, totalitarismo, imigração norte-americana, a política do medo de Donald Trump, assim como o muro como proposta política.

Palavras-chave: Teatro político. Hegemonia racial. Autoritarismo. Políticas anti-imigratórias.

ABSTRACT

PINHO, Ligia Lopes Pereira. *The wall as a subterfuge of white American hegemony: an analysis of Building the Wall* by Robert Schenkkan. 2023. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This study aims to discuss the relevance of political and engaged theater in American society through the analysis of the play *Building the Wall*, by Robert Schenkkan, to show that the North American anti-immigration laws created throughout history are directly linked to the idea of racial hegemony. The piece, written and released by the author before the first election of President Donald Trump, in 2016, was produced in a short period of time, possibly in an attempt to warn American society about the dangers of naturalizing the hate speech presented by - until that time presidential Trump. By questioning concepts such as identity and American citizenship, the dissertation will seek to trace the trajectory of the figure of the immigrant in order to try to understand how a country colonized by immigrants in its origin elevates their figure to the idea of an enemy to be fought through policies of its own government. In addition, the study will discuss the current trend of spectacularization of political figures, describing how Donald Trump uses theatrical tricks to capture crowds of supporters despite his questionable conduct in the political sphere. In addition, the importance of didactic and political theater for the American nation throughout its existence will be debated and reaffirmed, along with the intention of thinking about the importance of Robert Schenkkan for the transformation of xenophobic and nationalist American thought as well as his fight against Trump's anti-democratic and authoritarian politics. For that, the fictional corpus of the analysis is composed of the works of Robert Schenkkan, having as main text the play *Building the Wall*. Through the reading of bibliographical works that address the aforementioned topics, we will discuss essential points for this work: identity and citizenship, racial hegemony, totalitarianism, North American immigration, Donald Trump's politics of fear, as well as the wall as a political proposal.

Keywords: Political Theater. Racial hegemony. Authoritarianism. Anti-immigration policies

SUMÁRIO

	<i>A PUNCH IN THE STOMACH</i>	9
1	PROTESTAR OU NÃO? EIS A QUESTÃO	15
1.1	O clássico começo	15
1.1.2	<u>Nos passos Aristotélicos</u>	18
1.2	O jogo político em cena	20
1.2.1	<u>A luta continua: Brecht e Boal e o teatro antiaristotélico</u>	21
1.3	É protesto, teatro e arte: a dramaturgia norte-americana do século XX	23
1.3.1	<u>Uns poucos passos atrás</u>	23
1.3.2	<u>A virada teatral de 30: o <i>American Worker's Theatre</i> e o <i>Federal Theater Project</i></u>	27
1.3.3	<u>Os invisíveis sob os holofotes</u>	33
1.3.4	<u>Sobre mulheres e <i>Queers</i></u>	36
1.3.5	<u>Novas décadas, velhas lutas</u>	39
2	<i>BUILDING THE WALL</i> - O COMBATE AO TRUMPISMO	43
2.1	Schenkkan: herdeiro do século XX	43
2.2	<i>Building a play</i>: Espelhando uma nação	47
2.2.1	<u>O Espetáculo Político de Schenkkan vs a Política do Espetáculo de Trump</u>	48
2.2.2	<u>Levantando barreiras</u>	56
2.2.3	<u><i>Unwanted</i>: Afastem os indesejáveis</u>	62
2.2.3.1	<i>White people only</i>	71
2.2.4	<u><i>Self-righteous men</i>: o reflexo do americano médio</u>	77
2.3	<i>Schenkkan's Oracle</i>: Desordem e autoritarismo no (des)governo de Trump	82
2.3.1	<u><i>Bad hombres</i>: a política da inimizade</u>	89
2.3.2	<u>O medo como política de intimidação</u>	94
	MAIS PALCOS MENOS MUROS	102
	REFERÊNCIAS	105

***A PUNCH IN THE STOMACH*¹**

Todo (ou quase) leitor ávido tem dificuldade de escolha por um único livro favorito. Afinal, defronte a tantos momentos no desfolhar de obras sobre diversos temas, de diferentes tamanhos e gêneros, encontramos dificuldade de colocar o infinito das histórias que vivemos numa lista de dez elementos, quiçá um. Entretanto, nós amantes das vidas alheias, inventadas ou não, ao fecharmos os olhos, somos capazes de selecionar na nossa teia literária uma obra avassaladora (mais de uma se tivermos sorte). Digo, avassaladora no sentido de aquilo que aniquila por completo, destrói ou coloca abaixo certos conceitos que páginas antes jaziam intactos dentro de nós. Paradoxalmente, ao findarem, essas mesmas histórias deixam uma espécie de construção de algo que antes não havia. Um novo olhar, uma constatação ou epifania que como um soco no estômago leva embora o ar, e traz a certeza de que nada mais será como antes.

Dentre tantas formas de literaturas, eu mergulhei no teatro. Numa sexta-feira de verão, sentada numa sala de aula já vazia eu não conseguia me separar daqueles personagens, cheguei em casa uma hora depois do meu horário costumeiro. Creio ter perdido o direito de escolha de trabalhar com qualquer outra obra teatral (ou não) após ler o monólogo final de *Building the Wall*. A partir dele eu tinha muitas perguntas, mas uma única certeza: com a eleição de Donald Trump em 2016, a aparente maior democracia do mundo tinha tantas brechas quanto as cercas que seu governo tentava remendar, e definitivamente parecia estar por um fio.

Em 2020, ano de fim do mandato do presidente republicano, o Índice de Democracia, estudo realizado pela Revista Britânica *The Economist* que visa medir o nível democrático de 167 países, realizado pela primeira vez em 2006 e compilado pela *Economist Intelligence Unit*, demonstrou que somente cerca 5% dos governos da atualidade viviam uma democracia plena. Este estudo tem como classificação quatro tipos de regime: “democracia total ou plena”, “democracia falha ou imperfeita”, “regime híbrido” e “regime autoritário” sendo calculado através cinco categorias: processo eleitoral e pluralismo; funcionamento do governo; participação política; cultura política; e liberdades civis.

¹ Um soco no estômago (Tradução minha)

Desde a eleição do empresário magnata Donald Trump, o estudo demonstrou que os Estados Unidos vêm perdendo posição paulatinamente. O último relatório, lançado em 2022, atestou que apenas 8% dos países do mundo residem em uma “democracia plena”, em comparação com 8,9% em 2015 antes de os EUA serem rebaixados para uma “democracia imperfeita”. Atualmente, o parecer afirma que mais de um terço da população mundial vive sob um regime autoritário. Então, com esse ataque à democracia Global, e a possibilidade de Donald Trump concorrer nas eleições de 2026, com uma base significativa de muitos dos seus apoiadores que o acompanham desde suas primeiras eleições, estudos que visam entender o processo que ainda sustenta o discurso de hegemonia branca num mundo globalizado e pluralizado se fazem cada vez mais necessários. Dito isto, esta dissertação tem como proposta debater a importância do teatro político no cenário contemporâneo estadunidense, tendo por objeto analisar a política trumpiana de combate à imigração na tentativa de conservação da hegemonia branca norte-americana e a importância do teatro de Robert Schenkkan como alerta aos perigos do cenário político do país.

No posfácio da peça *Building the Wall*, o ensaio “Breaking Down”, escrito por Timothy Patrick McCarthy, relembra textos importantes do que seu autor chama de arte de protesto, colocando o dramaturgo e criador da peça deste estudo no *hall* daqueles “que usaram seus dons criativos para criticar os poderes constituídos para criar uma história compensatória da nação e para pedir um novo tipo de mundo” (MCCARTHY, 2017, p.106)². De acordo com o ensaísta, a peça de Robert Schenkkan, assim como *Mística Feminina* de Betty Fridan, *Senso Comum* de Thomas Paine e *Cartas da prisão* de Dr. Martin Luther King são obras providas de “cidadãos corajosos”, uma vez que “a América teria morrido há muito tempo se não fosse por estes dissidentes democráticos” (McCARTHY, 2017, p. 106). ³Sendo elas, assim como a peça de Schenkkan, uma representação de arte que não somente encanta, mas também protesta, se tornando armas necessárias nas lutas por transformações sociais.

A motivação de trabalhar com peças de teatro vem da descoberta de perceber esta forma de arte como possível elemento transformador do indivíduo. Ao estar frente a frente com seu público, o texto sem cortes e ao vivo parece alcançar seu espectador de forma profunda. “Existem

² Who have used their creative gifts to critique the powers that be, to create a countervailing story of the nation, and to call for a new kind of world. Trad. Livre

³ America would have died long ago if not for these democratic dissenters.

poucas formas de artes preciosas que são tão íntimas e imediatas, diferentes cada vez do que era a última vez” (McCARTHY, 2017, p.107).⁴ E essa intimidade é o que parece aproximar a mensagem de seu espectador, gerando uma reflexão ainda mais intensa a respeito dele mesmo e de sua própria realidade. Nas palavras de McCarthy: “Quase não houve um momento em nossa história em que o teatro – e a arte em todas suas formas – foi mais relevante, mais importante e mais urgente” (McCARTHY, 2017, p.107-108)⁵. E tal relevância consiste não somente em fazê-lo, apresentá-lo, mas debatê-lo, pensá-lo e estudá-lo.

No artigo “Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles”, Álvaro Queiroz, filósofo, teólogo e historiador do Centro Universitário CESMAC, retoma o conceito aristotélico de catarse⁶. No texto em questão, ele retoma o pensamento do grego, que há séculos via a tragédia como forma de proporcionar uma educação e formação de caráter e de virtudes, devendo despertar em seu espectador emoções semelhantes às que ele experimentaria se os eventos trágicos realmente ocorressem (QUEIROZ, 2013). Isto quer dizer que cabia ao teatro não só gerar sensações como oferecer soluções para tais emoções, permitindo que o espectador saísse de cada apresentação, emocionalmente aliviado e capaz de se libertar do fardo das mesmas.

Aliás, os referidos conceitos aristotélicos nos conduzem ao incessante diálogo acerca da relevância e função da literatura e das manifestações artísticas nos contextos político-sociais de um período específico. Como bem questionara Boal: “A arte deve educar, informar, organizar, influenciar, incitar à ação ou deve ser simplesmente um objeto de prazer? ” (BOAL, 2005, p.1). Longe de tentar responder tal pergunta, cabe brevemente lembrarmos que para alguns defensores da arte pela simples apreciação estética, as obras artísticas deveriam sempre existir para satisfazer a si mesmas, não devendo ser usadas para qualquer propósito externo, ou para satisfazer a uma função pedagógica ou moral, em outras palavras, há nelas certo descompromisso para com as tensões político-sociais de um determinado período. Contudo, quando se trata da importância da dramaturgia na sociedade acreditamos que é no teatro, que as vozes silenciadas podem ser ouvidas, as histórias não contadas podem ser reveladas e as lutas políticas podem ser

⁴ There are precious few art forms that are so intimate and immediate, different each time than it was the last time.

⁵ There has scarcely been a time in our history when theater—and art in all its forms—has been more relevant, more important, and more urgent.

⁶ Catarse é um termo grego (kátharsis) que significa purificação do espírito humano, ou seja, é um livramento das imperfeições. A catarse é o método de expulsão, pois coloca para fora aquilo que é anormal à natureza humana em sua totalidade

trazidas à luz. Afinal, “A discussão sobre as relações entre teatro e política é tão antiga quanto o teatro e... a política” (BOAL, 2005, p.1).

O que leva um país fundado por imigrantes, revolucionários - libertos de sua colônia estabelecendo para si um ideal de igualdade, liberdade e felicidade - a se tornar o país onde o muro de Trump pode ser possível? Um país onde o muro metafórico de Schenkkan é quase uma predição de uma das inúmeras possibilidades de tragédias resultantes do ódio disseminado por seus próprios governantes e que o xenofobismo e nativismo sejam sentimentos que possam perdurar por séculos a despeito de um mundo globalizado. Diante de tais problemáticas, acredita-se que obras como a do dramaturgo a ser trabalhada nesta dissertação, se compartilhadas, podem vir a se tornar um manifesto à tentativa de hegemonia, que elegendo os que comungam com seus ultrapassados conceitos de superioridade insiste em manter seu *status quo*.

Assim, torna-se pertinente a investigação desse objeto não apenas devido à atualidade do tema, mas também devido à constatação de que, mesmo no século XXI, persiste, a tendência de discursos que visam sustentar uma concepção de supremacia racial. Ademais, a predisposição ao aumento de governos com concepções autoritárias ao redor do mundo torna o debate também relevante para estudantes latino-americanos. Dito isto, esta dissertação demonstra que as atitudes anti-imigratórias ao longo da história política dos Estados Unidos não somente tiveram seus interesses pautados em uma hegemonia racial, mas também foram elaboradas em vistas a favorecer economicamente sua própria nação; reforçando a importância do teatro na sociedade atual e discutindo como o teatro político/didático tem contribuído para o esclarecimento a respeito da situação político-social estadunidense. Por fim, o trabalho tem por intuito constatar a relevância da obra do dramaturgo Robert Schenkkan como contribuição às lutas sociais e principalmente como a peça *Building the Wall* é um alerta aos perigos da política trumpiana de segregação e autoritarismo. Para tal, utilizei como fundamentação teórica o trabalho de alguns especialistas como Theresa Saxon, Margot Berthold, Marie-Claude Hubert, e Christopher Bigsby, por serem conhecidos críticos teatrais e pesquisadores do ramo teatral; Augusto Boal e Bertolt Brecht, por serem nomes grandiosos para o estudo do teatro político; o sociólogo, teórico cultural e estudioso no campo da relação entre espetáculo e mídia Douglas Kellner, juntamente com Zygmunt Bauman e Durval Muniz em seus estudos sobre xenofobismo; assim como o próprio Robert Schenkkan, no tocante ao debate da importância do teatro para política contemporânea.

No primeiro capítulo, “Protestar ou não? Eis a questão” sob a perspectiva de introduzir as questões históricas, retomo os primórdios desta arte trazendo brevemente os grandes nomes da dramaturgia grega no intuito de demonstrar a importância do pensamento aristotélico que a arte entendida como engajada virá posteriormente questionar. Então, abordarei de forma sucinta a respeito dos primeiros momentos em que a dramaturgia se torna um instrumento ideológico no início do século XX, se opondo veementemente ao seu propósito catártico inicial. Ulteriormente, será feito um compêndio abreviado da história da dramaturgia norte-americana, dando uma atenção mais aprofundada ao século XX, momento em que a arte engajada se estabelece no território, e que o teatro estadunidense se eleva no *hall* dos grandes nomes mundiais.

O segundo capítulo é um mergulho na obra de Schenkkan. Primeiramente, mediante um resumo breve de sua carreira como dramaturgo para corroborar a sua importância no uso do teatro como ferramenta política desde o início de sua carreira. Em seguida, a peça principal é apresentada em sua temática e estrutura para então demonstrarmos a maneira exemplar pela qual o dramaturgo usará de sua própria criação para demonstrar as artimanhas políticas de Donald Trump e a maneira pela qual o até então candidato é capaz de manipular a mídia e arrematar tantos apoiadores ao longo de sua curta carreira como político. Por fim, por meio de uma análise histórica da legislação norte-americana, demonstraremos como um país fundado por imigrantes possui, desde seus primórdios, uma política excludente e preconceituosa. Essa política, por sua vez, resulta em práticas desumanas e cruéis com o intuito de, através do uso de práticas amedrontadoras, manter afastados aqueles considerados indesejáveis para adentrar o território dos Estados Unidos da América.

É imprescindível afirmar que a peça a ser analisada nesta dissertação encontra-se na contramão da crença constantiana *ars gratia artis*⁷ (1808), pois ao trazer à memória o passado trágico que se deseja esquecer – o Holocausto – *Building the Wall* serve como um manifesto pedagógico a seus espectadores, servindo-se para isso da história da própria humanidade. Ao deixar o palco, o efeito transformador deixado nos espectadores é tão concreto quanto a muralha que intitula a obra, agindo como uma espécie de tentativa de profilaxia, um aviso profético do pior cenário possível: o extermínio desenfreado de inúmeros imigrantes dentro dos campos de detenção imigratórios. Em suma, com uma mensagem direta, e desconcertante, a peça consegue

⁷ a arte pela arte

impactar sua plateia, chamando-a à reflexão e crítica. Robert Schenkkan traz para dentro do palco um campo de extermínio em meio aos Estados Unidos. E em poucas horas consegue demonstrar a facilidade com que vidas se tornam números, como a desumanização de imigrantes através do discurso de ódio de grandes figuras políticas pode convencer as grandes massas e como isso somado a leis falhas pode terminar em catástrofe. Na exposição final da obra, a metáfora do muro se ergue em frente ao seu público; a cortina desce, todos partem; todavia, o medo se materializa na barreira que limita e aprisiona, e ainda que não construída, se torna vívida. A metáfora final se torna um monumento à desigualdade, ao cerceamento do sonho libertário estadunidense, deixando a sensação de derrota e de incapacidade da preservação do ideal americano cunhado nas palavras de Thomas Jefferson (1776) e presente na Declaração de Independência dos Estados Unidos que pregava igualdade aos indivíduos, tendo como direitos inalienáveis, incluindo a vida, a liberdade e a busca da felicidade.

1 PROTESTAR OU NÃO? EIS A QUESTÃO.

1.1 O clássico começo

Oscar Brockett e Franklin Hildy no capítulo *Origins of Theater* declaram que elementos performativos estão presentes em cada sociedade a despeito de sua sofisticação cultural. De acordo com Brockett, para tentar descrever a origem do teatro, o pesquisador deve apoiar-se principalmente em especulação, uma vez que, não há evidências concretas de tal origem. Atualmente, uma teoria bem difundida provém da antropologia no final do século XIX e início do século XX, prevendo o teatro como emergindo de mitos e rituais antigos (BROCKETT; HILDY, 2014).

Tendo pouca compreensão da natureza, os membros de uma sociedade atribuem ocorrências desejáveis e indesejáveis a causas sobrenaturais ou forças mágicas procurando meios para controlar essas forças. Ao perceber uma aparente conexão entre certas ações realizadas pelo grupo (ou seus xamãs) e os resultados que deseja, o grupo repete, refina e formaliza essas ações em cerimônias ou rituais. [...] frequentemente os mitos incluem representantes daquelas forças sobrenaturais que os ritos celebram ou esperam influenciar. Aqueles que performam podem usar fantasias e máscaras para representar os personagens míticos ou as forças sobrenaturais em rituais e celebrações. À medida que um povo se torna mais sofisticado, suas concepções de forças sobrenaturais e tais relações de causa podem se modificar. Como resultado, a sociedade pode abandonar ou modificar alguns de seus ritos. Contudo, tais mitos que cresceram em torno dos ritos podem permanecer como parte da tradição oral do grupo podendo vir a ser atuado sob condições divorciadas de suas preocupações ritualísticas. Quando isso ocorre, o primeiro passo foi dado para o teatro como uma atividade autônoma, e daí em diante o entretenimento e os valores estéticos podem substituir as antigas preocupações míticas (BROCKETT; HILDY, 2014, p.1-2).⁸

⁸ Having little understanding of natural causes, its members attribute both desirable and undesirable occurrences to supernatural or magical forces, and they search for means to win the favor of these forces. Perceiving an apparent connection between certain actions performed by the group (or its shamans) and the results it desires, the group repeats, refines, and formalizes those actions into fixed ceremonies, or rituals. [...] Frequently the myths include representatives of those supernatural forces that the rites celebrate or hope to influence. Performers may wear costumes and masks to represent the mythical characters or supernatural forces in the rituals or in accompanying celebrations. As a people becomes more sophisticated, its conceptions of supernatural forces and causal relationships may change. As a result, it may abandon or modify some rites. But the myths that have grown up around the rites may continue as part of the group's oral tradition and may even come to be acted out under conditions divorced from ritualistic concerns.

Assim como a origem do teatro, o nascimento da tragédia não pode ser precisamente datado e nem sua real origem confirmada. Contudo, alguns fatos sobre esta forma teatral são largamente difundidos entre seus estudiosos. Segundo o livro *História do teatro*, alguns teóricos creditam o cantor de ditirambos Téspis (610 - 550 a.C.) com a invenção da tragédia. Porém, certos relatos antigos colocam Téspis tão tarde quanto décimo sexto na linha de poetas trágicos. Contudo, um dos capítulos da *Poética* de Aristóteles (335-323 a.C.) afirma que a tragédia surgiu das improvisações dos líderes dos ditirambos.

Um ditirambo era um hino cantado e dançado em homenagem a Dionísio, o deus grego do vinho e da fertilidade, e diz-se que recebeu sua primeira forma literária por Arion de Corinto (c. 625-585 AEC). Arion chamou seu trabalho de drama de tragikon, e aqueles que os realizaram de tragoidoi. Por esta razão, Corinto (uma cidade-estado grega dórica) alegou ter inventado o drama bem antes de Téspis se apresentar na cidade-estado grega jônica de Atenas. [...] A grande inovação atribuída a Téspis, no entanto, foi a criação do “diálogo”. Isso fez dele o primeiro ator (e dramaturgo), ou o que os gregos chamavam de hipócritas, que significa “intérprete” ou “respondedor” (BROCKETT; HILDY, 2014, p.14).⁹

Entretanto, qualquer que seja sua origem, sabe-se que o primeiro ator/dramaturgo apareceu no final do século VI, e que no início do século seguinte o ator/dramaturgo Ésquilo acrescentou um segundo ator, permitindo assim o conflito face a face no palco. Além de Téspis, somente três atores/dramaturgos do século VI são conhecidos por nós: Quérilo, que fez inovações não especificadas em trajes e máscaras; Práquinas, responsável por inventar uma forma de farsa obscena conhecida como peças de sátiro; e Frínico, creditado com a introdução de personagens femininas. Infelizmente, nenhum texto de peça desse período sobreviveu, logo o conhecimento acerca da tragédia grega baseia-se quase inteiramente na obra de três dramaturgos do século V: Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

As peças gregas sobreviventes mais antigas são de Ésquilo, que começara competindo na cidade de Dionisiaca cerca de 499 a.C. É a esse dramaturgo que Margot Berthold atribui “a

⁹ A dithyramb was a hymn sung and danced in honor of Dionysus, the Greek god of wine and fertility, and it is said to have been given its first literary form by Arion of Corinth (c. 625–585 B.C.E.). Arion called his work tragikon drama, and those who performed them tragoidoi. For this reason Corinth (a Dorian Greek city-state), claimed to have invented drama well before Thespis performed at the Ionian Greek city-state of Athens. [...] The great innovation attributed to Thespis, however, was the creation of “dialogue,” which we assume he exchanged with the leader of a dithyrambic chorus. This made him the first actor (and dramatist), or what the Greeks called hypokrites, meaning “interpreter” or “answerer.”

perfeição artística e formal que permaneceria um padrão para todo o futuro” (BERTHOLD, 2010, p.107). Segundo a autora,

Os componentes dramáticos da tragédia arcaica eram um prólogo que explicava a história na prévia, o cântico de entrada do coro, o relato dos mensageiros na trágica virada do destino e o lamento das vítimas. Ésquilo seguia essa estrutura. A princípio, ele antepunha ao coro dois atores e, mais tarde, como Sófocles, três (BERTHOLD, 2010, p.107).

Ésquilo enfrentou Sófocles pela primeira vez quatro anos após sua vitória com *Os Persas*, trinta anos mais novo, Sófocles venceu seu predecessor na Dionisiaca de 468 a.C., o jovem, então, cresceu meteoricamente conquistando até o final de sua vida dezoito prêmios dramáticos. “Foi da natureza inalterável do conceito de destino sofocliano que Aristóteles derivou a sua famosa definição de tragédia, cuja interpretação tem sido debatida ao longo dos séculos” (BERTHOLD, 2010, p.110). Se Ésquilo pensou o teatro como a representação profundamente religiosa de um evento lendário, Sófocles fez da tragédia o desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter numa situação determinada onde o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir pouco importando quais sejam as consequências (BRANDÃO, 1996). Por fim, quanto à importância do último dos três dramaturgos mais conhecidos, Junito de Souza Brandão, nas linhas iniciais do capítulo 4 de “Teatro Grego: tragédia e comédia” (1996), diz que Eurípedes concebeu a tragédia como uma *práxis* do homem, operando, por isso mesmo, “uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, o *kósmos* trágico não é mais o mito, mas o coração humano, ao qual o grande poeta desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia” (BRANDÃO, 1996, p.196). Em suma, o capítulo sobre teatro grego do livro *História mundial do teatro* parece definir de forma concisa a grande diferença entre estes três grandes autores:

Com Eurípedes teve início o teatro psicológico do Ocidente. “Eu represento os homens como devem ser, Eurípedes os representa como eles são”, Sófocles disse uma vez. O terceiro dos grandes poetas trágicos da Antiguidade partiu de um nível inteiramente novo de conflito. Ele exemplificou o dito de Protágoras a respeito do “homem como a medida de todas as coisas”. Enquanto Ésquilo via a tentação do herói trágico para a *Hybris* como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos, e enquanto Sófocles havia superposto o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento, Eurípedes rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso (BERTHOLD, 2010, p.110).

Com a importância do teatro para a sociedade grega da antiguidade, é de se esperar que um dos livros mais importantes da literatura dramática tenha vindo de tal período. No que diz respeito ao estudo da teoria teatral a *Poética* de Aristóteles é de suma relevância, uma vez que, seus conceitos principais influenciaram profundamente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. Apesar de não ter tido grande repercussão na antiguidade, a partir do século XVI a obra se torna um tratado da produção teatral que possibilitará o renascimento do gênero trágico na Europa e será fonte de inspiração para inúmeras releituras nos séculos seguintes. Na *Poética*, o filósofo discute a poesia e também julga os efeitos dela sobre quem a consome, assim como, a maneira mais apropriada de construir um enredo poético para atingir o melhor efeito, elegendo a tragédia superior à epopeia “quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia tão bom juiz será da epopeia” (ARISTÓTELES, 2003, p.110). Assim, Aristóteles define o gênero e sua função:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2003, p.110).

Segundo Marie-Claude Hubert, são características da tragédia, a nobreza da ação e os efeitos que ela produz no espectador pelo uso de duas emoções –a piedade e o temor. De acordo com Hubert (2013), Aristóteles argumenta que a piedade nasce diretamente do espetáculo do acontecimento penoso, já o sentimento de temor provém primeiro da surpresa experimentada pelo espectador diante da desgraça imprevista que atinge brutalmente o herói seguida da ideia de que ele mesmo poderia ser atingido por um azar análogo. E acrescenta:

Os dois afetos são dirigidos, um para fora do eu, com o espectador sentindo pena do herói, o outro para o eu, na medida em que o espectador teme por si mesmo. “A piedade se dirige ao homem que não mereceu sua desgraça; o pavor à desgraça do semelhante.” Pondo-se em ação a piedade e o temor cria-se a catarse [...] no sentido psicológico, é empregado para descrever o alívio da alma, libertadas dos distúrbios que a agitavam (HUBERT, 2013, p.28).

1.1.2 Nos passos Aristotélicos

Ao longo da história, a arte teatral procurou seguir os passos de seus predecessores clássicos. De acordo com cada época e localidade, o manual aristotélico da boa tragédia pode ser percebido, ainda que em profundidades distintas.

Com a retomada do espírito clássico, após Idade Média, a *Poética* de Aristóteles voltou à cena teórica da dramaturgia como o guia quase absoluto do bom fazer teatral. Na Itália, por exemplo, a redescoberta de Aristóteles veio através da tradução latina de Giorgio Valla (1498) no final do século XV. Posteriormente, a tradução italiana do texto feita por Lodovico Castelvetro (1570) se tornou responsável por estabelecer a Lei das três Unidades¹⁰ que influenciaria grande parte do teatro classicista de toda a Europa. Na França, os teóricos do classicismo francês foram profundamente responsáveis por propor a regularização da forma teatral que durante a era de ouro teatro francês iria influenciar os palcos de toda a Europa. Já na Alemanha, até a época de Lessing, fora Martin Opitz (1597-1639) o seguidor de Aristóteles que em *sein buch von der deutschen Poeterey* [Livro da poética alemã] (1624) procurou aplicar os preceitos clássicos à literatura alemã. Em outras palavras, o renascimento do teatro por toda a Europa, se torna o renascimento da *Poética*. Do século XV em diante, seja para segui-la, seja para refutá-la, muito dos grandes dramaturgos e críticos recorrerão a ela – diretamente ou não - para debater a arte dramática.

Na segunda metade do século XVIII, o sentimento da era das luzes chega à dramaturgia. A devoção à antiguidade, o cumprimento das regras ditadas pelo Classicismo foi substituído por um ideal de liberdade e por um desejo de espelhar no palco os novos personagens que então construíam a era moderna. “Os personagens trágicos – reis, príncipe, deuses e semideuses – não são mais capazes de comover o espectador” (HUBERT, 2013, p.139) “quanto mais o homem que padece é de uma condição próxima da minha, mais sua desgraça tem ascendência na minha alma” declara Beaumarchais (1732-1799). Entretanto, é somente na segunda metade do século XVII que a “revolução do drama” (HUBERT, 2013) invade o território europeu. Essa passa a confrontar os moldes teatrais que até então haviam sendo há séculos preservados e postos em prática. De acordo com Hubert (2013), a modificação provinha do varrer das regras em nome da liberdade da arte, não mais a representação de uma aristocracia da era classicista que representava

¹⁰ A unidade de ação, tempo e espaço é fundamental para o bom fazer teatral.

a vida de sua nobreza, mas o espelho da sociedade burguesa que estava em ascensão. Dali em diante, inúmeras inovações fizeram parte da história do teatro: a tecnologia trouxe para o palco luzes, efeitos sonoros, projeções de imagens, entre outros recursos. Todavia, é no início do século XX que o teatro aristotélico será deveras confrontado.

1.2 O jogo político em cena

Antes de mais nada, se faz necessário afirmar que apesar de movimentos artísticos, assim como suas rupturas serem comumente relacionados a obras específicas e/ou determinados períodos, é (ou deveria ser) sabido que eclosões desse tipo são normalmente precedidas por pensamentos ou correntes iniciais que propiciaram tais transformações mais drásticas. Dito isto, é importante ressaltar que embora o século XX seja reconhecido como o berço do teatro de militância¹¹, o século anterior testemunhara um movimento embrionário do uso da dramaturgia como propagador de ideais políticos. De acordo com Silvana Garcia (1990), tal movimento poderia ser diferenciado de seu antecessor por um fato diferencial: sua motivação. Nas palavras da estudiosa,

[...] o que impulsiona não é prioritariamente o amor pela arte cênica mas o reconhecimento do teatro como veículo de idéias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social. [...] As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloquente, arrebanhando grandes massas para as platéias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade, esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação (GARCIA, 1990, p.3).

Em outras palavras, havia no desejo do fazer artístico o despontar da vontade de comunicar uma ideia, usando o palco como elemento disseminador de uma determinada mensagem. Contudo, de acordo com a autora, o “desejo de atingir uma camada mais ampla da população não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito” (GARCIA, 1990, p.3).

¹¹ Alcinha dada por Silvana Garcia para o drama abertamente usado para disseminar ideias políticas e desenvolvida em seu livro de mesmo título.

Logo, é possível dizer que a motivação política não seria o único elemento necessário para a formação de um projeto concreto. Para Garcia (1990), a clareza de propósitos e a definição ideológica eram, também, partes cruciais para que tal movimento se consolidasse e poderiam ser somente “paulatinamente, forjados ao longo do processo de maturação de um movimento político particular” (GARCIA, 1990, p.3). Então, em 1917, o mundo testemunhava tal corrente capaz de estimular “a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária” (GARCIA, 1990, p.3) – a Revolução Russa – onde o Partido Comunista e o Estado teriam um papel preponderante para que o teatro de natureza política pudesse prosperar. Surge, então, apoiado pelo Departamento Soviético de Agitação e Propaganda, o teatro Agitprop, cujo intuito era “transformar a opinião em apoio ao regime soviético, e sua agitação visava despertar o espectador para ação política” (LEACH, 2013, p. 63). E este irá atravessar as fronteiras de seu local de nascimento e influenciar desde nomes que se tornarão eternos na história da dramaturgia, como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, ao teatro norte-americano que do outro lado do oceano se consolidava na cena artística.

1.2.1 A luta continua: Brecht e Boal e o teatro antiaristotélico

No início do século XX, com forte influência marxista, Bertolt Brecht – renomado dramaturgo alemão do século XX conhecido pelo desenvolvimento de uma nova forma de fazer teatro que ficou conhecido como teatro épico – decidiu pensar a função teatral para além da dimensão artística e moralizante. Juntando teatro e educação, sua arte passaria a estar voltada para a emancipação política e social da comunidade. O teatro didático de Brecht é um estilo de representação que pretende ultrapassar a dramaturgia clássica aristotélica procurando incitar no público a vontade da crítica e análise dos problemas sociais (ROSENFELD, 2012). Porém, é importante salientar que Brecht não havia sido o primeiro naquele século a desafiar o fazer dramático em nome de um pensar político. Logo nas primeiras décadas do século XX, o teatro político de Erwin Piscator já despontava na cena dramática; pensando novas técnicas teatrais com o uso de imagens e de recursos de projeções cinematográficas, seu trabalho ficara conhecido como teatro intervencionista de caráter documentário que trazia fatos da vida real para o palco na

intenção de evocar em seus espectadores um pensamento crítico e questionador dos fatos documentados.

Em comparação ao fazer teatral aristotélico, tanto Piscator quanto Brecht discordavam do filósofo grego em relação à função do teatro no espectador. Segundo afirmado por Hubert,

Para Aristóteles, a tragédia apazigua o espectador pelas emoções de piedade e de temor que suscita nele, o interesse do espetáculo trágico é que, nele, as emoções são sempre controladas, pois o espectador sabe que a cena apresenta tão somente uma ficção. Ele se identifica com o personagem cujos tormentos faz seus, mantendo, porém certa distância e um olhar crítico. Todos nós temos necessidade de experimentar emoções fortes, temor e piedade. Se na vida elas são geradoras de perturbações e sofrimentos, na tragédia nós as sentimos sem ter seus tormentos e extraímos prazer delas, porque somos "purgados", "purificados" desses afetos (HUBERT, 2013, p.39).

Esse apaziguamento aristotélico parece ser justamente o que o teatro político de Brecht e Piscator pretendiam evitar em seus espectadores. Para o primeiro, o espaço teatral deveria se tornar uma tribuna onde a ilusão é descartada, uma vez que, ela adormece o espírito crítico e torna o espectador passivo. Consequentemente, o público se torna hipnotizado, o que “tende a criar no espectador a catarse e o leva a se identificar com o herói a ponto de esquecer completamente de si” (HUBERT, 2013, p.263). Mas, somente descartando o sentimento purgatório que o teatro cumpre seu papel: despertar o sentimento latente de inconformidade, questionamento e consciência das situações que o cercam no intuito de modificá-las. Sendo contra a emoção que surge do desconhecimento e sim a favor da emoção que nasce do entendimento, o equilíbrio entre emoção e raciocínio deve ser almejado no teatro brechtiano com a finalidade de colocá-los, ambos, a serviço da transformação da sociedade.

Ainda que Brecht seja um dos grandes responsáveis por uma nova forma de fazer teatro em contraposição à maneira clássica aristotélica, é na obra do renomado dramaturgo brasileiro Augusto Boal que a forma trágica clássica será dissecada na intenção de demonstrar o caráter moralizante e repressivo dessa forma teatral. De acordo com o dramaturgo brasileiro,

Aristóteles constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das "más" tendências ou tendências "ilegais" do público espectador. Este sistema é amplamente utilizado até o dia de hoje, não somente no teatro convencional como também nos dramalhões em série da TV e nos filmes de *far west*: cinema, teatro e TV, aristotelicamente unidos para reprimir o povo. Felizmente, o teatro aristotélico não é a única maneira de se fazer teatro (BOAL, 2005, p. 36).

Denominando um dos capítulos do seu livro *Teatro do Oprimido* de O sistema “Trágico Coercivo de Aristóteles”, Boal caracterizará a tragédia grega como aristocrática, intimidadora e

repressiva. Decerto, este autor também percebia o teatro como um instrumento capaz de auxiliar o indivíduo na compreensão da imposição de poder. Isto quer dizer que o fazer teatral deveria suscitar a plateia a externar suas reflexões em palavras ou ações cênicas no decorrer de um espetáculo e dialogar no coletivo cênico para debater problemáticas e encontrar soluções plurais. Seguindo alinhado ao pensamento do dramaturgo alemão, e contra o pensamento aristotélico, Augusto Boal percebe a política como soberana regendo todos os meios de vida, sendo sempre o dever da arte ser usada para ajustar as falhas da natureza.

Ele nos diz que a poesia, a tragédia, o teatro, não têm nada que ver com a Política. Mas a realidade nos diz outra coisa. Sua própria Poética nos diz outra coisa. Temos que ser muito mais amigos da verdade: todas as atividades do homem, incluindo-se evidentemente todas as artes, especialmente o teatro, são políticas. E o teatro é a forma artística mais perfeita de coerção. Que o diga Aristóteles (BOAL, 2005, p.79)

Dessa maneira, Boal rebate qualquer tipo de teatro que siga os mecanismos de Aristóteles, pois esses têm como finalidade a transformação dos espectadores em seres passivos defronte às desigualdades dos critérios que selecionam aqueles que merecem ser rico ou pobres.

Mas, sendo o teatro instrumento modificador do Homem - capaz de produzir efeitos em seus participantes como previram os filósofos gregos - deveria ele, expressar-se politicamente, retratando os problemas e levantando críticas a respeito da sociedade? Ou a dramaturgia deveria ter seu foco na estética sem que tenha por obrigação servir como instrumento de mudança social? Arrisca-se dizer que ambas as perguntas estão longe de serem esgotadas, tanto na história das artes dramáticas quanto na história da arte em geral, entretanto, pode-se dizer que desde sua origem grega, o teatro é eleito como a arte transformadora por excelência, sendo ao longo de sua existência, atacada ou defendida, proibida ou exaltada, mas nunca ignorada.

1.3 É protesto, teatro e arte: a dramaturgia norte-americana do século XX

1.3.1 Uns poucos passos atrás

Ao deparar-se com a história teatral estadunidense, é possível notar um corpo diversificado de obras que são cruciais para perceber a gama de desenvolvimentos sociais e culturais em todo território. De acordo com a obra de Teresa Saxon *American Theatre History, Context, Form* (2011), não é possível estabelecer um ponto de origem de onde se possa dizer que a dramaturgia norte-americana se inicia. Primeiramente, sabe-se que durante o final do século XVII e a primeira parte do século XVIII poucas evidências concretas podem ser encontradas a respeito de atividades teatrais dentro das colônias. De acordo com o professor de teatro e dramaturgo estadunidense Bruce McConachie, até a vinda de atores para a parte leste do continente em 1749, o corpo documental a respeito da natureza e prática da performance teatral é praticamente inexistente. Porém, é de conhecimento que o primeiro exemplo documentado de uma apresentação teatral na América Colonial ocorreu em 27 de agosto de 1665 na costa leste da Virgínia. Uma peça, conhecida como *Ye Bare and ye Cubb*, foi representada na taverna *Fowkes* por três cidadãos de Accomack: Cornelius Watkinson, Philip Howard e William Darby.

No que diz respeito à recepção teatral nas diferentes colônias, é necessário enfatizar o fator religioso que influenciou diretamente na permanência ou não do drama dentro desses territórios. Certamente, nenhum teatro público floresceu nas regiões governadas pelos puritanos do subcontinente norte-americano até o final do século XVIII. Nas colônias governadas por esses grupos, as tentativas de estabelecer as atividades teatrais eram altamente policiadas, uma vez que, muitos destes religiosos consideravam os teatros como “Templos do Diabo” (MCCONACHIE, 1998). O primeiro teatro legítimo em Boston, por exemplo, só foi inaugurado em 1792. Além disso, com a guerra revolucionária e a vitória das treze colônias, os preconceitos contra a arte dramática aumentaram consideravelmente, pois, somado ao aspecto religioso, havia o aspecto político pós-revolução, fazendo com que muitos dos líderes republicanos rejeitassem os entretenimentos da pequena nobreza e vissem o teatro como uma corrupção à virtude republicana. Por consequência de tais pensamentos, em meados de 1780, a arte dramática era legalizada somente em Maryland, Virginia e Nova Iorque. Posteriormente, para reverter a proibição dramática dentro dos outros estados, os praticantes de teatro no final dos anos 1780 e 1790 desempenharam um papel ativo na reconciliação do republicanismo com o entretenimento teatral através de obras que exaltassem os ideais republicanos. Com isto, o fim do século XVIII finalmente trouxe o apaziguamento entre os treze estados e a arte dramática. Após a década de 1790, profundas alterações puderam ser vistas dentro do teatro estadunidense. Essa “revolução”

(MCCONACHIE, 1998), exerceu grandes mudanças no público, na arquitetura, nos gêneros teatrais e nos estilos de atuação. Assim, o teatro não era mais uma atividade de lazer reservada para a elite, tornando-se, em 1800, uma arena para entretenimento popular.

No século XIX, as mudanças continuaram, o teatro, finalmente aceito como forma artística em todo território, passou a agregar as características do pensamento econômico da nação. Conforme o ideal de geração de lucros, esse passou a ser associado aos negócios e à produção de espetáculos grandiosos destinados a atrair um público de massa a fim de preencher os novos prédios teatrais que estavam sendo erguidos para acomodar um público maior. Nesse meio tempo, as companhias de teatro moveram-se para o oeste com a colonização branca durante o período de 1790-1830 e, apesar de a América pré-guerra civil demonstrar características de pensamentos dissidentes, não havia nada que fosse essencialmente diferente entre o teatro apreciado pelo público do Oeste daquele desfrutado pelos habitantes do Leste. Profundamente influenciado pela arte europeia, através de uma nova forma dramática que já habitava os palcos europeus desde o século anterior, o teatro americano glorificou o nacionalismo republicano. Essa nova forma era o melodrama, que trouxe a expressão mais profunda e apaixonada da emoção crua, a ênfase na exibição cênica, o conflito entre herói e vilão e a santificação da retidão e virtude femininas, tornando-se arraigado no repertório teatral americano do século XIX.

Durante o teatro desse período, contudo, começa a tomar forma, nos centros americanos, uma divisão ideológica no corpo político entre formas culturais, estruturas sociais e grupos econômicos. Como resultado, o teatro pós-guerra civil começou a tornar-se uma arena crítica para uma variedade de preocupações a serem abordadas e reveladas publicamente. Por consequência, o limiar do século XX já demonstrava de forma contundente temas como escravidão, classes trabalhadoras, gênero e comportamento social. Somada a essas transformações temáticas, as transformações de gênero artístico começavam a ser percebidas dentro do território. Ou seja, no final do século XIX o realismo começou a superar o melodrama até então muito explorado.

O teatro na América do século XIX não era estruturado ou fixo: uma gama de tipos de desempenho, caracterizações e atitudes críticas foram desenvolvidos. A variedade de produções teatrais americanas do século XIX funcionou como uma investigação da gama de preocupações e ansiedades nacionais que não podiam ser colocadas em um determinado "tipo" dramático americano. As operações teatrais do século XIX não

podem ser resumidas em uma forma mais do que o termo "realismo" pode contribuir muito para a nossa compreensão do teatro do século XX (SAXON, 2011, p.137-138¹²).

A estrutura e a produção do teatro no início do século XX sofreram mudanças consideráveis. Inovações na configuração do palco combinadas com o desenvolvimento de tecnologias de imagens em movimento na tela contribuíram para uma série de reconsiderações do papel social da dramaturgia. Após a Guerra Civil, o poder econômico da América tornou-se cada vez mais moldado por práticas empresariais, logo, muito do que foi visto em torno dos teatros regionais era controlado por agentes de reservas com sedes novaiorquinas. Como resultado, o drama nos grandes palcos americanos dos primeiros 15 anos do novo século refletiu uma estrutura de negócios teatral que resistia a novas formas e uma cultura literária que produzia poucas novas obras dramáticas, uma vez que havia mais interesse da parte dos sindicatos por produções amplamente lucrativas do que por textos que questionassem a situação social de certos grupos minoritários. Todavia, em oposição à dramaturgia comercial, o princípio do século XX viu emergir, também, uma nova forma de fazer teatro no território americano, a partir de tais movimentos que buscavam libertar-se das formas e métodos limitados dos grandes teatros comerciais, estabelecendo pequenos centros de teatro experimental. Eugene O'Neil, o dramaturgo mais admirado deste período, foi um produto deste movimento e, juntamente com o grupo *The Provincetown Players*, teve um papel fundamental na transição do gênero melodrama para o realismo.

A apoteose da trajetória dramática de O'Neill e a "história" da mudança do teatro do melodrama para o realismo são encontradas em *Long Day's Journey into Night*, escrita entre 1939 e 1941 e publicada postumamente em 1956. A agenda realista e estética da peça representa uma rejeição desafiadora da herança melodramática do teatro americano. (...) Na maioria das vezes, podemos encontrar elementos melodramáticos em formas realistas e elementos realistas em peças melodramáticas. A narrativa da progressão do melodrama sentimental para o realismo social baseia-se em uma afirmação de hierarquia: o realismo é construído, criticamente, como uma forma "melhor" do que o melodrama, uma construção ligada ao complexo de teatro, arte e dinheiro. Para os críticos, a necessidade do público feminino de consumir melodrama doméstico e

¹² Theatre in nineteenth-century America was not structured or fixed: a range of performance types, characterisations and critical attitudes were developed. The variety of nineteenth-century American theatrical productions functioned as an investigation of the range of national concerns and anxieties that could not be collocated into one particular American dramatic 'type'. Nineteenth-century theatre operations cannot be summed up in one form any more than the term 'realism' can contribute much to our understanding of the theatre of the twentieth century.

sentimental levou a uma escassez de estilo e valor literário: o realismo regenerou a arte e trouxe de volta substância (SAXON, 2011, p.146-147).¹³

1.3.2 A virada teatral de 1930: o *American Worker's Theatre* e o *Federal Theater Project*

Como anteriormente mencionado, o início do século XX foi marcado por grandes experimentações na arte do teatro. Ainda que o gênero melodramático inundasse os grandes palcos visando fazer do teatro um negócio lucrativo, pequenos grupos já colocavam em prática novas técnicas que estava sendo implantadas no teatro europeu no intuito de reagir contra um teatro empresarial aparentemente descompromissado com o fazer artístico e dependente de uma forma que via seu auge no século anterior. Nas três primeiras décadas, grupos como *The Provincetown Players*, *Washington Square Players* - que evoluiu para o *Theatre Guild*, e o grupo *Neighborhood Players* se responsabilizariam por trazer o teatro experimental para a América. Esses, até então, haviam sido capazes de alcançar um delicado equilíbrio entre a vanguarda e o convencional, misturando partes de ambos em seus repertórios, e trouxeram para o teatro um expressionismo americanizado e humanizado, talvez mais bem-adaptado ao seu público e adequado a um sistema político democrático e a um sistema econômico capitalista (FLETCHER, 2018).

Na esfera social, a Crise de 1929, também conhecida como Grande Depressão, afetou grandes segmentos da população americana. Havia pouca assistência pública para ajudar os pobres, embora as instituições de caridade privadas fizessem o que podiam, a escala do problema era grande demais para que tivessem efeitos duradouros, com isto as pessoas aprenderam a sobreviver da melhor maneira possível, enviando seus filhos para mendigar, dividindo roupas e juntando lenha para alimentar a fomalha. Politicamente, o impacto econômico de longo alcance

¹³ The apotheosis of O'Neill's dramatic trajectory, and the 'history' of theatre's shift from melodrama to realism, is found in *Long Day's Journey into Night* which was written between 1939 and 1941 and published posthumously in 1956. The realist and aesthetic agenda of the play stands as a defiant rejection of the melodramatic heritage of American theatre [...] most of the time we can find melodramatic elements in realistic forms and realistic elements in melodramatic plays. The narrative of progression from sentimental melodrama to social realism relies on an assertion of hierarchy: realism is constructed, critically, as a 'better' form than melodrama, a construction tied in with the complex of theatre, art and money. For critics, a female-centred audience's need to consume domestic, sentimental melodrama led to a paucity of style and literary value: realism regenerated art and brought back substance.

da Grande Depressão deu credibilidade à crença marxista de que o capitalismo estava condenado. O marxismo apresentava uma explicação persuasiva para as causas do colapso do capitalismo, ao mesmo tempo em que propunha uma visão de uma ordem social alternativa. Essa perspectiva refletia uma transição das normas culturais americanas, que antes enfatizavam o individualismo rígido, para um estilo de vida mais comunitário, especialmente no âmbito das artes. Como resultado, houve um aumento na adesão ao Partido Comunista dos Estados Unidos, o que levou a uma crescente politização de muitos artistas. Eles buscaram trazer para os palcos norte-americanos os ideais daqueles que almejavam criar uma forma distintiva de arte operária, livre dos valores burgueses e dos conflitos gerados pelo capitalismo, utilizando-a também como meio de propaganda.

Posteriormente aos primeiros períodos do teatro Agitprop nos territórios europeus, o Movimento de Teatro dos Trabalhadores (MTT) se tornou o termo coletivo para grupos de teatro revolucionários de esquerda no período entre guerras. No entanto, as companhias de Teatro dos Trabalhadores do entre guerras constituíam um movimento diferente de seus ancestrais radicais. As organizações dramáticas que compunham a MTT passaram a estar alinhadas somente com o Partido Comunista, diferente de seu passado onde grupos e organizações socialistas ou quase-socialistas tinham uma vaga afiliação com o teatro radical nessas nações. Como consequência, a afiliação do Partido Comunista ao Teatro dos Trabalhadores durante o período entre guerras deu ao movimento uma perspectiva global, organização e fervor político, tendo como característica fazer um teatro da classe trabalhadora para a classe trabalhadora.

De acordo com o capítulo “A Brief Description of the Workers’ Theatre Movement of the Thirties” de Daniel Friedman, antes da década de 1930, um teatro da classe trabalhadora para a classe trabalhadora somente era encontrado entre grupos teatrais formados por imigrantes no território norte-americano.

A única atividade teatral entre os trabalhadores de língua inglesa antes da Grande Depressão eram as esquetes e desfiles realizados em conjunto com várias greves de membros do sindicato radical, os Trabalhadores Industriais do Mundo entre 1905 e 1920². O mais importante deles foi o Paterson Strike Pageant, realizado em 1913 por um elenco de 1.200 trabalhadores da seda em greve que reencenaram os principais incidentes de sua greve diante de uma multidão no Madison Square Garden. Tal atividade foi muito esporádica e breve e não conseguiu estabelecer uma tradição teatral

autossustentável entre os trabalhadores de língua inglesa (MCCONACHIE; FRIEDMAN, 1985, p.111).¹⁴

Conforme o autor analisa, o teatro da classe trabalhadora, composto em sua maioria por grupos de imigrantes, apresentava características distintas das que viriam posteriormente. Segundo o estudioso, as representações teatrais até então se limitavam a imitações das peças convencionais do teatro tradicional nessas comunidades. Embora, a maioria das organizações sociais responsáveis por esses grupos nutrisse alguma simpatia pela esquerda, pareciam não compreender o papel que desempenhavam na produção de um teatro operário que fosse estética e politicamente diferenciado do teatro tradicional. Em vez disso, viam sua atividade teatral como um meio de introduzir a alta cultura à classe trabalhadora (MCCONACHIE; FRIEDMAN, 1985).

Ainda de acordo com McConachie e Friedman (1985), três grandes transformações podem ser percebidas nas obras do grupo em questão após o fim das duas primeiras décadas do século XX. A primeira é o crescimento quantitativo desses dentro da nação. Aliás, em 1930, vinte e um grupos foram alcançados com sucesso na primeira tentativa de conectar os teatros dos trabalhadores, e quatro anos depois, a Liga dos Teatros dos Trabalhadores, uma organização nacional, já abrigava 400 organizações. Em segundo lugar, surgiu um número significativo de trupes de língua inglesa compostas por falantes nativos. Previamente a 1929, havia apenas um teatro de trabalhadores falantes de língua inglesa em funcionamento, porém, apenas três anos depois, os teatros desses trabalhadores já superavam em número os grupos formados por não-nativos. O terceiro desenvolvimento significativo, e talvez mais importante, foi tanto estético quando ideológico. Anteriormente, como supramencionado, a maior parte dos teatros operários apresentava produções tradicionais de clássicos do palco profissional estabelecidos antes de 1930. O teatro da era da depressão fez com que a maioria dos grupos produzisse seu próprio material, sendo tipicamente composto de breves esquetes políticos executados em estilos de apresentação distintos. Tais esquetes passaram a ser exclusivamente projetados para encorajar o público a aceitar soluções políticas radicais e incitá-los a agir de acordo com essas soluções.

¹⁴ The only theatrical activity among English-speaking workers prior to the Great Depression were the skits and pageants performed in conjunction with various strikes by members of the radical union, the Industrial Workers of the World (IWW), between 1905 and 1920². The most important of these was the Paterson Strike Pageant which was performed in 1913 by a cast of 1,200 striking silk workers who reenacted the major incidents of their strike before an overflow crowd in Madison Square Garden.” Such activity was very sporadic and brief and did not succeed in establishing a self-sustaining theatrical tradition among English-speaking workers.

Conhecido como Agitprop já bem disseminado no território europeu, o gênero teatral se estabelecia finalmente no território estadunidense.

A chegada dos grupos influenciados pela arte Agitprop aliadas ao sentimento de insatisfação de um país dividido entre os que sofriam severamente com a economia em colapso e aqueles que seguiam enriquecendo e se beneficiando de uma nação desigual relevou obras dramáticas que pela primeira vez retratavam em cena as condições de seus desempregados e trabalhadores pobres no intuito não só de levar a América à reflexão como também à ação.

Consequentemente, na década seguinte surgiam grandes dramaturgos - entre eles Lillian Hellman, Langston Hughes, Clifford Odets e Gertrude Stein - que exibiram uma vasta variedade de formas, temas e conteúdo, fornecendo explicações históricas e estéticas da riqueza e complexidade de sua época, ao mesmo tempo, em que oferecem uma ampla gama de opções estilísticas, tanto coletiva quanto individualmente (FLETCHER, 2018). A frase de Clifford Odets “estamos vivendo uma época em que novas obras de arte devem disparar balas” conseguira retratar bem o teatro que se estabelecia numa América pós 1929. Odets, um dos dramaturgos americanos mais socialmente comprometido, demonstrou claramente o sentimento de agitação e a necessidade de debater no palco os problemas de uma América em meio à recessão. Assim sendo, a junção drama e sociedade se tornou uma máxima do crescente teatro político americano daquelas primeiras décadas do século XX. Em outras palavras, os palcos do país abriam suas cortinas para os conflitos e dificuldades da classe trabalhadora que via no sistema vigente a razão de suas dificuldades. “A mudança da América para a esquerda política após o crash tornou o drama político mais palatável e mais popular do que nunca” (HERR, 2014, p.283).¹⁵

De acordo com Fletcher (2018), o trabalho de 1931 de Hallie Flanagan e Margaret Ellen Clifford *Can You Hear Their Voices? A Play of Our Time*, é um dos exemplos de como a arte dos anos trinta carregava em seu cerne a tentativa de expor a luta do proletariado àqueles que estavam afastados de sua realidade. A peça deriva de um conto que relata uma notícia em janeiro de 1931 sobre fazendeiros arrendatários no Arkansas, que invadiram um escritório local da Cruz Vermelha para se alimentar. O trabalho preserva em grande parte o conto, que descreve os efeitos do segundo ano da Grande Depressão sobre os agricultores de uma pequena cidade na zona rural

¹⁵ America's shift to the political Left after the crash made political drama more palatable and more popular than it had ever been before.

de Arkansas. Cenas de Washington, DC, que retratam uma variedade de respostas à situação dessas fazendas, são inseridas nesta narrativa. Para Fletcher (2018), a peça, onde cenas de agitprop se alternam com cenas de drama familiar, é uma obra que foi capaz de captar a tensão de classe na sociedade da década vigente:

O estilo de puro teatro operário como o alemão Prolet-Bühne e performances sindicais locais, ao mesmo tempo, em que antecipa a polivocalidade, chama por 'Strike!' e estrutura em mosaico de *Waiting for Lefty*, bem como o uso de notícias, cartazes, slides e assim por diante dos Jornais Vivos do Teatro Federal (FLETCHER, 2018, p.36).¹⁶

Se para Odets as artes deveriam atirar, assim teria que ser também o seu teatro. *Waiting for Lefty* (1935), um ato composto às pressas para uma arrecadação de fundos para o jornal esquerdista *New Theatre* (FLETCHER, 2018), era apresentada pela primeira vez em 1935 e se tornaria uma das peças trabalhistas mais bem-sucedidas da década. Ainda de acordo com a autora, *Waiting for Lefty* é simples estrutural e politicamente; essa simplicidade é uma grande parte de seu sucesso instantâneo (FLETCHER, 2018). A ação da peça se passa em um sindicato de motoristas de táxi que se apresentam para discutir seus processos de radicalização e à medida que avança no tempo e no espaço, vários personagens - membros de um comitê de greve - se levantam para contar suas histórias enquanto os outros observam, tornando todos na sala, ao mesmo tempo, atores e público. O assassinato do líder do comitê de greve é revelado na conclusão da peça, levando o público a gritar a palavra greve repetidamente. A peça segue a tradição de outras peças de propaganda de agitação, utilizando plantas de audiência e uma estrutura fluida para mover-se perfeitamente do presente para o passado, incluindo, o mais importante, uma chamada aberta à ação na conclusão da peça. “Os dramaturgos americanos incorporaram o comentário político desde os tempos coloniais, mas o período entre guerras foi o primeiro a usar o palco como púlpito de forma consistente e eficaz” (HERR, 2014, p.282).

Como já salientado anteriormente, o teatro da Era da Depressão trouxe uma onda de atividade teatral alternativa, caracterizada por um fervoroso movimento artístico dos trabalhadores de esquerda que visava subverter o sistema social existente e sua arte. Esse movimento foi inspirado pelos teatros de agitação da União Soviética e da Alemanha, e artistas operários formaram companhias como o *Theatre Union*, o *Labour Stage* e o *ProletBuehne* para

¹⁶ the style of pure workers' theatre like the German Prolet-Bühne and local union performances, at the same time anticipating the polyvocality, calls for 'Strike!' and mosaic structure of *Waiting for Lefty* as well as the use of news stories, placards, slides and so on of the Federal Theatre's Living Newspapers.

encenar peças militantes trabalhistas e recitações pró-comunistas nos salões dos trabalhadores e do lado de fora dos portões das fábricas.

Condenados pela melhoria das condições econômicas e sua própria incapacidade de alcançar as classes trabalhadoras americanas, os teatros de esquerda dos anos 30 ajudaram a introduzir o teatro épico na América, fomentaram o espírito de experimentação e inovação, continuaram a desafiar o domínio do palco americano pelo que um ativista chamou de "naturalismo desgastado" e ilustraram o poder e o potencial de um teatro comprometido com a ação e a mudança social. Talvez o maior experimento teatral americano da era moderna tenha sido conduzido pelo mais improvável dos patrocinadores: o governo federal (FRICK, 1999, p.224).¹⁷

Fundamentalmente, o *Federal Theater Project* (FTP) foi um programa governamental criado durante a Grande Depressão como parte da iniciativa do presidente Roosevelt que visava empregar profissionais do campo da arte tais como escritores, atores e etc. tendo como objetivo tornar o teatro mais acessível por todo o país. Durando cerca de quatro anos, o projeto produziu inúmeras obras teatrais que foram encenadas em diversos espaços e se esforçou para produzir um teatro que fosse socialmente significativo e politicamente consciente, refletindo os desafios e aspirações da população americana durante a Grande Depressão. O FTP abordava frequentemente questões de pobreza, desigualdade e justiça social e causou uma impressão duradoura no teatro americano, fornecendo emprego e perspectivas educacionais para uma multidão de praticantes de teatro, introduzindo métodos pioneiros de encenação. Por exemplo, a adoção de técnicas teatrais de vanguarda e experimentais pelo projeto desafiava as normas convencionais e facilitou a progressão do teatro americano nos anos seguintes. Deve-se reconhecer que a iniciativa foi fundamental para promover a criatividade e a originalidade nas artes teatrais, oferecendo uma plataforma para dramaturgos, diretores e atores promissores para mostrar suas habilidades e explorar novas abordagens artísticas. É preciso ter em mente que o projeto serviu como uma plataforma significativa para o treinamento e desenvolvimento de vários profissionais do teatro que mais tarde se estabeleceram como figuras influentes neste meio. Dentre eles pode-se citar nomes como Orson Welles, John Houseman e Arthur Miller entre os

¹⁷ Doomed by improving economic conditions and their own inability to reach the American working classes, the left-wing theatres of the thirties nevertheless helped to introduce Epic theatre into America, fostered the spirit of experimentation and innovation, continued to challenge the dominance of the American stage by what one activist termed a "shopworn naturalism," and illustrated the power and potential of a theatre committed to social action and change. Perhaps the grandest American theatrical experiment of the modern era was conducted by the most unlikely of sponsors: the federal government

notáveis beneficiários do FTP, que ganharam reconhecimento e oportunidades precoces por meio de sua associação com o mesmo.

Assim, dedicado à produção de peças que forneciam comentários sociais e políticos durante a Grande Depressão, sua missão e influência podem ser vistas através de vários exemplos de peças que produziu ao longo de sua existência. Por exemplo, *The Cradle Will Rock* (1937) de Marc Blitzstein, explorou temas de corrupção, ganância e sindicatos. *It Can't Happen Here* (1935), de Sinclair Lewis e John C. Moffitt, adaptado do romance de Lewis, alertou contra o aumento do autoritarismo e a erosão da democracia. Além disso, *Power* (1938) de Arthur Arent abordou questões como monopólios de serviços públicos, eletrificação rural e acesso a eletricidade acessível. Em suma, essas peças, juntamente com outras produzidas pelo FTP, exemplificam o compromisso do projeto com o teatro socialmente relevante e politicamente engajado, uma vez que, usaram do palco para desafiar o cenário da época, e provocar reflexão e discussão tendo um impacto duradouro no teatro americano.

Resumindo o exposto, o estabelecimento da arte teatral em si na América colonial tem em suas raízes um debate político-ideológico, logo, não é possível separar um do outro. Entretanto, inquestionavelmente, as três primeiras décadas do século XX foram de suma importância para a consolidação do teatro como ferramenta política onde as ideologias podiam e deviam ser livremente debatidas para que ambos ator e espectador pudessem engajar-se ativamente na construção de um país menos desigual.

1.3.3 Os invisíveis sob os holofotes.

É preciso reconhecer que as questões raciais são motivos de debate desde os primórdios da história estadunidense. Após a guerra civil americana, com a reconstrução no final do século XIX, a “questão do negro” (SAXON, 2011) ainda era um assunto complexo e politicamente desafiador. Apesar do fim da escravidão e da importância deste grupo para o resultado da guerra, os afrodescendentes ainda eram um grupo profundamente marginalizado e discriminado, tanto no Norte quanto no Sul dos Estados Unidos no início do século XX. Logo, a dramaturgia das primeiras décadas desse século abriu as cortinas para esta antiga realidade. Ainda na década de vinte do século passado, os espetáculos *Emperor Jones* (1921) e *All God's Chillun Got Wings*

(1924), ambas de Eugene O' Neil, também debatiam as dificuldades e a violência sofrida pelos negros, e a desigualdade racial em território americano. Simultaneamente, dramaturgos afro-americanos exploravam as possibilidades criativas do teatro como plataforma para o folclore e a cultura. Isto quer dizer que os afro-americanos também se envolveram em produções teatrais que examinaram as condições de atuação cultural das comunidades negras, bem como as condições específicas de vida em um país construído sobre a exploração; W. E. B. Du Bois, Alan Locke e os artistas negros de Vaudeville, por exemplo, estavam entre os que contribuíram para a formação de debates sobre raça e identidades raciais.

É importante ressaltar que os afro-americanos vêm lutando, desde o século XIX, por um lugar no teatro americano que vá além dos papéis estereotipados e degradantes que foram obrigados a desempenhar em shows de menestréis *blackface*. Esses espetáculos promoviam uma visão estereotipada dos negros como um grupo cantante, dançante, despreocupado, indolente, exótico e hipersexualizado (PERKINS, 2014). Já nas primeiras décadas do século XX, um número significativo de pessoas, grupos e faculdades e universidades historicamente negras contribuíram para o avanço de representações mais favoráveis de afro-americanos no teatro. Em 1905, a pioneira atriz, cantora e dançarina Aida Overton Walker, protestando contra os papéis limitados disponíveis para afro-americanos no teatro profissional, escreveu *Colored Men and Women on the Stage* (1905) para uma das primeiras revistas afro-americanas: *The Colored American*. Walker afirmou que eram necessários mais atores negros em peças dramáticas e que o palco poderia ser usado como uma ferramenta educacional para combater a barreira da cor, “uma vez que os atores afro-americanos entravam em contato com mais brancos do que os afro-americanos em outras profissões” (PERKINS, 2014, p.307).

É indiscutível a importância das primeiras décadas do século XX para a emancipação do movimento artístico negro estadunidense. A segunda década do período foi marcada por um dos movimentos artísticos mais importantes da história do país: o Renascimento do Harlem¹⁸. Os

¹⁸ O Renascimento do Harlem foi um movimento cultural, literário e artístico que ocorreu principalmente na década de 1920, no bairro de Harlem, em Nova York. Foi uma época de florescimento intelectual e expressão criativa para a comunidade afro-americana. Os escritores, poetas, artistas e músicos afro-americanos do Renascimento do Harlem buscaram reivindicar sua identidade, celebrar sua herança cultural e desafiar os estereótipos raciais. Essa era foi marcada por uma produção artística vibrante que contribuiu significativamente para a literatura, a música, as artes visuais e o ativismo político.

dramaturgos durante este movimento estavam sob intensa pressão para dar ao público negro e branco representações realistas da vida negra (BEAN, 2005). Surgiram, então, textos que tratavam de temas históricos e problemas sociais como linchamentos e controle de natalidade, assim como dramas expressionistas e a experimentação de novas técnicas e formas teatrais tão comuns ao período. Em 1916, a primeira peça sobre questões sociais, completa, escrita, encenada e produzida por afro-americanos, *Rachel* (1916), de Angelina Weld Grimke, foi escrita em resposta ao lançamento do filme de D. W. Griffith, *Birth of a Nation* (1915) [O nascimento de uma nação¹⁹]. Patrocinada pela NAACP²⁰, *Rachel* foi considerada a primeira tentativa da organização de usar o palco para propaganda racial. Segundo Perkins (2014), *Rachel* explora o linchamento e seus efeitos psicológicos devastadores sobre uma jovem na tentativa de usar o palco para propaganda racial a fim de esclarecer o povo americano sobre a lamentável condição de dez milhões de cidadãos de cor no território norte-americano.

As peças de questão social do Renascimento do Harlem dramatizam debates e protestos gerados na comunidade afro-americana. Eles geralmente descrevem linchamento, maternidade, religião e miscigenação. Algumas das peças cobrem mais de um assunto. Geralmente, as peças que falam sobre os efeitos nocivos da pobreza dizem respeito à classe trabalhadora e à população rural; as peças que lutam contra o racismo geralmente retratam personagens de classe média. Esta tendência reflete o drama americano do período (BEAN, 2005, p. 99).²¹

Durante o Renascimento do Harlem, os escritores afro-americanos exploraram as interações entre negros e brancos e os dramaturgos negros continuaram a prática dos escritores brancos de ver os atos de casamento misto como condenados (BEAN, 2005). Uma boa ilustração é *Mulatto* (1935) de Langston Hughes, publicado em 1935, sendo esse o primeiro drama afro-

¹⁹O Nascimento de uma nação (1915) é um filme dirigido por D.W. Griffith, que é considerado um marco na história do cinema, mas também é altamente controverso devido ao seu conteúdo racista. O filme retrata a Guerra Civil Americana e a subsequente era da Reconstrução, retratando os sulistas como heróis e os afro-americanos como vilões. Embora tenha sido aclamado por suas inovações técnicas e narrativas, "Birth of a Nation" perpetua estereótipos raciais prejudiciais e promove a supremacia branca.

²⁰National Association for the Advancement of Colored People. [Associação Nacional para o avanço de pessoas negras]

²¹The social issue plays of the Harlem Renaissance dramatize debates and protests generated in the African American community. They generally describe lynching, motherhood, religion, and miscegenation. Some of the plays cover more than one issue. Generally, plays speaking on the ill effects of poverty concern working-class and rural people; plays grappling with racism often portray middle-class characters. This trend reflects American drama of the period

americano a ser apresentado na Broadway. O protagonista de *Mulatto* é um dos três filhos criados por um fazendeiro europeu e uma criada negra. Hughes, por muito tempo considerado um dos pilares do Renascimento do Novo Negro²², incorporou as tensões enfrentadas pelos artistas negros durante essa época.

Por causa das circunstâncias sociais particulares dos negros nos Estados Unidos, da escravidão à liberdade, [...] tem havido uma conexão inerente e muitas vezes explícita entre o teatro afro-americano e a vida política e cultural dos afro-americanos. O teatro tem sido um lugar para os dramaturgos afro-americanos contestarem os erros sociais, defenderem mudanças e apresentarem imagens alternativas da negritude em contraste com aquelas oferecidas pela cultura dominante. À medida que as condições da vida negra mudaram, também mudaram as aspirações e afirmações do teatro negro (ELAM, 2014, p. 375).²³

1.3.4 Sobre mulheres e *Queers*

Inegavelmente, a marginalização de mulheres na dramaturgia norte-americana tem sido constante na história do teatro estadunidense, isto pode ser notado pela ausência de grandes nomes femininos, nesta forma artística, até o fim do século XIX. Em contraste com os séculos anteriores, as primeiras décadas do século XX testemunharam a potência criativa de suas dramaturgas que a partir daquele momento seguiriam deixando sua marca na literatura dramática. Vários fatores sociais e políticos contribuíram para o surgimento da Nova Mulher²⁴, incluindo a

²²A expressão "Novo Negro" surgiu durante o movimento do Renascimento do Harlem, na década de 1920, nos Estados Unidos. Era um termo usado para descrever uma nova consciência, identidade e orgulho entre os afro-americanos. O "novo negro" representava uma rejeição dos estereótipos raciais negativos e uma afirmação da autodeterminação e do poder negro. Ele estava associado ao movimento de valorização da cultura afro-americana, ao desejo de igualdade social e à busca de oportunidades para a comunidade negra. O "novo negro" foi um movimento intelectual, artístico e político que desempenhou um papel importante no fortalecimento da identidade e da luta pelos direitos civis dos afro-americanos nos Estados Unidos.

²³Because of the particular social circumstances of blacks in the United States from slavery to freedom, (...) there has been an inherent and often explicit connection between African American theatre and the political and cultural lives of African Americans. The theatre has been a place for African American playwrights to contest social wrongs, to advocate for change, and to posit alternative images of blackness in contrast to those the dominant culture offered. As the conditions of black life have changed, so too have the aspirations and assertions of black theatre.

²⁴A expressão "Nova Mulher" emergiu no final do século XIX e início do século XX para descrever um fenômeno de mudança nos papéis e na emancipação das mulheres. Era associada ao movimento sufragista e ao feminismo da

expansão das classes média e trabalhadora feminina com alta porcentagem de mulheres solteiras, a flexibilização dos papéis de gênero, a expansão da indústria de varejo da moda, mudanças nas leis e normas sociais que regem o casamento e um mercado de trabalho que exigia balconistas, assistentes e datilógrafas (KELLY, 2014). A ideia de serviço que estava arraigada na identidade de classe média das mulheres do século XIX promoveu um senso de responsabilidade cívica que foi inicialmente baseado na convicção religiosa, mas gradualmente se expandiu para incluir os domínios seculares da política, direito e educação. Tais transformações do papel da mulher logo puderam ser observadas no âmbito artístico com a chegada no final do século XIX de peças de Henrik Ibsen, George Bernard Shaw e dramaturgas femininas nos Estados Unidos que trouxeram personagens femininas controversas e altamente desenvolvidas com qualidades desta Nova Mulher para os palcos dos teatros.

Durante o final do século XIX e início do século XX, as dramaturgas, algumas das quais haviam trabalhado como atrizes, escreveram peças com papéis fortes para mulheres. Rachel Crothers, por exemplo, uma das dramaturgas mais importantes dos Estados Unidos e uma das quatro ou cinco maiores dramaturgas americanas que fizeram seu melhor trabalho antes da Segunda Guerra Mundial (MURPHY, 1999), começou com peças de um ato inicialmente baseadas nas convenções do melodrama, mas gradualmente incorporou características do novo drama europeu de Ibsen e mudou seu estilo para uma economia dramática mais realista e tensa. Crothers fornece uma boa ilustração de um dramaturgo americano de sucesso comercial que retratou diferentes interações da Nova Mulher no palco. Entre 1906, quando seu primeiro sucesso foi lançado, e 1937, quando ela morreu, Crothers era uma figura relevante e conhecida no teatro americano. Sua peça *A Man's World* (1909) não apenas durou duas temporadas na Broadway entre 1909 e 1911 antes de começar uma turnê de sucesso, mas também foi um sucesso de crítica. Um debate controverso sobre o padrão duplo na mídia foi desencadeado pelo tratamento da peça à relutância de uma jovem em aceitar a justificativa de seu noivo para abandonar seu ex-amante e seu filho com base em costumes sexuais diferentes para homens e mulheres (MURPHY, 1999).

época. A "nova mulher" desafiava os estereótipos de gênero tradicionais, buscando autonomia, educação, igualdade de direitos e oportunidades para as mulheres. Elas desafiavam as normas sociais e buscavam participar ativamente na esfera pública, tanto no campo profissional como no ativismo político. A "nova mulher" simbolizava a luta pela igualdade de gênero e a redefinição dos papéis femininos na sociedade.

A separação ideológica de longa data do teatro comercial e de vanguarda nos Estados Unidos levou à criação de duas narrativas históricas distintas – histórias cronologicamente paralelas do palco com pouca sobreposição de personagens, tema ou metodologia. Além disso, o privilégio crítico da vanguarda, há muito identificada com a alta cultura, e a rejeição simultânea das formas de arte popular, só recentemente deu lugar a análises mais nuançadas da produção cultural americana de todos os tipos. Assim, só recentemente percebemos que, ao longo do século XX, artistas insurgentes desafiaram essa fronteira teatral por meio de seus esforços para levar as inovações da vanguarda a plateias acostumadas às convenções da Broadway. Seu objetivo não era derrubar essas distinções, mas sim provar a viabilidade em vários locais de um teatro esteticamente, intelectual e politicamente desafiador (GAINOR; DICKEY, 2005, p.36).²⁵

É inegável que tanto o teatro comercial quanto o experimental produziram obras engajadas na estética modernista que trouxeram ao público assuntos relacionados ao movimento feminista. Enquanto Sophie Treadwell estreava sua peça *Machinal* nos palcos da Broadway em 1928, Susan Glaspell já havia trazido ao mundo através do teatro experimental do grupo Provincetown Players um de seus maiores sucessos: *Trifles* (1916). Apesar da separação de uma década entre as obras, tanto Glaspell quanto Tradwell foram capazes de demonstrar as adversidades, pressões e problemáticas da mulher presa em uma sociedade sufocante e patriarcal. Somada a ambas, o início do século em questão proporcionou, ainda, nomes como Zona Gale, a primeira dramaturga americana a ganhar o prêmio Pulitzer em 1921.

Paralelamente às questões de gênero, raciais e identitárias, o fazer teatral das primeiras décadas do século XX passou a dar voz e visibilidade àqueles seres considerados tabus da sociedade estadunidense. Isto quer dizer que pela primeira vez na história documental do drama norte-americano, a temática da homossexualidade começava a ser explorada abertamente pelos dramaturgos. Aliás, um dos primeiros espetáculos do século XX que abordava tal temática teve sua estreia ainda na primeira década. Escrita por Sholem Asch em 1910, a obra se chamava *God of Vengeance* e trazia a filha de um judeu que era apaixonada por uma de suas vizinhas. Posteriormente, em 1927, a peça *The Drag* teve suas apresentações canceladas após trazer ao palco de Nova Jersey e de Connecticut um personagem homossexual e travesti. Dois exemplos

²⁵ The longstanding ideological separation of the commercial and avant-garde theatre in the United States has prompted the creation of two distinct historical narratives – chronologically parallel stories of the stage with little overlap of characters, theme, or methodology. Moreover, the critical privileging of the avant-garde, long identified with high culture, and the simultaneous dismissal of popular art forms, has only recently given way to more nuanced analyses of American cultural production of all kinds. Thus we have only lately realized that throughout the twentieth century, insurgent artists challenged this theatrical boundary through their efforts to bring the innovations of the avant-garde to audiences accustomed to the conventions of Broadway. Their goal was not to collapse these distinctions, but rather to prove the viability in multiple venues of aesthetically, intellectually, and politically challenging theatre.

históricos da tentativa de erradicar o assunto da diversidade sexual dos palcos podem ser vistos em meados da década de 1930. Em 1934, a peça *The Children's Hour* de Lillian Hellman foi banida de Boston e proibida de ser encenada na cidade de Londres. A obra, que mostrava a ruína de duas mulheres ao serem acusadas de amantes, foi taxada de indecente pelo então prefeito da cidade Frederick Mansfield. Ainda no mesmo ano, o melodrama de três atos *The Captive*²⁶ de Edouard Bourdet causava um escândalo em Nova Iorque, ao lidar com o tema do lesbianismo, após 160 apresentações, a peça foi cancelada e levou a cidade à adoção de uma lei estadual - *Wales Padlock Act* - que tornava ilegal lidar com assuntos considerados como degeneração sexual ou perversão. Como consequência, a censura da temática impediu a propagação de obras do gênero ao longo dos anos.

1.3.5 Novas décadas, velhas lutas

O teatro do pós-guerra misturava as antigas preocupações com a nova realidade de um país que crescia exponencialmente para uns, mas que ainda carregava políticas social e economicamente desiguais. Entretanto, o inimigo não era mais a simples modernidade, a escala desumana, os ritmos mecânicos que Eugene O'Neill, Elmer Rice, Sidney Kingsley e os jovens Miller e Williams haviam criticado (BIGSBY, 2004).

Death of a Salesman [A morte de um cacheiro viajante] e *The Crucible* [As bruxas de Salem], *The Glass Menagerie* [O zoológico de vidro] e *A Streetcar Named Desire*, [um bonde chamado desejo] pareciam sugerir o fim de um modelo particular de América e de caráter individual. O tempo parecia estar ganhando ritmo. Mitos básicos sobre família e comunidade, civilidade e responsabilidade, estilo e graça haviam se dissolvido. O futuro parecia oferecer pouco mais do que um materialismo brando ou um conformismo entorpecido (Bigsby, 2004, p.31).²⁷

²⁶ Esta é uma adaptação americana da peça francesa que também enfrentou muitos desafios na França por conta de sua temática de “anormalidade”.

²⁷ *Death of a Salesman* and *The Crucible*, *The Glass Menagerie* and *A Streetcar Named Desire*, seemed to suggest the end of a particular model of America and of individual character. Time seemed to be gathering pace. Basic myths having to do with family and community, civility and responsibility, style and grace had dissolved. The future seemed to offer little more than a bland materialism or a drugged conformity.

Consequentemente, a segunda metade do século já trazia sob a ribalta uma gama de dramaturgos que expunham em seus textos suas críticas à sociedade, seus ideais, e usavam sua arte para denunciar e comover seus espectadores. Recuperando a temática da sexualidade, a peça *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) de Tennessee Williams, demonstrou uma sociedade de mentalidade retrógrada em que casamentos de fachada e certas condutas sexuais normativas ainda eram necessárias para a boa imagem do cidadão ainda que fossem hipócritas e mentirosas. Concomitantemente, uma nova voz política se intensificava nos palcos da América: Arthur Miller. Após, seu sucesso em *All My Sons* (1946), Miller invadiu a segunda metade do século com peças que confrontavam nitidamente algumas das ideias de seu tempo como o Macarthismo em *The Crucible* (1953) e *a View from the Bridge* (1955) e o egoísmo do homem moderno em *The Price* (1968).

Como mencionado anteriormente, tramas de conteúdo LGBTQIA+ e a discussão da liberdade sexual não são um fenômeno da atualidade. A revolução sexual dos anos 60, por exemplo, pode ter contribuído para o surgimento de mais produções que lidavam abertamente com o assunto, a peça *The Boys in the Band* (1968) escrita por Mart Crowley, por exemplo, se tornou a primeira obra gay a atrair uma grande audiência e se tornar um sucesso comercial. Nas décadas seguintes, produções de temáticas lésbicas como *Confessions of a Female Disorder* (1974), tramas como o surto de Aids dentro da comunidade gay nos anos 1980 em *The Normal Heart* (1985), assim como outros assuntos banidos anteriormente, ganhavam cada vez mais os palcos estadunidenses.

No que concerne à condição dos negros no território americano, é inegável a presença do ativismo político na dramaturgia do pós-guerra, pois assim como aconteceu no fim da Primeira Guerra Mundial, os combatentes negros da segunda guerra, ao retornarem à sua pátria, deparavam-se com um sistema institucionalizadamente racista, tais como leis de segregação de Jim Crow, de habitação restritiva e convênios educacionais ainda em vigor. A liberdade e a democracia tão defendidas fora das fronteiras não pareciam alcançar a população afro-americana estadunidense. Em outras palavras, os Estados Unidos para os negros americanos nesta conjuntura histórica não ofereceram liberdade e igualdade de acesso, mas cidadania de segunda classe. No teatro, as representações da família negra têm sido uma forma específica e frequentemente utilizada de examinar questões políticas e sociais. Então, os dramaturgos negros da metade do século usaram o cenário doméstico como um microcosmo das questões sociais e

culturais que afetam a vida afro-americana desde a Segunda Guerra Mundial até o novo milênio. Nos primeiros anos da década de 50, obras como *A Medal for Willie* (1951) de William Branch e *Take a Giant Step* (1953), escrita por Louis Peterson, abordaram temas como as preocupações das concepções dominantes de negritude e a questão da integração através das lentes da família negra (ELAM, 2014). Na virada da década, a peça seminal de Lorraine Hansberry *A Raisin in the Sun* (1959) marcou uma mudança na maneira como as famílias negras eram retratadas como centros de debate racial. *Raisin*, uma peça aclamada pela crítica e financeiramente lucrativa, foi a primeira peça escrita por uma mulher negra a ser apresentada na Broadway. Essa serviu como precursora dos dramas revolucionários negros mais militantes dos anos 1960 e 1970, com sua discussão sobre a independência africana, sua representação de Beneatha com um penteado afro e sua ênfase na luta de uma família negra pela autodeterminação (ELAM, 2014).

Também, a dramaturgia feita por mulheres começou a encontrar espaço para ocupar na década de 1960 com o crescimento do *Off Broadway* e *Off-Off Broadway*. Surgiu um novo público, mais jovem, mais aberto à experimentação e menos comprometido com as ortodoxias da forma ou do assunto surgia então um teatro mais abertamente feminista. Da segunda metade do século XX em diante, o drama feminista demonstrou dedicação em contar as histórias de mulheres silenciadas e marginalizadas, celebrando a comunidade feminina e o senso de conexão por meio de protagonistas de grupos e expressando preocupações morais e críticas sociais que surgem da experiência das mulheres (BROWN, 1999). Megan Terry, uma dramaturga reconhecida internacionalmente e escritora prolífica que criou mais de sessenta peças, lança sua peça *Calm Down Mother* (1966) em meados da década de 60. A obra em questão retrata vários aspectos dos relacionamentos femininos, primeiro defendendo as situações mais ideais pelas quais uma mulher pode se esforçar e, em seguida, demonstrando como as mulheres, assim como sua sociedade, colocam restrições em sua capacidade de alcançar seu crescimento mais favorável. Outras dramaturgas feministas bem-sucedidas da década de 1980 que alcançaram longevidade em suas carreiras são Tina Howe e Paula Vogel. As peças de Vogel abordam sem medo questões difíceis, como violência doméstica, pedofilia, rivalidade entre irmãos e Aids. Ademais, essas décadas também viram o surgimento de dramaturgas de raça e etnia que se sentiam fora de contato com as ideias e pontos de vista de dramaturgos como Wasserstein, Norman, Henry, Howe e Vogel. Algumas das afro-americanas mais famosas e influentes são Lynn Nottage e Susan Lori

Parks que desenvolveram suas técnicas na década de 1980 e ganharam amplo reconhecimento nas duas décadas seguintes.

Por fim, pode-se afirmar que os palcos estadunidenses nas décadas finais do século XX já estavam consagrados por contar e representar a história política e social através de suas inúmeras obras dramatúrgicas e se tornando um forte aliado à luta do movimento negro, da luta feminista, e do direito dos cidadãos LGBTQIA+. A última década, então, revelou nomes significativos para a história do teatro como, Tony Kushner - cuja peça *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1991), ganhadora do Pulitzer Prize em 1993, se tornou um marco na história das peças LGBTQIA+. – e o ganhador do prêmio Pulitzer com *The Kentucky Cycle* em 1992, Robert Schenkkan, cujas obras seguintes colocarão público e realidade política frente a frente no despertar do século seguinte.

2 BUILDING THE WALL - O COMBATE AO TRUMPISMO

Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro.
Plínio Marcos

2.1 Schenkkan: herdeiro do século XX

O século XX não só transformou as práticas teatrais no território norte-americano como consolidou o nome do mesmo no cenário mundial. Na virada do século e do milênio, nenhum estilo único, ideologia ou ortodoxia dominante e centro teatral prevaleciam. À medida que o desejo desesperado de unificar uma sociedade díspar mudou para um modelo social diferente, o teatro refletiu isso (ARONSON, 2005). Como embate às práticas empresariais, o teatro off-Broadway revelara nomes de dramaturgos e dramaturgas que ficariam para sempre conhecidos no campo desta arte. Como consequência, muitas das peças produzidas da segunda metade do século XX em diante passaram a vir de espaços off-Broadway e dos teatros regionais.

De cerca de 1965 em diante, como resultado dos efeitos combinados da Off-Broadway, dos teatros regionais e da invasão britânica, praticamente nenhuma peça de um autor americano além de Neil Simon que recebeu aclamação da crítica ou entrou para o ‘cânone’ se originou na Broadway (ARONSON, 2005, p. 139).²⁸

Em decorrência deste fenômeno, a última década do antigo milênio permitiu que os artistas de teatro explorassem temas de política de identidade, multiculturalismo, racismo, sexismo, homofobia e muitas outras preocupações em uma variedade de peças e locais, especialmente nos teatros sem fins lucrativos que ganharam força em todo o país. A década de 1990 representou o ápice de um teatro gradualmente descentralizado que incluía teatros *off* e *off-off-Broadway*, residenciais e regionais em todo o país. Estes teatros alternativos, operando com

²⁸ From about 1965 on, as a result of the combined effects of Off-Broadway, the regional theatres, and the British invasion, virtually no play by an American author other than Neil Simon that has received critical acclaim or has made it into the “canon” originated on Broadway.

orçamentos menores e com menos recursos, criaram oportunidades para criar produções mais experimentais para o público ansioso por ver dramas intelectual e emocionalmente desafiadores (FRIEDMAN, 2018). Diante disto, não causa surpresa que muitos dos dramaturgos que escreveram seus nomes na história do drama mundial, tais como, Albee, Kushner, Vogel, etc. estrearam seus sucessos nestes espaços, dentre eles Robert Schenkkan, cujo drama histórico²⁹ *The Kentucky Cycle* (1991) levou o prêmio Pulitzer no ano de 1992.

Uma peça política para mim é aquela que procura desafiar ou reforçar as estruturas, ou teorias políticas contemporâneas. Isso é um pouco diferente de uma peça sobre política. Uma peça sobre política é simplesmente uma peça cujo enredo e história se passam em um mundo literal de política (SCHENKKAN, 2021).³⁰

Como muitos dramaturgos ao longo de suas carreiras, antes de receber sua primeira premiação, Schenkkan já havia estreado algumas de suas produções. Tendo iniciado sua carreira de ator, antes mesmo de se lançar na escrita de peças, ele produziu seus primeiros trabalhos como dramaturgo ainda na década de 1980. Em 1979, compôs sua primeira peça, *Final Passages*. Essa teve sua produção de estreia mundial no *Arena Theatre* sob a direção de A.J. Antoon, e logo foi escolhida para a Broadway. Antes de escrever *The Kentucky Cycle* (1991), o dramaturgo escrevera duas outras peças, *Heaven on Earth* (1989) and *Tachinoki* (1987), bem como várias peças de um ato publicadas como *Conversations with the Spanish Lady* (1993). Contudo, foi no início da última década do antigo milênio que seu épico ambicioso, abrangendo duzentos anos da história do leste de Kentucky e durando seis horas, rendeu-lhe atenção nacional. Em suma, o ciclo de nove peças de Robert Schenkkan, dividido em duas metades, conta a história de três famílias que se cruzam em uma pequena área do leste de Kentucky desde a época da Revolução até 1975. Sua história inclui conflitos significativos entre nativos americanos e colonos europeus, do Norte e do Sul, conflito racial, lutas sindicais e exploração capitalista, particularmente pela indústria do petróleo, visto na perspectiva do final do século XX.

²⁹ Um drama histórico é um gênero de narrativa que combina elementos de drama e eventos históricos reais.

³⁰ Political play to me is one which seeks to challenge or buttress contemporary political structures or theory. That is a little bit different than a play about politics. A play about politics is simply a play which is set whose plot and story is set in a literal world of politics

A peça em questão principia no ano de 1775 e se estende por 200 anos, desde a conquista europeia da fronteira de Cumberland até a usurpação da terra pelos negócios do Norte e seu impacto desastroso, tanto na terra gentil quanto em seus habitantes rudes. É um passado de violência gerando violência, de sonhos sendo destruídos por forças cada vez mais distantes (FRIEDMAN, 2018). Na primeira metade de *The Kentucky Cycle* (1991) há assassinato, infanticídio, parricídio e muitas outras formas menores de traição familiar, bem como uma reviravolta humilhante na qual os Talberts ganham a propriedade; com isso, Rowen, Michael e sua família são forçados a se tornar meeiros em suas próprias terras. A parte 2 da obra leva o expectador ao período de mineração de carvão, quando a imensa devastação da terra e de seu povo parece menor em comparação com poços envenenados e campos salgados.

Posteriormente, Schenkkan estreou *All the Way* (2012), uma peça sobre a vida do ex-presidente norte-americano Lyndon B. Johnson e sua luta para aprovar a Lei dos Direitos Civis de Kennedy no Congresso dos EUA. O show, que ganhou o prêmio Tony de 2014 de melhor peça, expõe o preconceito contra os afro-americanos que levou à aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964. Mais adiante, a sequência *The Great Society* (2014) foi lançada no Oregon Shakespeare Festival estreando na Broadway cinco anos depois. Esta última mostra a batalha do presidente para lidar com o descontrole da Guerra do Vietnã e a luta na guerra contra a pobreza durante seu segundo mandato. À vista disso, diante das obras apresentadas, não é surpreendente que perante a um momento de suma importância para a política dos Estados Unidos, Schenkkan coloque seu talento artístico à disposição do público.

Em uma entrevista concedida ao canal *DG Copyright Management* postada no *YouTube* em 2021, Schenkkan apresentou uma distinção no conceito de peça política, classificando-a em duas formas distintas. A primeira compreende aquelas que não são escritas com o intuito de influenciar uma decisão política específica em discussão na atualidade, mas sim com o propósito de explorar conceitos políticos fundamentais num âmbito específico, tais como raça, violência e governabilidade. A segunda forma abrange as peças produzidas visando educar o público sobre uma situação política em desenvolvimento, com a intenção de promover uma ação política específica para uma determinada circunstância. Nas palavras do mesmo

All the way foi inspirado no legado de Lyndon Baines Johnson, que indiscutivelmente mudou a América, [...] fez um bem incrível e causou um dano terrível. Mas ao escrever essa peça não estou procurando influenciar uma decisão política específica sendo discutida na atualidade[...] Estou muito mais interessado nas discussões complicadas e

dolorosas em andamento sobre raça na América [...] mas, não especificamente para influenciar uma ação política específica (SCHENKKAN, 2021).³¹

Entretanto, a peça *Investigation* fora sua

Interpretação do relatório de Robert Mueller, que acabou levando ao processo de impeachment e ao impeachment do presidente Trump, escrita especificamente para educar o público e incentivá-lo a entender com maior clareza as acusações que estavam sendo feitas contra o presidente Trump e incentivá-los a fazer lobby com seus representantes políticos para o impeachment (SCHENKKAN, 2021).³²

Isto quer dizer que, segundo o dramaturgo, existem momentos cruciais na sociedade em que decidir se calar (ou não) é ter responsabilidade no resultado catastrófico ou bem-sucedido nas tomadas de decisão que guiam um povo e sua nação. Logo, nas vésperas de uma eleição presidencial onde a própria ideia de democracia parecia estar em risco, cabia ao mesmo partir para a ação. Nas palavras de Schenkkan:

Eu também escrevi esta peça muito rapidamente, completando o primeiro rascunho em uma semana. Eu escrevi *Building the Wall* em outubro, antes da eleição presidencial de 2016. Como muitas pessoas, eu esperava que o resultado das eleições fosse diferente. Mas ainda ali, eu achava que já havíamos passado do limite, que alguma coisa havia sido seriamente danificada. Eu sentia uma sensação de crise, sensação de urgência. Eu queria essa peça rodando o mundo o mais rápido possível, em teatros pequenos ou grandes, em estados republicanos ou democratas (SCHENKKAN, 2017).³³

Em síntese, seja nos moldes de *All the way* ou *Investigation*, uma peça política (ou sobre a política) nos leva à reflexão, e seu criador tem nas mãos a oportunidade (ou responsabilidade) de, através das luzes da ribalta, esclarecer o que parece obscuro no jogo político no qual o homem

³¹ All the way inspired in the legacy of Lyndon Baines Johnson who inarguably changed America [...] did an incredible amount of good and did a terrible amount of harm. But I'm not seeking in the writing of that play to influence a particular policy decision being discussed in the present day [...] I'm very interested in the ongoing complicated and painful discussions about race in America [...] but I was not writing about a specific writing to influence a specific political action.

³² my rendition of Robert Mueller's report which led ultimately to the impeachment process and the impeachment of president trump was written specifically to educate an audience and activate an audience to understand with some greater clarity the charges the very serious charges that were being brought against president Trump and to encourage them to lobby their political representatives for impeachment

³³ I wrote *Building the Wall* back in October, before the (2016 US Presidential) election. Like many people, I anticipated the results of the election would be different. Even then, I thought that we'd crossed a line, that something serious had been damaged. I felt a sense of crisis, a sense of urgency. I wanted this play out there in the world as quickly as possible, little or big theatre, red or blue state.

comum parece não poder participar. Usando do palco como uma tribuna, uma escola capaz de educar seu público politicamente, e convidando o público (ao fechar das cortinas) à ação.

2.2 *Building a play*: Espelhando uma nação

Ao longo de sua carreira, Schenkkan muitas vezes usou do drama no intuito de trabalhar importantes fatos políticos, levando seu público à reflexão constante, seja desromantizando momentos históricos - como fez em *Kentucky Cycle* (1991) - ou demonstrando de forma realística as dificuldades e defeitos de grandes figuras políticas - *The Great Society* (2014). Entretanto, *Bulding the Wall* (2017) marca uma mudança em sua escrita passando de eventos históricos baseados em fatos para imaginar um próximo porvir. Conforme o próprio dramaturgo, “a peça se passa em um futuro próximo no qual duas pessoas tentam entender o passado imediato. É um dispositivo incomum, que seguramente define a ação fora da experiência imediata do público” (SCHENKKAN, 2017, p1).³⁴

Resumidamente, a obra é ambientada em uma sala de interrogatório particular em uma prisão federal, e composta somente por dois personagens: Rick e Gloria. Rick, ex-chefe de um centro de detenção privado para imigrantes ilegais no oeste do Texas, é preso, condenado e aguarda sua sentença. Glória, uma historiadora afro-americana, é a primeira pessoa a quem Rick concede uma entrevista. Durante a peça, descobre-se que Rick havia sido o chefe de uma empresa prisional privada onde sua principal função era lidar com imigrantes ilegais que eram detidos e depois deportados para seu país de origem. A peça procura profeticamente desenhar os anos do governo de Trump após a vitória das eleições presidenciais, retratando o que aconteceu nos três anos de mandato (2016 a 2019) do então presidente eleito.

Certamente, a existência de dois únicos personagens coloca em evidência a dicotomia de pensamento entre os apoiadores do muro do ex-presidente dos Estados Unidos daqueles indivíduos que lutam para que o discurso de segregação não chegue à Casa Branca. Isto quer

³⁴ The play is set in a near future in which two people try to make sense of the immediate past. It's an unusual device, which safely sets the action outside the audience's immediate experience.

dizer que, se Rick representa a força conservadora a ser combatida, há nas falas da jornalista um chamar do público à reflexão sobre diversos temas sociais: racismo, violência, xenofobia, segregação, etc. No decorrer da obra, através das interpelações de Glória, a figura de Rick gradualmente vai se revelando diante do público, desenhando no palco a imagem Trumpiana do chamado “*Real American*”, onde sua raça é branca e sua crença é cristã. A dinâmica antagônica entre Glória e Rick tem em vista exemplificar para os espectadores a oposição política vista nas eleições presidenciais norte-americanas. De um lado, o comportamento republicano pautado no conservadorismo representado por Rick, e do outro a personagem Glória dando voz às ideias comumente ligadas aos ideais democratas. Apesar da discussão de questões raciais e econômicas serem percebidas em diferentes momentos ao longo da peça, é a questão imigratória que Schenkkan traz como tema principal em *Bulding the Wall*.

O desenrolar da trama segue linearmente com Rick brevemente relatando sua trajetória de vida. Dialogicamente, Rick discorre sobre o crescimento profissional que o levava a ser responsável por um campo imigratório, este que após períodos de superlotação, diversos infortúnios incluindo mortes por questões sanitárias, finda por construir um dispositivo de extermínio de seus detentos. Inicialmente, após a morte de duas pessoas num possível ataque terrorista na *Time Square*, Trump declara um estado de Lei Marcial, radicalizando os processos de deportação e as medidas de contenção à imigração ilegal no território norte-americano. Tais medidas fazem com que a quantidade de pessoas encarceradas em centros de detenção alcance números extraordinários que culmina na solução final: o assassinato dos imigrantes encarcerados pelas mãos do governo dos Estados Unidos.

Com isso, Schenkkan traz para dentro do palco um campo de extermínio em meio aos Estados Unidos. Numa mistura entre ficção e realidade, onde fatos históricos são postos em debates e ideias políticas são confrontadas, o dramaturgo demonstra como a desumanização de imigrantes através do discurso de ódio somada às brechas legais que conseguem reduzir vidas a números, alcançando aqueles que por muito tempo estiveram à margem do mundo político.

2.2.1 O Espetáculo Político de Schenkkan vs a Política do Espetáculo de Trump

Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. (PARANHOS, 2012, p.28)

Adalberto Paranhos em seu capítulo “História, política e teatro em três atos” traz um estudo pertinente à relação entre Teatro e Política no que diz respeito à interferência entre uma e outra em diferentes momentos da história. Em seu estudo, o autor debate diferentes momentos em que a política utilizara do teatro para atingir seus propósitos

Maquiavel já colocara de certa forma, em princípios do século XVI, a questão das relações entre política e teatro, ou política e imagem [...] Nele, o papel crucial atribuído ao divino e ao extraterreno como fator explicativo das ações dos homens foi substituído pela valorização do humano, o que correspondia, em termos sintéticos, à glorificação da virtù (vinculada à eficácia política), [...] Afinal, os homens – sobretudo os príncipes – tinham o dom de interferir no curso da história. E, nesse sentido, cultivar o jogo das aparências e, acima de tudo, investir no “parecer ser” era parte imprescindível do teatro político maquiaveliano. (PARANHOS, 2012, p.32)

Em outras palavras, para Machiavel, o que é indiscutivelmente mais importante do que as qualidades listadas é sua aparente posse, com ações distintas a depender da situação. Segundo o filósofo, a essência da ação política, sua realidade, pertence basicamente ao reino das aparências. Daí ser possível dizer, precisamente, “que o parecer ser é o ser da política”. (PARANHOS, 2012, p.34). Para Adalberto, o bom político, ou um líder virtuoso no sentido maquiavélico, é aquele que domina a arte da representação, do aparentar ser,

Ousarei mesmo dizer que, possuindo-as e sempre delas se servindo, [o príncipe] prejudicar-se-á; aparentando possuí-las, lucrará; de um lado, parecer clemente, leal, humano, íntegro, religioso, e sê-lo; mas, por outro lado, estar de tal forma preparado de ânimo que, precisando deixar de sê-lo, possa e saiba tornar-se o contrário. (Maquiavel, 1994, p.77 apud PARANHOS, 2012, p.33)

Diante disto, percebe-se que a Política a *lâ Maquiavel* não pode ser separada do atuar, do ato de representar, fazendo das suas próprias ações um espetáculo teatral. Se analisarmos os diferentes líderes políticos ao longo da história, indubitavelmente, reconheceremos diferentes aparatos teatrais, posto que, liderar politicamente é colocar-se em diferentes papéis, assumindo posturas díspares defronte às diversas situações no intuito de melhor servir a todos. Entretanto, haveria um limite para a influência do teatro na política e vice-versa? Se o século XX demonstrou

a força da política nos palcos do território norte-americano, ele certamente salientou o processo oposto, muitas vezes fazendo do jogo político um espetáculo teatral.

RICK - [...] Antes, antes da eleição, nas primárias, eu não sabia o que fazer com ele. Quer dizer, eu sabia que ele era um zilionário. Tinha o nome dele em tudo. Trump isso e Trump aquilo. Ele estava naquele programa de TV em que demitia pessoas, mas uma noite eu estava em um bar com alguns amigos e um daqueles primeiros debates estava na TV e ele era muito divertido, sabe? A maneira como ele rebaixava aqueles almofadinhas e os deixava ali parados em uma poça de suor frio de suas merdas. Foi divertido. Dava para ver as engrenagens do maquinário pararem porque não sabiam o que fazer com ele. E os apelidos! Pequeno Rubio. Bush fraco. Ted mentiroso. Ele acabou com eles. Eles eram como um monte de peixes que você tirava da água e jogava na margem e lá estavam eles, ofegantes, com os olhos arregalados. Foi divertido. [...] E foi bom ver esses caras que, como Jeb Bush, você sabe, ele apenas parecia pensar que "lhe deviam" a presidência por causa de seu nome, sua família, e lá estava ele, Trump zombando dele na TV e Bush parecendo todo magoado, como se de repente tivesse um caso grave de hemorroidas ou algo assim.

GLÓRIA - Então ele chamou sua atenção, Trump.

RICK - Eu fui a um comício. Eu realmente não sei porque, acho que só pensei que seria divertido, sabe, e eu estava meio curioso. Então, ele fez um comício em Dallas no meu dia de folga (SCHENKKAN, 2017, p.37-38).³⁵

Tal característica de sua candidatura, definitivamente, não passou despercebida pelo dramaturgo americano. Decerto, o monólogo de Rick visa representar a maneira com que ao longo das primárias Trump seguiu conquistando novos apoiadores, muitos deles, até então, completamente afastados da cena política.

No livro *Media Spectacle*, Douglas Kellner - um dos primeiros teóricos no campo da alfabetização crítica da mídia, tendo sido desde então um dos principais teóricos da cultura da mídia em geral - chama atenção para o espetáculo como um “princípio organizador da economia, da política, da sociedade e da vida cotidiana” (KELLNER, 2003, p.1).³⁶ Retomando o conceito de Sociedade do Espetáculo desenvolvido pelo francês Guy Debord juntamente com outros

³⁵ RICK Before, before the election, during the primaries, I didn't know what to make of him. I mean, I knew he was a gazillionaire. Had his name all over everything. Trump this and Trump that. He was on that TV show where he fired people but one night I was in a bar with some friends and one of those early debates was on TV and he was very entertaining, you know? The way he would put down those stuffed shirts and leave them standing there in a little flop-sweat pool of their canned bullshit. It was funny.[...] And it felt good to see these guys who just, like Jeb Bush, you know, he just seemed to think he was “owed” the presidency because of his name, his family, and there he was, Trump making fun of him on TV and Bush looking all pained like he suddenly had a bad case of hemorrhoids or something. / GLÓRIA -So you got into him, Trump / RICK - I went to a rally. I don't really know why, I guess I just thought it would be fun, you know, and I was kinda curious. So, he did a rally in Dallas on my day off—

³⁶ Organizing principles of the economy, polity, society, and everyday life.

estudiosos da Internacional Situacionista³⁷, Kellner (2003) acredita que a concepção de Debord apresenta uma sociedade de mídia e consumo organizada em torno da produção e consumo de imagens, mercadorias e eventos encenados. Logo, tanto a experiência adquirida quanto a vida cotidiana do indivíduo são moldadas pelos espetáculos midiáticos e pela sociedade de consumo agindo como uma ferramenta pacificadora e não-politizante que o distrai das tarefas mais urgentes da vida real (KELLNER, 2003).

É relevante afirmar que, para Douglas Kellner, ainda que a sua noção de espetáculo midiático se baseie na concepção debordiana, ambas diferem significativamente, pois o espetáculo de Debord é um termo usado como conceito abrangente para descrever a mídia e a sociedade de consumo, incluindo a embalagem, promoção e exibição de mercadorias e a produção e os efeitos de todas as mídias. Já Kellner acredita empregar o termo espetáculo midiático, para focar nas várias formas de produções de mídia construídas tecnologicamente que são produzidas e disseminadas através dos chamados meios de comunicação de massa, desde rádio e televisão até a Internet e os mais recentes sistemas sem fio. Para o autor, tanto a vida social quanto a política vêm sendo cada vez mais influenciadas pelo espetáculo midiático, sendo a economia também impulsionada pela cultura de mídia, que gera fluxos e refluxos de lucros corporativos e dissemina publicidade e imagens de estilos de vida de alto consumo que sustentam a perpetuação da sociedade de consumo. Diante disto, na prática, a grande mídia corporativa americana de hoje processa notícias, informações e eventos por meio do espetáculo midiático. Isto quer dizer que ela recorre a histórias tabloidizadas sensacionalistas construídas na forma de espetáculo em um esforço para atrair o máximo de público pelo maior tempo possível, até que o próximo surja, em uma arena de intensa competição com redes de TV a cabo 24 horas por dia, 7 dias por semana, programas de rádio, sites e blogs da Internet e novas mídias em constante proliferação, como *Facebook*, *MySpace*, *YouTube* e *Twitter*. Em outras palavras, a mídia cria espetáculos para atrair o público para os programas e comerciais que alimentam as poderosas máquinas de fazer dinheiro, enquanto o tecnocapitalismo faz a transição para uma deslumbrante e sedutora sociedade da informação/entretenimento.

³⁷ A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento artístico e político que surgiu na década de 1950, influenciado pelas teorias marxistas e surrealistas. Foi fundada por Guy Debord e outros artistas e intelectuais radicais. A IS buscava criticar a sociedade capitalista e a alienação do indivíduo por meio de intervenções e manifestações artísticas subversivas.

A economia baseada na Internet implanta o espetáculo como meio de promoção, reprodução e circulação e venda de mercadorias. A própria cultura da mídia prolifera espetáculos cada vez mais sofisticados tecnologicamente para conquistar o público e aumentar o poder e o lucro da mídia. As formas de entretenimento permeiam notícias e informações, e uma cultura tabloidizada de infoentretenimento é cada vez mais popular. Novas multimídias, que sintetizam formas de rádio, cinema, notícias de TV e entretenimento, e o crescente domínio do ciberespaço tornam-se extravagâncias da tecnocultura, gerando sites em expansão de informação e entretenimento, ao mesmo tempo, em que intensificam a forma de espetáculo da cultura midiática. (KELLNER, 2003, p.1)³⁸

Em uma sociedade globalmente conectada, as informações proliferam instantaneamente, em alguns casos podendo se tornar verdadeiras ferramentas de transformação político-social. Contudo, no mundo atual, os grandes eventos políticos como guerras, ataques terroristas, tiroteios em massa, desastres naturais, etc. passaram a ser tratados como uma espécie de espetáculo pela grande mídia, transmitidos massificadamente mediante mídias digitais e impressas para chamar a atenção do maior número de pessoas. Apesar de o autor abordar questões diversificadas de como o espetáculo de mídia se manifesta em diferentes campos da sociedade ao longo de seus anos de estudo, nos deteremos à análise do teórico da influência dela no âmbito político.

Um dos cargos com maior exposição pública é, sem dúvida, o de presidente dos Estados Unidos. Este representa efetivamente todo o povo americano, tanto em seu território quanto no exterior, porque é o único funcionário escolhido por todo o eleitorado. Para os envolvidos no processo político, entender o que o presidente considera ser o caminho certo para o país sempre foi crucial. Em uma democracia ideal, todo eleitor participaria da política, porém a realidade demonstra que o público muitas vezes se informa sobre a política por meio de mecanismo de imprensa. Ao longo dos tempos, a função do alto executivo sempre foi caracterizada por um forte destaque, todavia nos últimos anos, sua posição e exposição alcançou uma classificação de celebridade, sendo, portanto, um tema cada vez mais significativo e lucrativo para a imprensa e a mídia. Notavelmente, os candidatos presidenciais e a mídia frequentemente se confrontam devido à intenção dos candidatos de apresentar ao público mensagens "ideais" que visam maximizar o

³⁸ The Internet-based economy deploys spectacle as a means of promotion, reproduction, and the circulation and selling of commodities. Media culture itself proliferates ever more technologically sophisticated spectacles to seize audiences and increase the media's power and profit. The forms of entertainment permeate news and information, and a tabloidized infotainment culture is increasingly popular. New multimedia, which synthesize forms of radio, film, TV news and entertainment, and the mushrooming domain of cyberspace become extravaganzas of technoculture, generating expanding sites of information and entertainment, while intensifying the spectacle form of media culture.

número de votos, enquanto a mídia visa relatar fatos que sejam interessantes para o público. Dado que os consumidores são atraídos pela controvérsia e pela imprevisibilidade, os jornalistas tendem a criar narrativas que não são favoráveis às personalidades políticas preferidas. Isso resulta em uma intrincada relação de interdependência entre candidatos e mídia, embora com objetivos distintos. Em linguagem mais clara, os candidatos dependem da mídia para divulgar suas mensagens ao público, enquanto a mídia depende dos candidatos para produzir histórias que seu público ache interessante. Ao longo de uma parte significativa da história da corrida presidencial americana, a oratória política tem servido como o principal caminho para a conquista e o respeito social. Para Douglas Kellner, antes da Internet e das mídias sociais, a televisão fora o principal motor da mudança significativa na retórica das campanhas presidenciais tendo como principal representante Ronald Reagan. Desta forma,

Esse serviu como padrão para a arte do espetáculo presidencial no passado porque representou sua presidência todos os dias em um espetáculo cuidadosamente preparado e orquestrado. Reagan foi treinado como ator e, de acordo com os rumores, ele e Nancy memorizavam suas falas todas as noites em preparação para suas apresentações no dia seguinte. Com a ajuda de um teleprompter e aparições bem planejadas na mídia, Reagan passava o dia, sorrindo com frequência e terminando seus discursos com frases de efeito (KELLNER, 2016, p.5).³⁹

Cada vez mais, hoje, com a imensa diversificação dos meios de comunicação - incluindo sites na internet, blogs, redes sociais e as dezenas de canais disponíveis na televisão a cabo - as mensagens que o público recebe sobre notícias políticas, e especialmente sobre o presidente, são extremamente variadas e seletivas. Desde 2015, momento que Trump anunciou sua candidatura pelo partido Republicano, até agora, uma vasta literatura foi produzida na tentativa de explicar a atratividade do candidato eleito em 2016, e apesar de não conseguir a reeleição em 2020, o mesmo continua atraindo multidões em seus discursos, além de inúmeros apoiadores dispostos a ir em sua defesa. Keller, então, se torna um dos estudiosos a aceitar a empreitada de compreender o fenômeno Trump como figura política norte-americana e sua escalada que se inicia em 2015 e culmina em sua chegada à presidência em outubro de 2016. Em seus dois últimos livros - *American Nightmare: Donald Trump, Media Spectacle, and Authoritarian Populism* e *American*

³⁹ A model of the mastery of presidential spectacle was Ronald Reagan who everyday performed his presidency in a well-scripted and orchestrated daily spectacle. Reagan was trained as an actor and every night Ron and Nancy reportedly practiced his lines for the next day performance like they had done in their Hollywood days. Reagan breezed through the day scripted with a teleprompter and well-orchestrated media events, smiling frequently, and pausing to sound-bite the line of the day.

Horror Show: Election 2016 and the Ascent of Donald Trump lançados respectivamente em 2016 e 2017 - o autor visa explicar o deslumbramento e fascínio que o líder político em questão causa em seus apoiadores, assim como sua habilidade em manter o interesse não só da mídia, mas como também de seus opositores. Para ele, a razão do fenômeno se dá por um único motivo: o controverso líder político é um “mestre em espetáculo midiático” (KELLNER, 2016). Isto quer dizer que a experiência em manter o patamar de celebridade - com a promoção de seus prédios e cassinos desde a década de 1980 até o presente, seus reality shows, eventos de autoengrandecimento e agora sua campanha presidencial - sem dúvida agira em seu benefício fazendo com que o candidato emergisse como uma grande figura representante do espetáculo midiático nas eleições de 2016. Trump tem, portanto, poder e permissão para concorrer à presidência, em parte porque é um criador e manipulador bem-sucedido do espetáculo da mídia, que se tornou uma força importante na política dos EUA, influenciando as eleições, o governo e, de maneira mais ampla, o *ethos* e a natureza de nossa cultura e esfera política. (KELLNER, 2016).

Convém salientar que, desde o início da primeira corrida presidencial do candidato republicano em 2015, seu comportamento extravagante e sua escalada vertiginosa têm sido polemizados também fora dos estudos político-sociais. Em agosto de 2016, a revista *American Theatre* publicou em sua página o artigo denominado *The Theatre of Trump*. Em linhas gerais, o texto investiga como a campanha de Donald Trump empregou estratégias teatrais para ambos influenciar e cativar o público. No artigo o escritor afirma que políticos e jornalistas frequentemente subestimam a potência do teatro, tornando-os suscetíveis à influência do magnata, e examinando seus discursos e suas apresentações, o artigo mostra como ele [o ex-presidente] emprega métodos teatrais para estabelecer um sentimento de grandeza e autoridade sobre seus ouvintes.

Segundo o escrito, a liberdade discursiva do ex-ocupante da Casa Branca seria desprovida de implicações devido à sua natureza não conformista no campo político, isto quer dizer que, ao contrário de outros políticos que planejam cuidadosamente suas mensagens e seguem um roteiro, o milionário sempre fora conhecido por falar espontaneamente e dizer o que pensa. Consequentemente, os apoiadores de Trump seriam atraídos por sua genuinidade e vontade de expressar seus pensamentos, mesmo que isso signifique fazer comentários controversos ou ofensivos. Enquanto outros políticos podem ser responsabilizados por suas palavras, o líder

político em questão conseguira criar uma imagem como uma figura que não estaria sujeita às regras da política tradicional. Nas palavras de Schenkkan,

RICK - [...] Trump dizia essas coisas, meio nervosas, sabe, coisas que você não “deveria dizer” e ele as dizia e você podia sentir a multidão, você podia sentir a multidão pular porque uma linha foi ultrapassada, ou uma linha que lhe disseram toda a sua vida que você não poderia cruzar e agora aqui foi cruzada em público e um raio não caiu e atingiu esse cara, na verdade, ele parecia muito feliz, e então você podia sentir a multidão relaxar, como se esse enorme peso tivesse sido tirado de seus ombros, e então haveria uma pequena emoção elétrica como, eu não sei, como quando você era criança e fazia algo que lhe diziam que era errado, mas você fazia de qualquer maneira (SCHENKKAN, 2017, p.40).⁴⁰

Mais adiante no texto da revista, o autor afirma que o ex-chefe de Estado se protegeu de acusações de desonestidade sendo genuinamente fiel a si, mesmo que isso significasse fabricar informações com frequência. Seus apoiadores, então, seriam atraídos por sua personalidade grandiosa e sua capacidade de gerar uma sensação de drama e entusiasmo em torno de sua campanha e ainda que eles não esperem veracidade nas palavras do candidato, eles têm fé em sua capacidade de perturbar o establishment político e provocar mudanças.

A popularidade de Trump não diminui quando ele mente porque as pessoas que o apoiam estão apoiando um artista vitalício. Quando eles o ouvem dizer coisas que não são verdadeiras, eles não ouvem uma fonte confiável os traindo, assim como quando Hamlet diz que vai morrer no palco, nós não exigimos nosso dinheiro de volta porque o ator está vivo na chamada ao palco e, na verdade, não morreu. As pessoas não esperam que Donald Trump diga a verdade porque ele se imunizou sendo profundamente autêntico - autenticamente uma pessoa que inventa merda o tempo todo. Então, quando ele inventa merda, as pessoas o ouvem e pensam: “Donald Trump está sendo muito autêntico com Donald Trump”. (DAISEY, 2016)⁴¹

⁴⁰ RICK - [...] Trump would say these things, kind of edgy, you know, things you’re not “supposed to say” and he would say them and you could feel the crowd, you could feel the crowd kind of jump because a line had been crossed, or a line that you had been told all your life you couldn’t cross and now here it had been crossed in public and lightning hadn’t come down and struck this guy, in fact, he looked really happy, and then you could feel the crowd relax, like this enormous weight had been taken off their shoulders, and then there would be this little electric thrill like, I don’t know, like when you were a kid and you did something you had been told was wrong but you did it anyway.

⁴¹ Trump’s popularity doesn’t erode when he lies because the people supporting him are supporting a lifelong performer. When they hear him say things that aren’t true, they don’t hear a trusted source betraying them any more than when Hamlet says he will die onstage we don’t then demand our money back because the actor is alive at curtain call and didn’t actually die. People don’t expect Donald Trump to tell the truth because he’s inoculated himself by being deeply authentic—authentically a person who makes up shit all the time. So when he makes up shit, people hear him and think, “Donald Trump is being very authentic to Donald Trump.”

Na citação a seguir, é possível perceber a disparidade de opinião entre ambos os personagens, enquanto Glória recusa o caráter enganoso das falas do candidato, para Rick, esse é irrelevante. Ou seja, para os apoiadores do trumpismo, a verdade não é fator decisivo, quiçá considerado, na eleição em questão.

RICK - Ei, todos os políticos mentem. Faz parte do jogo.

GLÓRIA - Então como julgar qual político é bom e quem não é?

RICK - Pelo que eles fazem.

GLÓRIA - Então devemos julgar as pessoas não pela sua retórica e não pelas suas intenções, mas pelas suas ações? [...]

RICK - Não vejo dessa forma. (Batendo na mesa) Quero dizer, ok, sim, ele mentiu, mas todos os políticos mentem, certo? Eu entendo isso. (SCHENKKAN, 2017, p.19; 44).⁴²

Logo, ao analisarmos as falas do texano, é possível perceber que o atrativo de Donald Trump, vai além do jogo político, seus eleitores são movidos por um discurso de “fazer acontecer”, desanimados com a política ao longo dos anos, perceberam no comportamento politicamente incorreto, uma terceira saída, ou uma (ingênua) chance de transformação do país.

Em síntese, no que concerne a relação espetáculo e política, tal qual Maquiavel, o magnata percebeu o quão a junção de ambas podia ser vantajosa em sua campanha presidencial. Como consequência, durante a corrida presidencial, especialmente durante as primárias, o republicano encenara um teatro político e suas representações passaram a ser vistas como uma forma de entretenimento divertido. Isto quer dizer que, sua candidatura representou mais um passo na fusão entre entretenimento, celebridade e política (na qual Ronald Reagan desempenhou um papel fundamental como o primeiro presidente ator). No entanto, Trump é o primeiro grande candidato a buscar a política como entretenimento, confundindo assim as linhas entre entretenimento, notícias e política (KELLNER, 2016).

2.2.2 Levantando barreiras

⁴² RICK - Hey, all politicians lie. It's part of the game. / GLORIA - So how do we judge which politician is good and who isn't? / RICK - By what they do. / GLORIA - So we should judge people not by their rhetoric and not by their intentions but by their actions? [...] RICK I don't see it that way. (Beat) I mean, OK, yeah, he lied, but all politicians lie, right? I get that.

Durante o decorrer de *Building the Wall*, ocorrem momentos nos quais Glória apresenta os principais questionamentos que permearam a disputa eleitoral de 2016. Essas indagações, independentemente de serem retóricas ou não, continuam sem respostas claras, estimulando a reflexão sobre conceitos e provocando debates acerca de questões que continuam longe de serem plenamente solucionadas.

RICK Um país tem o direito de proteger suas fronteiras! Se não temos fronteiras, então não temos um país. O que há de tão difícil em entender isso?

GLORIA Eu não discordo que as fronteiras precisam ser protegidas, a pergunta que eu acho é de quem e como? (SCHENKKAN, 2017, p.25).⁴³

Assim como Schenkan, através de Glória, questiona seu espectador sobre a maneira que a proteção estatal é feita, é preciso uma investigação sobre o que um objeto construído como um aparato de separação pode representar.

O que é um muro? Para que serve? O que queremos afastar e quem queremos proteger? Esses questionamentos parecem inevitáveis ao nos defrontarmos não só com o discurso de Donald Trump, mas também com a história da política imigratória estadunidense. Mas, mais do que se tornar um dos personagens principais de sua campanha para a presidência norte-americana em 2016, o muro tem feito parte de diversas nações ao longo da história da humanidade e se tornou um assunto largamente debatido entre as grandes nações da atualidade.

No início deste novo século, a Europa testemunhou uma espécie de corrida de fechamento de suas fronteiras, conhecida como política de barreiras. Em 2009, com o apoio dos EUA, a divisão entre Egito e Gaza deu origem a um muro de cerca de 12 quilômetros de fronteira com a Faixa Palestina. Em seguida, em 2012, a Grécia inaugurava seu muro de 12 quilômetros na faixa de terra que a separava do território turco; posteriormente, a Bulgária começou a receber um fluxo crescente de refugiados e migrantes e logo as autoridades decidiram levantar uma cerca de aproximadamente três metros de altura ao longo de 33 quilômetros na fronteira com a Turquia. No segundo semestre de 2015, a Áustria se tornou o país de trânsito de centenas de milhares de refugiados a caminho da Alemanha ou da Suécia. Em poucos meses, e após acolher 90.000 solicitantes de asilo, o governo austríaco decidiu blindar seu território na fronteira com a

⁴³ RICK A country has a right to protect its borders! If we don't have borders, then we don't have a country. What's so hard about understanding that? / GLORIA I wouldn't disagree that borders need protecting, the question I guess is from whom and how?

Eslovênia, e construiu vários quilômetros de cerca em torno desse controle fronteiriço. Também, no segundo semestre de 2015, a Hungria tomou a decisão de construir uma cerca para se blindar dos que chegavam, primeiro com a Sérvia, depois com a Croácia e, futuramente, também com a Romênia. A Bulgária foi um dos últimos países a construir uma cerca contra a imigração na fronteira oriental da Europa. Por fim, em 2016, iniciou-se a construção de um muro de cerca de 40 km entre a Grécia e a Macedônia para barrar imigrantes vindos do Afeganistão.

O artigo *Barreiras físicas à circulação como dispositivos de política migratória: notas para uma tipologia*, escrito por Helion Póvoa Neto, visa demonstrar a ideia destas novas construções do novo século como influência direta do aumento da imigração ao redor do planeta. Ao que tudo indica, o aumento destas construções parece causar um efeito dominó nos diferentes territórios supracitados, isto quer dizer que à medida que fronteiras são fechadas, a mudança do direcionamento do fluxo faz com que os territórios vizinhos adotem um comportamento de fortificação das passagens de seus próprios territórios. Também, o autor apresenta dois tipos de restrições que serão instauradas para o impedimento da mobilização deste grupo: as barreiras político-institucionais e as barreiras denominadas culturais-ideológicas. A anterior se caracteriza por “políticas migratórias restritivas ao ingresso de imigrantes segundo suas qualificações, e com limitações temporais à permanência” (PÓVOA, 2010, p.5). Já a posterior tem como característica representar o migrante como “inferior, indesejável ou ameaçador à segurança e ao bem-estar das sociedades de imigração” (PÓVOA, 2010, p.5).

Para Póvoa (2010), são diversos os exemplos de barreiras físicas, além dos muros; estas podem ser formadas por cercas, faixas militarizadas de fronteira, zonas minadas e confinamento para migrantes e refugiados. Indubitavelmente, estas estruturas podem barrar o deslocamento físico de grupos em movimentação alcançando o objetivo de limitar o deslocamento de migrantes. “No entanto, tais barreiras representam também poderosos discursos simbólicos sobre a rejeição das sociedades de imigração aos chamados indesejados” (PÓVOA, 2010, p.5). E a fomentação de imagens destas construções, globalmente difundidas, “veiculam a potenciais emigrantes a mensagem inequívoca de que não serão bem-vindos” (PÓVOA, 2010, p.6). Inegavelmente, tanto barreiras quanto fronteiras concretizam processos classificatórios, hierarquizando os espaços e os indivíduos, uma vez que quanto mais intransponível (e desejado) é o território mais aqueles que estão dentro dele alcançam um status de exclusividade e importância.

É preciso reafirmar que também do ponto de vista simbólico, tanto a construção de muros como a sua destruição podem ter conexão direta com os acontecimentos político das nações envolvidas. Um exemplo histórico deste fato pode ser encontrado na construção do muro de Berlim que

Apresentou, como nenhuma outra imagem, a cristalização da divisão Leste-Oeste e o agravamento da Guerra Fria. Da mesma forma, a sua “queda” em 1989 permanece como a imagem mais forte da crise final dos regimes socialistas do Leste Europeu. Tão forte a ponto de, na percepção mais generalizada, confundir-se com o próprio processo político mais amplo da época (PÓVOA, 2010, p.7).

Tanto o texto de Póvoa quanto o artigo *Without Borders? Notes on Globalization as a Mobility Regime* do sociólogo Ronen Shamir, chamam a atenção para o que eles seus autores veem como paradoxo da mobilidade na globalização. Isto significa que, na atual era de globalização, existe um elevado nível de interconectividade entre as economias, facilitado pelos avanços tecnológicos que permitem a comunicação instantânea e um rápido crescimento do comércio internacional. No entanto, vários países implementaram medidas que impedem a mobilidade humana, incluindo políticas restritivas de imigração, controles de fronteira mais rigorosos e entraves burocráticos na aquisição de vistos e autorizações de trabalho. Nas palavras do sociólogo,

A existência de barreiras físicas à mobilidade espacial não pode deixar de ser encarada como paradoxal, em um mundo de estímulo generalizado à mobilidade geográfica (...) O onipresente estímulo à mobilidade espacial banaliza-se em expressões publicitárias como a do “viver sem fronteiras” (PÓVOA, 2010, p.4).

Ainda em seu estudo, Shamir argumenta a respeito da “cosmocracia” do mundo globalizado, uma vez que a mobilidade ainda é um recurso escasso e a grande maioria da população mundial está mais ou menos permanentemente imobilizada. Ainda,

(...) se a globalização é mais frequentemente associada à hipermobilidade de pessoas, isto se refere principalmente a um extrato social numericamente reduzido. Para a maioria da população, a mobilidade espacial permanece como recurso importante, mas relativamente escasso e por isso valorizado (SHAMIR, 2005, p. 197 *apud* PÓVOA, 2010, p.6).

Além disso, é importante observar que uma ampla gama de literatura destaca a natureza controversa do status estatutário de algumas fronteiras territoriais. Essa questão não apenas possui uma dimensão histórica, mas é frequentemente resultado de graves injustiças e atos ilegais, como conquistas, colonizações, transferências não consensuais ou aquisições ilegais de

terras. No livro intitulado *A era dos muros*, o renomado jornalista e escritor britânico Tim Marshall se propõe a elucidar e compreender as múltiplas muralhas e barreiras que dividiram comunidades ao longo da história da humanidade.

Fala-se muito sobre o muro israelense, o muro na fronteira dos Estados Unidos com o México e outros na Europa, mas o que muita gente não compreende é que estamos construindo muros em fronteiras por toda parte. É um fenômeno mundial, no qual o cimento foi misturado e o concreto assentado sem que a maioria de nós sequer notasse. Milhares de quilômetros de muros e cercas foram erguidos no século XXI. Pelo menos 65 países, mais de um terço dos Estados-nações do planeta, construíram barreiras ao longo de seus limites; metade das que foram erigidas desde a Segunda Guerra Mundial surgiram entre 2000 e agora (MARSHALL, 2021, n.p).

O capítulo “Construam o muro! Estados Unidos”, na mesma obra, retoma a questão levantada por Póvoa a respeito do muro como algo além de um objeto que impede a movimentação de um indivíduo de um lugar a outro. Para o autor,

Muros podem reduzir travessias ilegais, embora essa barreira fronteiriça em particular seja especialmente porosa, mas eles fazem mais do que isso — fazem as pessoas que “querem que alguma coisa seja feita” acharem que alguma coisa está sendo feita. Como diz o Dr. Reece Jones, da Universidade do Havaí e autor de *Violent Borders*: “Eles são símbolos poderosos de ação contra o que se entende como um problema” (MARSHALL, 2021, n.p).

Isto quer dizer que na política de Donald Trump, a criação do muro tem por objetivo diferenciar americanos de não americanos, uma vez que nas palavras de Marshall (2021):

É o conceito de nação que une os americanos — e agora, para alguns, o muro de Trump significa a preservação e a inviolabilidade desse conceito. Ele endossa a ideia de tornar a “América Grande Novamente” e simboliza o apoio que existe para colocar a “América em Primeiro Lugar” (MARSHALL, 2021, n.p).

É de suma importância ressaltar que a própria questão da cidadania americana tem sido um problema desde os primórdios do território estadunidense. Isto se deve ao fato de o documento constituinte original não apresentar afirmações sobre como um indivíduo conseguiria a cidadania americana, ou quem de fato poderia ser considerado cidadão. Tal ausência abriu espaço para a exclusão de grupos marginalizados como mulheres e negros de gozar dos direitos e deveres da nova nação.

Contudo, ainda na Constituição original é possível perceber que os Pais Fundadores da nação Americana visavam estabelecer uma nação de igualdade para todos sob Deus, tentando se tornar constitucional e legalmente livres, visando proteger sempre os direitos e a paridade de seus

cidadãos. Com isso, empenharam-se para dissolver as cisões internas, instituindo como um dos ideais do país a “definição de americano” (Marshall, 2011) ligados por valores comuns, e não por raça, religião ou origem étnica.⁴⁴ Por exemplo, no Líbano e na Síria, a identidade nacional é muito menos importante do que a identidade étnica, religiosa ou tribal. “Não constitui uma evidência da desconfiança saudita em relação ao “outro”, porque do outro lado da fronteira os “outros” são em sua maioria da mesma religião, língua e cultura” (MARSHALL, 2021, n.p). Já na América, a barreira tem muitas outras funções, dentre elas, salvaguardar uma identidade única (americana), como pode ser visto na passagem a seguir:

É a “alteridade” dos que estão entrando no país, e o medo de que eles poderiam diluir o que alguns entendem como cultura “americana”, que torna o muro tão importante para seus defensores. Para os que se opõem a ele, o muro vai de encontro aos valores americanos de liberdade, igualdade e uma América para todos. A controvérsia sobre o muro chega ao cerne do debate sobre quem pode definir o que significa “americano” no século que se inicia (MARSHALL, 2021, n.p).

De acordo com dados do departamento de Censo dos Estados Unidos, em 2015, 38,8% da população texana era hispânica, sendo 4,5 milhões de imigrantes falantes de espanhol. Federalmente, os Estados Unidos não possuem língua oficial, mas em trinta dos cinquenta estados ela está atualmente alegada como inglês. Contudo, estados como o Texas e o Novo México, já usam tanto o inglês quanto o espanhol em documentos governamentais, e à proporção que a língua e a cultura espanhola se tornarem cada vez mais dominantes, algumas regiões poderão começar a reivindicar uma autonomia ainda maior em relação ao sistema federal. Consequentemente, facções específicas da população votante americana abrigam preocupações com a possibilidade de os Estados Unidos perderem seu status de país de língua inglesa com maioria caucasiana como resultado de mudanças demográficas. Este é um fator que impulsiona o programa político de Trump. (MARSHALL, 2021)

Ainda no capítulo em questão, o autor revela aos seus leitores não só a trajetória da política de imigração do ex-presidente, mas também volta no tempo para entender as diversas relações entre os dois territórios: México e Estados Unidos. Mediante um retrato histórico, a obra

⁴⁴ A questão racial é um assunto amplamente discutidos nos estudos histórico-culturais e aborda desde a questão da escravidão mantida por séculos após a criação do território em si, às desigualdades sociais e racismo que impera na América dos dias atuais. É um dado conhecido que os mesmos fundadores que imaginaram uma terra livre para todos os homens, eram senhores de escravos. Logo, uma vez que os negros ainda eram vistos como meras propriedades e não como seres humanos, conclui-se que a raça em questão era unicamente branca.

de Marshall retrata as diversas demarcações territoriais entre ambos ao longo da história americana, e debate também a questão territorial entre Espanha e Estados Unidos pelos estados fronteiriços com o México:

O México sentia que a maior ameaça à sua hegemonia era a nação comanche, e por isso sua prioridade era aumentar a população do Texas, de forma a consolidar seu controle(...). Pensando que uma maior população americana funcionaria como um tampão entre os comanches e seus próprios colonos e seria facilmente absorvida na população, o governo deu todos os tipos de incentivos para atrair colonos dos Estados Unidos bem como do México para a região. No entanto, os novos imigrantes resistiram a certos aspectos da cultura mexicana e não se integraram como o governo esperava. Dois obstáculos em particular se interpuseram no caminho: a religião e a escravidão! Ao identificar o problema, o México tentou limitar a imigração, mas as pessoas continuaram a chegar ilegalmente, e, em 1834, superavam os colonos mexicanos numa proporção de quase dez para um. A crescente hostilidade foi muito conveniente para Washington, D.C., que encorajou uma insurreição contra o governo mexicano; em consequência, o Texas se declarou uma república em 1836 (MARSHALL, 2021, n.p).

Percebendo este percurso histórico, é intrigante notar a questão da imigração ilegal reversa, USA X México, apoiada pelo governo americano no início do século XIX. Sabe-se que ao longo da história estadunidense, a política americana não poupou esforços militares para alcançar seus objetivos. Em meados do século XIX, por exemplo, o avanço dos EUA para o oeste culminou na Guerra Mexicano-Americana, fazendo com que o México perdesse cerca de um terço de seu território, incluindo os que hoje são conhecidos como Novo México, Arizona, Utah, Nevada e Califórnia. Então, ao analisarmos a questão das fronteiras entre esses dois países, é possível perceber a arbitrariedade envolvida na questão do pertencimento a uma localidade. Considerando que um território que um governo específico busca defender foi, em algum momento no passado e possivelmente no futuro, parte de outra comunidade ou nação, torna-se evidente que a noção de pertencimento a uma nação com base no local de nascimento é circunstancial, sujeita a mudanças possíveis mediante intervenção política.

2.2.3 Unwanted: Afastem os indesejáveis

A primeira entrada da página online do dicionário Aurélio (2023) define a palavra indesejável como “um adjetivo referente àquilo que não é desejado”. Sabe-se que segundo a

lexicografia, o campo de estudos responsável pela elaboração dos dicionários, um dos fatores que leva a inserção de um vocábulo é aceitação da palavra pela comunidade. Então, nos chama a atenção a segunda entrada do termo em questão, em que, indesejável seria também descrito como o que “Diz-se de pessoa cuja presença não se aceita num país, num meio, etc.”. De fato, a significação posterior, desperta nosso interesse pela normalização do uso de um termo derivado de políticas excludentes na nossa atualidade. Diante disso, surge a indagação: quando se trata da presença em território estadunidense, quem não é indesejado?

Bulding the Wall aborda a questão da raça, ainda que não possa ser resumida por uma única temática, ela é sobre raça. Ao longo da história americana, inúmeros são os fatos históricos que exemplificam o tratamento desigual entre brancos e negros. Termos amplamente conhecidos como as leis Jim Crow, e a segregação na totalidade, ainda são frescas na memória de um grupo que segue lutando para pertencer à nação igualitária que deveria ser os Estados Unidos, conforme retrata o diálogo a seguir:

RICK -Por que você está aqui?

Uma pausa.

GLORIA- A primeira vez que entendi sobre raça neste país, estava em um desfile de 4 de julho com meus pais. Eles colocaram fitas vermelhas, brancas e azuis no meu cabelo e eu estava muito orgulhosa deles. Eu estava ali na esquina, segurando a mão da minha mãe, meu pai tinha ido buscar uma casquinha de sorvete para mim, e esse policial que estava fazendo a segurança olhou para mim e sorriu. Eu sabia que ele ia dizer algo legal para mim porque era isso que os adultos faziam. E ele se inclinou e me disse bem baixinho: “Olá, neguinha, como vai você hoje?” eu tinha seis anos. *(Beat)* Acho que é justo dizer que a maioria dos negros não gasta muito tempo tentando entender o racismo, mas sim sobrevivendo a ele. Estamos procurando a solução alternativa, não a explicação. Sou um pouco diferente, talvez. Pensei muito naquele policial. Seu racismo era tão intrínseco a quem ele era que ele nem estava mais ciente disso? Ou ele sabia exatamente o que estava fazendo e havia uma emoção especial em tirar a inocência racial dessa criança negra? Comecei na psicologia e mudei para a sociologia, mas onde acabei foi na história. Eu olho para o continuum de eventos e tento resolver aqueles momentos de mudança em que muitas vezes é a decisão de um único indivíduo de agir ou não agir que faz a história ir nesta ou naquela direção. Estamos em um desses momentos agora. Você está no centro disso. Não consigo imaginar - acho importante, acho fundamental entender você. Entender porque você fez o que fez (SCHENKKAN, 2017, p.8-9).⁴⁵

⁴⁵ RICK Why are you here? *A moment.* / GLORIA The first time I understood race in this country I was at a Fourth of July parade with my folks. They had put red, white, and blue ribbons in my hair and I was very proud of them. I was standing there on the corner, holding my mother’s hand, my daddy had gone to get me a snow cone, and this policeman who was providing security looked over at me and smiled. I knew he was going to say something nice to me because that’s what grownups did. And he leaned over and said to me very quietly, “Hello, little nigger, how are you doing today?” I was six. *(Beat)* I think it’s fair to say that most black people don’t spend a lot of time trying to understand racism so much as survive it. We’re looking for the work around, not the explanation. I’m a little bit different, maybe. I’ve thought a lot about that police officer. Was his racism so intrinsic to who he was that he wasn’t even aware of it any longer? Or did he know exactly what he was doing and there was a special thrill in taking this

Conforme discutido antes, o arquétipo deveras limitado do homem americano, não comporta, e nunca comportou, a figura do afro-americano. É válido salientar que este comportamento de Rick na passagem a seguir, simboliza a manifestação do pensamento preconceituoso intrínseco que percebe o próprio comportamento discriminador. Ainda,

RICK- [...] eu não conheci muitos professores universitários antes. Advogados, sim [...] Mas, não... você não se parece com o que eu pensei.
 GLÓRIA- Como assim? Você quer dizer preta.
 RICK- Não tenho permissão para acessar o computador, então não pude procurá-la. Não sei o que eles acham que vou fazer com um computador, você sabe, alcançar minha enorme base de fãs e incitar um—
 GLÓRIA- Minha raça é um problema para você?
Uma pausa
 RICK -Nunca sei que palavra usar. Preto. Afro-americano.
 GLÓRIA - Eu gosto de preto. Isso é um problema, Rick?
 RICK- Isso não importa para mim. Eu não sou racista. Eu vivi e trabalhei com todos os tipos de pessoas (SCHENKKAN, 2017, p.3-4).⁴⁶

Então, colocadas inicialmente na peça, as duas passagens supracitadas ditam o tom que atravessará *Building the Wall*: perspicuidade e debate para escancarar para um público, norte-americano, uma América dividida.

Consoante o mencionado anteriormente, ainda que o embate entre negros e brancos seja uma discussão amplamente relevante na sociedade estadunidense, cabe a este estudo a compreensão da figura do imigrante, e sua significância na política de Donald Trump na obra de Robert Schenkan. Dito isto, discutir não só a ideia de nação, como entender os processos que elevaram os imigrantes a condição de inimizado, se faz estritamente necessário.

O republicano anunciou sua candidatura à presidência dos Estados Unidos da América pelo partido republicano em 2015. Sob aplausos, ele apresentou sua principal promessa de

black child's racial innocence? I started in psychology and moved into sociology but where I wound up was history. I look at the continuum of events and try to sort out those moments of change where often it is a single individual's decision to act or not to act that sends history spinning in this direction or that. We're at one of those moments right now. You're at the heart of it. I can't imagine— I think it's important, I think it's critical, to understand you. Understand why you did what you did.

⁴⁶ RICK - [...] I haven't met a lot of college professors before. Lawyers, yeah. Shrinks. But not— You don't look like what I thought. / GLORIA - How is that? You mean black. / RICK - I'm not allowed computer access so I couldn't look you up. I don't know what they think I'm going to do with a computer, you know, reach out to my huge fan base and incite a— / GLORIA - Is my race a problem for you? *A moment*. / RICK - I never know what word to use. Black. African American. / GLORIA - I like black. Is it a problem, Rick? / RICK - It doesn't matter to me. I'm not racist. I've lived and worked with all kinds of people.

campanha: a construção de um muro nas fronteiras com o México, com o propósito de excluir os supostos principais responsáveis pelo atual fracasso dos Estados Unidos: os imigrantes. Desde o lançamento de sua candidatura, o até então presidenciável revisitou a questão da imigração ilegal no território americano enfatizando suas intenções de combate e repressão contra este grupo. Porém, ainda que a questão de “combate aos ilegais” não fosse novidade em diversos discursos dos candidatos ao longo da história, sua retórica parecia não fazer questão de esconder o tom xenofóbico desde seu discurso de campanha até sua nomeação, exemplificado no seguinte trecho:

É verdade, e estes são os melhores e os melhores. Quando o México envia seu povo, eles não estão enviando o seu melhor. Eles não estão enviando você. Eles não estão enviando você. Eles estão enviando pessoas que têm muitos problemas e estão trazendo esses problemas conosco. Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo o crime. São estupradores. E alguns, suponho, são boas pessoas (TRUMP, 2022, p.8).⁴⁷

Percebe-se que ao nos debruçarmos sobre o trecho mencionado, é possível resumir o teor de sua candidatura: devolver aos americanos o orgulho pelo seu país, e afastar aqueles que estariam destruindo aquela que outrora havia sido a grande nação americana.

GLORIA - Então, até onde devemos ir em termos de política de imigração? Estar seguro. Uma geração? Dois? Como isso funciona? Quero dizer, em algum momento no passado fomos todos imigrantes, certo, exceto os nativos americanos. (SCHENKKAN, 2017, p.24).⁴⁸

É significativo ressaltar, que na citação acima, a indagação levantada pela jornalista se torna a própria pergunta do dramaturgo para seu público, levando-os a refletir sobre sua própria origem. Isto quer dizer, que apesar da constante tentativa do trumpismo de reduzir aquele que adentra à imagem do detestável, há na fala de Glória um convite à memória daqueles imigrantes que um dia fundaram aquela nação.

Mas afinal, o que seria uma Nação - vocábulo tão recorrente na retórica trumpiana? Arrisca-se dizer que não há respostas simplistas para tal pergunta, entretanto enfrentaremos brevemente o assunto partindo da palestra *O que é uma Nação* administrada pelo historiador

⁴⁷ It's true, and these are the best and the finest. When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems to us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. And some, I assume, are good people.

⁴⁸ GLORIA - So, how far back should we go in terms of immigration policy? To be safe. One generation? Two? How does that work? I mean, at some point in the past we were all immigrants, right, except for Native Americans.

francês Ernest Renan na Universidade de Sorbonne em Paris no ano de 1882. Para o autor, primeiramente, é preciso a compreensão de que Nação e Estado são ideias distintas. Enquanto uma nação é um princípio espiritual que se constitui pelo sentimento dos sacrifícios feitos no passado e no presente, um estado é somente uma entidade política com fronteiras, instituições e leis definidas. Além disso, a primeira se forma pela combinação de duas coisas, “a posse em comum de um rico legado de memórias” (RENAN, 1882) e o consentimento presente de se estabelecer como um povo único, unidos pelo desejo de viver juntos, e a vontade de perpetuar o valor de uma herança recebida como um conjunto. A existência de uma nação é um plebiscito cotidiano, assim como a existência de um indivíduo é uma afirmação perpétua da vida. “Não se improvisa e é o culminar de um longo passado de esforços, sacrifícios e devoção”. Ou seja, uma nação não consiste em mera comunidade de interesses, geografia ou fronteiras naturais. Embora esses fatores possam ser importantes, a nacionalidade tem um lado sentimental; “é alma e corpo ao mesmo tempo, e inclui uma história compartilhada e um sentimento de pertencimento entre seu povo” (RENAN, 1882). Em suma, uma nação se mantém de fatores puramente subjetivos, pois a existência de uma nação só se mantém enquanto o plebiscito do povo lhe for favorável, ou seja, enquanto a autoconsciência nacional e o orgulho de pertencimento a uma nação se mantiver vivo.

RICK - [...] então eu fui ao rali e foi incrível. Eu me senti - me senti - confortável lá. [...] olhei em volta e vi muita gente parecida comigo, só gente comum, gente com família.

GLÓRIA - Branco. Pessoas brancas.

RICK - Sim. Eu acho. Majoritariamente. Claro.

GLÓRIA- Cristão.

RICK- O que há de errado com isso? [...] do jeito que você pergunta isso, parece que existe e eu me pergunto sobre isso, eu comecei a me perguntar sobre isso naquele comício, quero dizer, se você pode ter o Orgulho Gay e o Orgulho Negro e o Orgulho Trans-Qualquer que seja, por que não posso ter orgulho de ser branco? (SCHENKAN, 2017, p.39).⁴⁹

⁴⁹ RICK- So I went to the rally and it was amazing. I felt —I felt—comfortable there.[...] I looked around and I saw a lotta people who looked like me, just ordinary people, people with families. / GLORIA - White. White people. / RICK - Yeah. I guess. Mostly. Sure. / GLORIA - Christian. / RICK - What’s wrong with that? [...] the way you ask that, it seems like there is and I wonder about that, I got to wondering about that at that rally, I mean if you can have Gay Pride and Black Pride and Trans-Whatever Pride, why can’t I be proud to be white?

De fato, as palavras cunhadas pelo personagem acima refletem o discurso comum daquele a quem Donald Trump dirige suas palavras: o indivíduo hétero branco que a política da diversidade, frequentemente adotada pelos democratas, havia posto de lado.

É importante também ressaltar que a noção de pertencimento a um lugar e/ou grupo é vital para a existência do sujeito em si, pois sendo o homem um ser social, por definição, o seu crescimento individual depende do encontro com os demais. O ser no mundo é ser com os outros, o conhecimento do outro supõe a compreensão da existência como ser da coexistência (AUGRAS, 1981). Então, há no indivíduo uma identificação com sua nação que, ainda que não sejam entidades eternas e imutáveis, e sim construções arbitrárias, geram um sentimento de pertencimento e reconhecimento de si e de seu semelhante. Entretanto, como menciona Durval Muniz de Albuquerque Júnior em seu livro sobre xenofobia, “nem sempre, quando um homem enxerga outro homem, quando uma mulher se vê diante de outra mulher, os identificam como pertencentes à sua mesma espécie; nem sempre se acham diante de um corpo, de um rosto que consideram a si mesmos” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2016, p.25). Ou seja, a dinâmica de reconhecimento falha quando em contato com o outro, com o diferente de si, não se enxergando neste outro uma humanidade. De acordo com Zygmunt Bauman, em *Estranhos à nossa porta*, pode-se encontrar uma certa compreensão para a ansiedade gerada por aqueles que consideramos diferentes de nós. Isso ocorre porque indivíduos que não pertencem à nossa comunidade nacional, não compartilham das mesmas crenças ou hábitos, tendem a despertar um sentimento de estranheza. Segundo o sociólogo,

Estranhos tendem a causar ansiedade por serem “diferentes” – e, assim, assustadoramente imprevisíveis, ao contrário das pessoas com as quais interagimos todos os dias e das quais acreditamos saber o que esperar. Pelo que conhecemos, o influxo maciço de estranhos pode ser o responsável pela destruição das coisas que apreciávamos, e sua intenção é desfigurar ou abolir nosso modo de vida confortavelmente convencional. [...] Sobre os estranhos, porém, sabemos muito pouco para sermos capazes de interpretar seus artifícios e compor nossas respostas adequadas – adivinhar quais possam ser suas intenções e o que farão em seguida. E a ignorância quanto a como proceder, como enfrentar uma situação que não produzimos nem controlamos, é uma importante causa de ansiedade e medo. (BAUMAN, 2017, n.p)

Porém, tanto Durval Muniz quanto Bauman reconhecem que pode haver no enfrentamento com o imigrante um sentimento que vai além da constatação da diferença, mas o não-reconhecimento do outro como humano:

Aquele corpo humano que não habita o mesmo território, que não apresenta a mesma aparência, a mesma forma de aparecer em público, que não possui os mesmos traços físicos e marcas culturais, tende a ser enxergado e dito como inferior, como incompleto, como mau, como privado, inclusive, da condição humana, sendo reduzido à condição de animal inferior, desprezível (ALBULQUERQUE JUNIOR, 2016, p.16).

Também, o capítulo “Problemáticos, irritantes, indesejados: inadmissíveis” de Bauman demonstra claramente a percepção negativa dos países foco de imigração em relação aos que o sociólogo polonês chama de “remanescentes”:

A “política migratória” se destina a “consolidar uma divisão entre duas grandes categorias mundiais cada vez mais reificadas: de um lado, um mundo limpo, saudável e visível; de outro, o mundo dos ‘remanescentes’ residuais, sombrio, doente e invisível (BAUMAN, 2017, n.p)

Sem dúvida, a percepção entre nós (nativos) e eles (imigrantes), sendo eles representando uma escória problemática a ser erradicada, corrobora para o endurecimento das políticas de imigração ao redor do mundo. No desenvolver do artigo de Helion Póvoa, também há uma demonstração da tendência atual de culpar os indivíduos migrantes de males numa sociedade, agregando a eles uma imagem de não só excedente desnecessário em um determinado território, mas também um ser indesejável a ser combatido:

Diagnosticar o migrante na qualidade de excedente inassimilável pela economia e socialmente oneroso para as sociedades de imigração representa uma clara ruptura frente a um passado relativamente recente de políticas ativas de atração e inserção de trabalhadores estrangeiros. [...] Tais características do novo contexto internacional favorecem o diagnóstico do migrante como desnecessário, e mesmo apontam no sentido de uma radicalização, o que acontece quando o migrante passa a ser percebido, e tratado, como indesejável e potencialmente perigoso. Ao ônus econômico e social que ele representaria quanto à manutenção da ordem e à restrição de gastos sociais, somar-se-ia ainda a possibilidade de tornar-se elemento desagregador da ordem social e, mesmo, candidato a criminoso ou terrorista (PÓVOA NETO, 2010, p.2).

Para Póvoa, com o fim da Guerra Fria houve uma perda de significado político de acolhimento de certos fluxos migratórios “quando a recepção de migrantes e refugiados do Sul e do Leste podia ser apontada como indicativa da ‘superioridade’ da sociedade acolhedora” (PÓVOA NETO, 2010, p.3). Esta perda de significados motivou certa indistinção em determinados contextos entre migrante econômico e refugiado. Desta forma:

A rejeição ao imigrante pode se estender ao refugiado. Mesmo sendo este merecedor, nas convenções internacionais, de uma diferenciação face aos chamados “migrantes

econômicos”, passa a ser também encarado como excedente e ameaçador (PÓVOA NETO, 2010, p.3).

Tal mudança de paradigma do tratamento entre refugiados e imigrantes é um tópico também abordado no capítulo “Ameaças do outro” do livro de Durval Muniz. No capítulo em questão, o autor chama atenção para o papel da imprensa na construção da imagem negativa e preconceituosa do refugiado.

O refugiado é sempre abordado de forma negativa pela imprensa, sendo sempre aproximado da figura do criminoso ou do bandido. O refugiado é sempre visto como um problema que deve ser discutido. Se o imigrante pode ser desejável ou indesejável dependendo de onde venha, em que condições econômicas e jurídicas chega, a que origem étnica e cultural pertença, o refugiado, pelo fato de ter abandonado seu país, deve estar sendo, por algum motivo, perseguido no local de onde vem, carrega o estigma de alguém rejeitado pelo próprio lugar de nascimento (ALBULQUERQUE JUNIOR, 2016, p.110).

No livro de Muniz, o capítulo “Predadores” discorre sobre a crença do imigrante usurpador de riquezas e oportunidades no país imigrado: “O estrangeiro é visto como um predador, alguém que vem tomar ou roubar, que vem se apossar indevidamente de coisas ou de vagas de emprego, que pertenceriam exclusivamente aos nacionais” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2016, p.90). A seguir, é notório na fala de Rick, a percepção levantada na passagem supracitada, onde o imigrante é o responsável pela diminuição de oportunidades e dificuldades daqueles oriundos da nação:

RICK- [...] não me importa quem você é ou de onde você é, mas as pessoas não deveriam poder entrar neste país ilegalmente e tirar nossos empregos e usar nossos serviços e recursos, isso parece bastante claro para mim. E é claro que não estou sozinho nessa. Ele ganhou a eleição [...] RICK - Trabalhadores. Classe média. Todo mundo falava sobre como o país estava indo bem, mas não o meu povo. Tive amigos perdendo suas casas, seus empregos. Meu pai teve alguns problemas de saúde e descobri que seu seguro não cobria muita coisa e comeu sua aposentadoria e, em um ano, de repente ele estava trabalhando como recepcionista no Walmart! Setenta e poucos anos, de pé oito horas por dia, trabalhando por menos do que o mínimo. Enquanto isso, todos os nossos empregos estavam indo para o México e China e lugares assim e então os ilegais aqui pegando os empregos que sobraram e ninguém dando a mínima. Por muito tempo não prestei atenção, mas acordei bem rápido porque estava claro que o país estava indo ralo abaixo (SCHENKKAN, 2017, p. 36; 45).⁵⁰

⁵⁰[...]I don't care who you are or where you're from but people shouldn't be able to come into this country illegally and take away our jobs and use our services and resources, that just seems pretty clear to me. And of course I'm not alone in this. He won the election. [...] RICK - Working people. Middle class. Everybody talked about how well the country was doing but not my people. I had friends losing their houses, their jobs. My dad had some health problems and it turns out, his insurance didn't cover much of anything and it ate up his retirement and within a year, suddenly

Certamente, os excertos anteriores exprimem o pensamento daqueles que culpabilizam o estrangeiro pelos males financeiros e as crises que os assolam. Somado a isso, a acepção de Durval em que uma reação contrária a movimentos de entrada do país se aprofunda em momentos de crise econômica onde há uma maior disputa no mercado de trabalho e crescimento do desemprego é inflamada pelo próprio representante dessa massa de seguidores. Em seu discurso no estado de Michigan em abril de 2016, Trump chamou atenção para a relação entre manter as fronteiras abertas e o aumento do desemprego: “Hillary Clinton apoia fronteiras abertas, significando muitas coisas, mas significa que as pessoas chegam e tomam seus empregos. Quer você goste ou não goste, eles tiram seus empregos”. (TRUMP, 2022)

De modo geral, o estudo mais aproximado das políticas imigratórias implantadas em seu governo consegue demonstrar a obsessão do até então presidente para concretizar o afastamento daqueles que em diversos de seus discursos chamou de “problemáticos” e “criminosos”:

No dia seguinte à eleição de Donald Trump como o 45.º presidente dos Estados Unidos, a comentarista neoconservadora Ann Coulter publicou um “cronograma detalhado” meticulosamente planejado das prioridades para seus primeiros cem dias no cargo. Ela começou com: “Dia 1: começar a construir o muro”. Depois avançou para: “Dia 2: continuar construindo o muro”. E assim por diante: “Dia 3: continuar construindo o muro. Dia 4: continuar construindo o muro”. E seguiu até: “Dia 100: informar o povo americano sobre o progresso do muro. Continuar construindo o muro (MARSHALL, 2021, n.p.)

Apesar do tom cômico nas palavras da jornalista apoiadora do projeto do até então presidente eleito, é possível perceber a questão do fechamento da fronteira México-Estados Unidos como única prioridade aparente do novo governo. Tal obsessão parece demonstrar a crença demonstrada anteriormente neste texto de que aos olhos de alguns líderes dos países foco de imigração, os males de seu território têm como origem a presença desses “indesejados”. Em outras palavras, a aparente ausência em primeiro plano de pautas que debatam a educação, a economia, a violência, entre outras questões de suma importância na sociedade, retrata a radicalização da ideia do imigrante como matriz dos males do povo americano.

he was working as a greeter at Walmart! Seventy-something years old, standing on his feet eight hours a day working for less than minimum. Meanwhile all our jobs were going to Mexico and China and places like that and then the illegals here taking what jobs are left and nobody gave a damn. For a long time I wasn't paying attention but then I woke up pretty fast because it was clear the country was going into the toilet.

Quase 180.000 imigrantes ilegais com antecedentes criminais, ordenados deportados de nosso país, estão esta noite vagando livremente para ameaçar cidadãos pacíficos. O número de novas famílias de imigrantes ilegais que atravessaram a fronteira até agora este ano já supera todo o total de 2015. Eles estão sendo liberados às dezenas de milhares em nossas comunidades sem levar em conta o impacto na segurança pública ou nos recursos (TRUMP, 2022, p.35).⁵¹

2.2.3.1 *White people only*

É de conhecimento comum que ao longo da história do país, inúmeras políticas de combate à chegada de imigrantes têm sido postas em prática. Apesar do assunto ter sido amplamente discutido na mídia das últimas décadas, são inúmeros os exemplos em que o governo esteve empenhado em desenvolver leis de controle da entrada de estrangeiros no território norte-americano. Conforme expresso pelo personagem schenckiano, Donald Trump não é pioneiro no combate à extradição dos residentes em condição ilegal dentro do território em questão:

RICK - [...] E vamos lá, estamos deportando pessoas desde sempre. Eisenhower estava fazendo isso nos anos cinquenta na “Operação Wetback”. Até mesmo seu precioso liberal Obama, ele expulsou muito mais ilegais do que Bush jamais fez! (SCHENKKAN, 2017, p.49).⁵²

Então, reduzi-lo a um representante xenófobo baseado em sua busca na repressão da entrada de indivíduos no país, é ignorar todo um passado de normas voltadas de regulamentação de suas fronteiras. Uma vez que, desde que o Congresso aprovou uma lei de imigração abrangente – a Lei de Imigração e Nacionalidade – em 1952, cada um dos 11 presidentes subsequentes, do presidente Dwight D. Eisenhower ao presidente Barack Obama, usou sua ampla autoridade executiva para lidar com situações imprevistas que afetavam estrangeiros em seu território e no exterior.

⁵¹ Nearly one hundred eighty thousand illegal immigrants with criminal records—ordered deported from our country—are tonight roaming free to threaten peaceful citizens. The number of new illegal immigrant families who have crossed the border so far this year already exceeds the entire total of 2015. They are being released by the tens of thousands into our communities, with no regard for the impact on public safety or resources.

⁵² RICK - [...] And come on, we’ve been “rounding people up” forever. Eisenhower was doing it in the fifties in “Operation Wetback.” Even your precious liberal Obama, he kicked out way more illegals than Bush ever did!

Contudo, não se pode ignorar que a integração dos imigrantes europeus "brancos" na sociedade dominante tem geralmente sido não só aceita como encorajada desde os primórdios da formação norte-americana, ao contrário dos imigrantes de cor que encontraram (e encontram) uma jornada mais desafiadora em direção à aceitação e um sentimento de pertencimento nos Estados Unidos. Apesar da referência comum aos Estados Unidos como uma nação de imigrantes, a verdade é que esse foram tidos como bodes expiatórios, tendo seu trabalho explorado e sua cidadania considerada de segunda classe por séculos. Porém, ainda que seja direito de uma nação decidir como defender suas fronteiras, assim como, regulamentar a entrada e saída de estrangeiros de seu território, não é exagero afirmar que desde os primórdios de sua existência, os Estados Unidos da América estabeleceram como critério de acolhimento a raça, a proveniência e a religião de seus imigrantes. Dito isto, a campanha deste presidente adotou um discurso inflamatório e hostil aos imigrantes, que se assemelha a campanhas anteriores que visaram diferentes grupos de imigrantes ao longo da história.

Historicamente, a legislação inaugural de imigração nos Estados Unidos foi promulgada em 1790, estabelecendo uma estrutura para conceder cidadania naturalizada a imigrantes que residiram no país por um período mínimo de dois anos. No entanto, os critérios de elegibilidade impuseram uma estipulação mais rigorosa, restringindo a qualificação exclusivamente aos indivíduos de classificação "branco livre", sendo o termo "pessoa" amplamente sinônimo de "homem". Consequentemente, esta disposição excludente efetivamente negou aos nativos americanos, servos contratados, bem como indivíduos negros escravizados e livres o acesso aos direitos de cidadania. A imigração para os Estados Unidos continuou ao longo dos séculos de várias regiões do mundo. No entanto, dois fatores-chave contribuíram para o aumento do sentimento anti-imigração no país, especialmente no início do século XX. Primeiramente, a imigração europeia mudou de nações protestantes da Europa Ocidental para incluir indivíduos da Rússia, Áustria e Itália, resultando em um influxo significativo de imigrantes católicos e judeus. Em segundo lugar, a Grande Depressão causou danos econômicos substanciais e declínio salarial nos Estados Unidos. Em resposta, o Congresso aprovou a Lei de Origens Nacionais em 1924, estabelecendo um sistema de cotas para restringir a imigração. Esse, impunha um sistema de cotas de origem nacional que restringia o número de imigrantes com permissão de entrada no país. Sob esse sistema, os vistos de imigração foram concedidos a apenas dois por cento da população total de cada nacionalidade nos Estados Unidos a partir do censo nacional de 1890,

excluindo assim certos grupos, como indivíduos de origem asiática, do direito de imigrar. Essa legislação visava limitar o número de imigrantes "indesejáveis" da Itália, da Europa Oriental e da comunidade judaica. As cotas foram deliberadamente baseadas em dados do censo de 1890, período em que a maioria dos imigrantes nos Estados Unidos eram protestantes brancos de países do norte e oeste da Europa.

Posteriormente, durante a era do movimento dos Direitos Civis, o Congresso promulgou uma legislação de imigração em 1965, abolindo assim o antigo sistema. A Lei de Imigração e Naturalização suplantou o sistema anterior ao introduzir uma estrutura baseada em preferências que considerava os laços familiares dos imigrantes com cidadãos americanos ou residentes permanentes legais como um fator primário, juntamente com uma menor ênfase em suas habilidades e qualificações. A Lei de Imigração e Nacionalidade (INA) é amplamente reconhecida como a legislação que transformou a composição demográfica dos Estados Unidos. Promulgado pelo presidente Lyndon B. Johnson e pelo senador Ted Kennedy, o INA substituiu a lei de imigração de 1924. O INA aboliu essas cotas codificadas e eliminou a discriminação contra os imigrantes com base em sua origem nacional, abrindo assim as portas da América para indivíduos de todas as raças, credos, religiões e nacionalidades.

Em 2015, ano que marcou o quinquagésimo aniversário de *Hart-Celler Immigration Act of 1965*, Margaret Sands Orchowski, jornalista do Congresso e especialista em imigração, lança seu livro *The Law that Changed the Face of America* apresentando um relato inédito do constante fluxo e revisão das leis de imigração ao longo da história dos Estados Unidos. O capítulo de abertura do livro da jornalista inicia rompendo alguns mitos amplamente difundidos no que concerne a imigração no território americano. De acordo com Orchowski (2015), é errôneo pensar que desde a sua criação, os Estados Unidos foram um país que acolheu imigrantes sem quaisquer limitações, criando assim uma nação distinta que se caracteriza pelo seu excepcionalismo, tendo sido considerados um refúgio para indivíduos em busca de liberdade, onde podem trabalhar, estabelecer raízes e exercer suas crenças religiosas sem restrições. Apesar das palavras do Soneto *The New Colossus* escrito por Emma Lazarus em 1883 que estão gravadas em bronze no pedestal da Estátua da Liberdade, os Estados Unidos da América, historicamente, não abraçaram indivíduos empobrecidos, exaustos e ansiando por liberdade. A célebre passagem “Dai-me os seus fatigados, os seus pobres, /As suas massas encurraladas ansiosas por respirar

liberdade /O miserável refugio das suas costas apinhadas[...]"⁵³ em nada representa séculos de uma política imigratória excludente, discriminatória e hostil. Para mais, acreditar que familiares de imigrantes foram constantemente recebidos de braços abertos, pensar que antigamente, os indivíduos podiam entrar sem restrições desde que chegassem ao local desejado, assim como acreditar que o conceito de vistos, situação de imigração como "permanente" ou "temporário" e o termo "ilegal" não existiam é totalmente infundado e/ou ingênuo.

A prevalência dos mitos da imigração pode ser atribuída à falta de reconhecimento dos aspectos fundamentais da imigração. Antes da década de 1880 nos Estados Unidos, o registro e a determinação da elegibilidade de um imigrante para permanecer no país eram de responsabilidade da cidade ou do estado. Isso resultou em algumas localidades impondo regulamentos rígidos com base nas origens religiosas e étnicas dos imigrantes. Registros históricos indicam que certas colônias e estados proibiram judeus, católicos e até mesmo certas denominações protestantes de se estabelecerem, trabalharem e constituírem famílias em suas comunidades. De fato, a realidade da imigração para os Estados Unidos difere da percepção popular. A noção de que os Estados Unidos são singulares em sua identidade como nação de imigrantes não é totalmente correta. Aliás, muitas outras nações, incluindo as da América do Sul, Austrália, Nova Zelândia e África, foram estabelecidas e desenvolvidas nos séculos XVIII e XIX por imigrantes predominantemente da Europa Ocidental, e não por populações indígenas. (ORCHOWSKI, 2015)

Em um estudo anterior a respeito do assunto, a autora já debatia a ideia romantizada das diferentes ondas de imigração no território estadunidense. As diferentes motivações dadas por historiadores ao longo dos séculos como exemplos de indivíduos que buscam uma vida melhor nos Estados Unidos dentre elas: as oportunidades apresentadas aos europeus brancos para estabelecer uma nova nação nos anos 1700, o desejo de descobrir ouro na Califórnia por inúmeros caçadores de fortunas, incluindo indivíduos da China, durante meados e finais de 1800, a fuga de recessões econômicas e agitação social no século XIX, e a fuga dos efeitos devastadores da Primeira e Segunda Guerra Mundial por refugiados, muitos dos quais eram judeus, durante as décadas de 1920 e 1940, se tornam fantasiadas ao ignorarem os grupos de

⁵³ Give me your tired, your poor, / Your huddled masses yearning to breathe free, /The wretched refuse of your teeming shore [...]

imigrantes que foram parar no território americano involuntariamente “Eles eram os escravizados sequestrados de suas terras natais e forçados a imigrar para os Estados Unidos pelo resto de suas vidas. E eles eram e são hoje - crianças, acompanhando seus pais para uma nova terra sem escolha” (ORCHOWSKI, 2008, p.18-19).⁵⁴

A análise a respeito da motivação imigratória desde os primórdios da nação é deveras pertinente. Para ela, a palavra “trabalho” consegue dar conta dos diferentes grupos que sempre buscaram sair de seus territórios em busca de uma melhora de vida.

Trata-se de dinheiro — de ganhar a vida e sustentar a família do imigrante (ou seu dono, no caso dos escravos). Mesmo os primeiros peregrinos que deixaram suas terras natais ostensivamente em busca de liberdade religiosa, bem como os primeiros colonos que vieram como servos contratados, vieram porque tiveram oportunidades de ganhar uma vida melhor no Novo Mundo do que no Velho - especialmente a possibilidade de tornar-se possuidores de terras (ORCHOWSKI, 2008, p.19).⁵⁵

Uma tendência observável torna-se evidente ao longo da história da imigração de nossa nação: quando as demandas econômicas exigem a presença de mão de obra imigrante, as restrições diminuem e os imigrantes são recebidos com hospitalidade. No entanto, se as circunstâncias sofrerem alterações no qual o trabalho imigrante não seja mais considerado essencial, a postura dos Estados Unidos sobre a imigração passa por uma mudança para restrições estritas, deportações e proliferação de retórica xenófoba. Isto quer dizer que, da hostilidade das leis imigratórias que desfavoreciam principalmente indivíduos não-brancos necessitados que chegavam a América em busca de uma melhora de vida, periodicamente a procura por trabalhadores em massa incentivava uma mudança legislativa que permitisse que os mais necessitados buscassem se estabelecer na América. São diversos os exemplos em que grandes grupos étnicos voluntariamente (ou não) chegaram em massa para atender as necessidades de progresso, expansão, crescimento econômico do território.

⁵⁴ They were the enslaved persons abducted from their homelands and forced to immigrate to the United States for the rest of their lives. And they were and are today — children, accompanying their parents to a new land without a choice

⁵⁵ It is about money — about making a living and providing for the immigrant's family (or his or her owner in the case of slaves). Even the early Pilgrims who left their homelands ostensibly for religious freedom, as well as the early colonials who came as indentured servants, came because they had opportunities to make a better living in the New World than they had in the Old— especially the possibility to become land possessors.

Um dos inúmeros exemplos disto pode ser visto na segunda metade do século XIX. Em 1862, em meio ao tumulto da Guerra Civil, a Ferrovia Transcontinental foi autorizada pelo Congresso visando fortalecer a ligação entre as regiões leste e oeste dos Estados Unidos. No entanto, o projeto foi prejudicado pela escassez de mão de obra, o que causou atrasos significativos. Esse problema acabou sendo resolvido quando a Central Pacific Railroad começou a recrutar trabalhadores chineses facilitado pelo tratado de Burlingame de 1868 que deu à China e aos Estados Unidos o direito de se movimentar livremente nos respectivos países. Com isso, aproximadamente 15.000 trabalhadores chineses foram empregados na construção da ferrovia transcontinental, sendo eles remunerados a uma taxa mais baixa do que seus colegas americanos e obrigados a residir em tendas, enquanto os trabalhadores brancos recebiam acomodações mais confortáveis em vagões de trem.

No século posterior, em resposta à escassez de mão de obra nos Estados Unidos devido ao rescaldo da Segunda Guerra Mundial, os governos americano e mexicano estabeleceram o programa Bracero em 1942, que permitia aos cidadãos mexicanos trabalhar temporariamente no setor agrícola americano. O acordo foi posteriormente estendido pelo Congresso em 1949 e 1951, estipulando que os empregadores americanos cobririam o transporte e os custos de vida dos trabalhadores mexicanos, além de fornecer salários proporcionais aos dos funcionários agrícolas americanos que realizavam tarefas comparáveis. O programa persistiu em alguma capacidade até 1964.

Está claro que ao longo de sua formação são inúmeros os exemplos de facilitação à mão de obra imigratória em momentos de demanda. Paradoxalmente, esses mesmos grupos, com sua entrada viabilizada em períodos de grande necessidade, são descartados. Ambos os exemplos citados estão incluídos nos grupos que sofreram grande ataque nos projetos anti-imigratórios do governo em questão. Tanto a lei de exclusão chinesa de 1882, que marcou o primeiro esforço do país para regular a imigração com base em critérios raciais, quanto a operação *Wetback*, um projeto de repatriação do Serviço de Imigração e Naturalização dos Estados Unidos para remover imigrantes mexicanos indocumentados do Sudoeste demonstram a incongruência (oportunista) do governo estadunidense.

2.2.4 *Self-righteous men*: o reflexo do americano médio

Traçar um perfil, seja ele mental ou comportamental, geralmente, não é tarefa simplória, especialmente quando estamos lidando com o objeto humano. Entretanto, quando se trata da base apoiadora de Donald Trump, há uma clara combinação de fatores que se repetem. Desde a fundação da nação estadunidense, um perfil claro da representação ideal de cidadão vem sendo influenciado por decisões políticas excludentes. Mediante decisões intencionalmente preconceituosas, o homem branco, cristão e bem-sucedido se torna uma espécie de arquétipo visto pelas comunidades internacionais, e intrinsecamente perdurando na psique dos próprios americanos. Com o advento das novas políticas de imigração, e a chegada de novos perfis que desafiam tal padronização, surge um ressentimento da perda desse lugar de representação. “RICK- Ele [Trump] protege americanos, americanos de verdade” (SCHENKKAN, 2017, p.49).⁵⁶ Sem dúvida, a frase dita por Rick, traz embebida a voz do candidato republicano em seus discursos de campanha, onde uma multidão aplaudia de pé, o aparente nacionalismo e sentimento patriótico que jazia naquele orbe de homens e mulheres.

GLÓRIA - Por que você não começa me contando sobre você, sua família, sua criação? Austin, certo?
Nascido sim, mas nos mudamos muito.
GLÓRIA - Por que isso?
RICK- pirralho filho de militar. Papai era da Força Aérea.
[...]
GLÓRIA - Ele nunca bateu em você?
RICK- Claro, claro que sim, me deu uns tapas algumas vezes. Nada de errado com isso. Disciplina. Você sabe, “criança mimada”.
GLÓRIA - Família religiosa?
RICK - Minha mãe era uma grande crente. Meu pai, nem tanto. Mais da Igreja de Budweiser.
[...]
GLÓRIA - Você era religioso?
RICK - Fui ao culto com minha mãe. Escola dominical. Ceias da igreja. Eles me jogaram no rio quando eu tinha treze anos. Todas as nove jardas. Nunca realmente entrei. Foi apenas algo que você fazia e então eu fiz
(SCHENKKAN, 2017, p.10-13).⁵⁷

⁵⁶ “RICK- He protects Americans, real Americans.

⁵⁷ GLORIA Why don't you start by telling me about yourself, your family, growing up? Austin, right?
RICK - Born, yeah, but we moved a lot. / GLORIA Why was that? / RICK Military brat. Dad was Air Force. /
[...] GLORIA He never hit you? / RICK Sure, of course he did. Rung my bell good a couple of times. Nothing wrong with that. Discipline. You know, “Spare the rod.” / GLORIA Religious household? / RICK My mom was a big

As passagens acima, de fato, representam a família americana que é oriunda do Texas, sendo estes uma parcela significativa de sua base de apoio. Porém, é relevante salientar que ao mesmo tempo que tal formação familiar represente um ideal a ser defendido, ela denota a hipocrisia e as falhas de um modelo ultrapassado: um cristão por aparência, caracterizado por Rick, e um pai militar, violento e ébrio.

É imprescindível assinalar que apesar de a religiosidade fervorosa da mãe de Rick não ser um ponto abordado na obra, o autor não deixa de salientar a hipocrisia no comportamento dito como cristão de alguns indivíduos dentro desta comunidade. A passagem a seguir, diz respeito às ações executadas pelo diretor de um campo que começara como uma área provisória de retenção de imigrantes, mas que se torna deliberadamente um posto de execução das vidas de seus emprisionados.

RICK - Nem todo mundo sabia o que estava acontecendo. Tentamos mantê-lo muito - compartimentalizado. Mas ninguém que sabia estava feliz. Ninguém. Havia — bônus em anexo, que eram substanciais. Mas ainda assim, alguns caras ficaram chateados. Você sabe. Nós conversamos sobre isso. A empresa tinha um conselheiro de saúde mental, mas as pessoas não tinham certeza se ele era real ou não, então a maioria não falava com ele. [...] Uma vez eles mandaram um ministro. Isso foi depois que minha assistente administrativa, Janice, teve um colapso nervoso, eu acho.

GLÓRIA - O que o ministro disse?

RICK - Ele deu um sermão sobre Josué matando os cananeus. E ele citou o Salmo 106.

GLÓRIA - Lembre-me.

RICK (Pensa um momento) “Eles não destruíram o povo como o Senhor ordenou, mas se misturaram com as nações e aprenderam a fazer o que eles faziam. Então a— a ira do Senhor se acendeu contra seu povo, e ele abominou sua herança; entregou-os nas mãos das nações, para que os que os odiavam dominassem sobre eles”. (Amargamente) Notei que ele não ficou para assistir ao processo (SCHENKKAN, 2017, p.94-95).⁵⁸

believer. My dad, not so much. More of the Church of Budweiser. [...] / GLORIA Were you religious? / RICK I went to service with my mom. Sunday school. Church suppers. They dunked me in the river when I was thirteen. The whole nine yards. It never really took though. It was just something you did and so I did it.

⁵⁸ RICK - Not everybody knew what was going on. We tried to keep it very— compartmentalized. But nobody who knew was happy. Nobody. There were —bonuses attached, which were substantial. But still, some guys were, were upset. You know. We talked about it. The company had a mental health counselor come out but people weren't sure if he was real or not so most of them didn't talk to him. [...] Once they sent out a minister. This was after my administrative assistant, Janice, had a, a nervous breakdown, I guess. / GLORIA What did the minister say? / RICK He gave a sermon about Joshua killing the Canaanites. And he quoted Psalm 106. / GLORIA Remind me. / RICK (Thinks a moment) “They did not destroy the people as the Lord commanded but they mixed with the nations and learned to do as they did. Then the—the anger of the Lord was kindled against his people, and he abhorred his heritage; he gave them into the hand of the nations, so that those who hated them ruled over them.” (Bitterly) I noticed he didn't stay on to watch the process.

É relevante recordar que ao longo dos anais da história americana, houve casos em que certas instituições ou grupos dentro da igreja deram apoio, ou participaram de práticas que, embora legalmente permitidas na época, foram consideradas desumanas à luz dos valores e princípios humanitários. Dois desses exemplos incluem: o endosso da escravidão por certos líderes religiosos que interpretaram passagens bíblicas para justificar a prática; e o apoio ao tratado de desapropriação de terras dos nativos americanos por algumas igrejas e líderes religiosos durante o período de expansão territorial, que resultou no forçado deslocamento de inúmeras tribos indígenas de suas terras ancestrais, causando-lhes imenso sofrimento e perdas significativas. Em suma, a passagem bíblica se refere à resposta divina à rebelião dos israelitas no deserto quando Deus entregou os israelitas nas mãos de adversários estrangeiros. Com isto, é através da citação acima, que o dramaturgo expõe, para seu público, o jogo de interesses entre governo e religião que por diversas vezes tem feito parte das relações políticas americanas.

Cumpre mencionar que na corrida presidencial para a reeleição do, até então, presidente contra o candidato, e atual presidente, Joe Biden, a página online do *Pew Research Center*⁵⁹ apresentou dados de uma pesquisa que revelava as divisões demográficas nas preferências de voto. A apuração em questão demonstrava ainda existir grandes disparidades na preferência dos candidatos com relação à educação. Assim como em 2016, indivíduos com diploma universitário ou nível educacional superior tinham maior probabilidade de apoiar o candidato democrata em vez do republicano. No entanto, aqueles sem diploma universitário estavam ligeiramente mais divididos: 47% afirmavam que votariam em Trump se as eleições ocorressem naquele momento, enquanto 46% afirmam que votariam em Biden. Além disso, a educação também se tornou uma linha divisória entre os eleitores brancos: aqueles com formação universitária tendiam a favorecer Biden com uma diferença de 21 pontos percentuais, enquanto aqueles sem diploma universitário propendiam a favorecê-lo por uma margem semelhante. Então, ecoando a realidade apresentada, coube ao autor da peça, desdobrar o perfil dos defensores do Republicano: pouca instrução, e com poucas aspirações a não ser buscar em trabalhos medíocres uma maneira de sobreviver.

RICK - [...] Eu tinha saído da escola e ele não gostou disso. Então eu parti.

⁵⁹ O Pew Research Center é um centro de pesquisa independente sediado em Washington D.C. que fornece informações imparciais sobre tendências sociais, demográficas e de opinião pública. Eles realizam pesquisas rigorosas e científicas sobre uma ampla gama de tópicos e produzem relatórios detalhados com base em suas descobertas.

GLÓRIA - Por que você desistiu?

RICK - Eu odiei? Não sei. Eu era estúpido naquela época.

GLÓRIA - O que você fez depois que saiu?

RICK - [...] O que quer que eu pudesse pegar. Entregar jornal. Empacotador. Construção não sindicalizada. Entrega de pizza. Qualquer que seja.

GLÓRIA - O que você queria ser a essa altura? Você tinha alguma aspiração profissional?

Uma pausa.

RICK - “Aspirações de carreira?” Acho que é um pouco mais do que eu era capaz naquela época (SCHENKKAN, 2017, p.14-15, grifos do autor).⁶⁰

Ainda considerando o perfil sendo exemplificado, é preciso ainda ressaltar o sentimento nacionalista-patriótico coletivo aos apoiadores do ex-presidente. É de conhecimento comum que o episódio de 11 de setembro do ano de 2001 se tornou um marco de renovação do sentimento de patriotismo. No aniversário do mês do ataque, 20 anos após o acontecido, o centro de pesquisas Pew lança seu artigo *Two Decades Later, the Enduring Legacy of 9/11*. Segundo a publicação:

É difícil pensar em um evento que transformou profundamente a opinião pública dos EUA em tantas dimensões quanto os ataques de 11 de setembro. Embora os americanos compartilhassem um sentimento de angústia após o 11 de setembro, os meses que se seguiram também foram marcados por um raro espírito de unidade pública. O gráfico mostra que a confiança no governo aumentou após o ataque terrorista de 11 de setembro. O sentimento patriótico emergiu após o 11 de setembro. Depois que os EUA e seus aliados lançaram ataques aéreos contra o Talibã e as forças da Al Qaeda no início de outubro de 2001, 79% dos adultos disseram ter exibido uma bandeira americana. Um ano depois, uma maioria de 62% disse que muitas vezes se sentiu patriota como resultado dos ataques de 11 de setembro. (“*Two Decades Later, the Enduring Legacy of 9/11*”, 2021)⁶¹

Com isso, a percepção schenkkiana deste sentimento também aparece na peça, todavia, convém frisar que ainda que o sentimento nacionalista seja uma forte característica de figuras representadas pelo Rick, o histórico ataque terrorista se torna um estopim de um pensamento em comum capaz de unir Republicanos e Democratas na mesma direção.

⁶⁰ RICK- [...]. I had quit school and he didn't like that. So I left. / GLORIA - Why'd you quit? / RICK - I hated it? I don't know. I was stupid back then. / GLORIA - What did you do after you left? / RICK - [...] Whatever I could pick up. Paper route. Bag boy. Nonunion construction. Pizza delivery. Whatever. / GLORIA- What did you want to be at this point? Did you have any career aspirations? *A moment.* /RICK - “Career aspirations?” I think that's a bit more than I was capable of back then.

⁶¹ It is difficult to think of an event that so profoundly transformed U.S. public opinion across so many dimensions as the 9/11 attacks. While Americans had a shared sense of anguish after Sept. 11, the months that followed also were marked by rare spirit of public unity. Patriotic sentiment surged in the aftermath of 9/11. After the U.S. and its allies launched airstrikes against Taliban and al-Qaida forces in early October 2001, 79% of adults said they had displayed an American flag. A year later, a 62% majority said they had often felt patriotic as a result of the 9/11 attacks.

GLÓRIA - E aí você entrou para o Exército?
 [...]
 GLÓRIA - Por que você se alistou?
 RICK - Estávamos em guerra.
 GLÓRIA - 9/11.
 RICK - Sim.
 GLÓRIA - Patriótico. (SCHENKKAN, 2017, n.p).
 RICK - O que há de errado com isso?
 GLÓRIA - Nada. Meu irmão se alistou.
 RICK - Exército?
 GLÓRIA - Fuzileiros Navais.
 RICK.- Fuzileiros Navais Uau. Ele ainda está?
 GLÓRIA - Morreu ali.
Uma pausa
 RICK - Eu sinto muito.
 GLÓRIA - Eu também[...]. Como você, ele via isso como um dever
 RICK - O que aconteceu? *Rapidamente* Você não precisa me dizer.
 GLÓRIA - Não me importo (SCHENKKAN, 2017, p.16-18).⁶²

Logo, ainda que as duas figuras sejam antagonistas no decorrer do espetáculo, a passagem acima serve para relembrar que ainda existem ideais em comum à nação como um todo.

Outrossim, considerando a construção deste personagem, dois fatos devem também serem percebidos: a progressão de sua vida profissional, que posteriormente o levará a chefia do centro responsável pelo massacre ocorrido,

GLÓRIA - OK. Então, você foi para casa e se juntou à polícia. Por quê?
 RICK - (sorri) Bem, a Harvard Law School me rejeitou. Era o que eu sabia. Tudo o que eu sabia. Por que não? (SCHENKKAN, 2017, p.29).⁶³

e a maneira não-intencionada que o leva a se envolver politicamente.

GLÓRIA - Você se descreveria como político naquela época?
 RICK - Na verdade. Não.
 GLÓRIA - Filiação partidária?
 RICK - Republicano.
 GLÓRIA - Por quê?
 RICK - Não sei. Meu pai era. Eles são mais duros com o crime, eu acho[...] (SCHENKKAN, 2017, p.34).⁶⁴

⁶²GLORIA - And then you joined the Army? [...]GLORIA- Why did you join up? / RICK- We were at war. GLORIA- 9/11. / RICK -Yeah. / GLORIA- Patriotic. / RICK- What's wrong with that? / GLORIA - Nothing. My brother joined up. / RICK - Army? / GLORIA- Marines./ RICK- Marines. Wow. He still in? / GLORIA- He died over there. / *A moment.* RICK I'm sorry. /GLORIA -Me, too.[...] Like you, he saw it as a duty. [...] /RICK What happened? (Quickly) You don't have to tell me. *A moment.* / GLORIA I don't mind. [...]

⁶³ GLORIA - OK. So, you went home and joined law enforcement. Why? / RICK - (Grins) Well, Harvard Law School turned me down. It's what I knew. All I knew. Why not?

Ainda,

GLÓRIA - Então você se envolveu. Politicamente.

RICK - Pequenas coisas a princípio. Ajude a colocar placas no quintal, distribuir panfletos, atender os telefones.

GLORIA - E aí você começou a fazer a segurança.

RICK - Eu cuidei da segurança de dois eventos no Texas, só isso.

GLÓRIA - E foi aí que você o conheceu, conheceu o Trump.

RICK - Sim (SCHENKKAN, 2017, p.41-42).⁶⁵

Isto porque, ainda que tais passagens pareçam ser construídas como um apetrecho bibliográfico, estas conjuntam muito dos adeptos do trumpismo: uma classe de trabalhadores sem perspectiva ou experiência em assuntos de política.

Assim sendo, para o dramaturgo, perceber o personagem Rick, suas origens, suas opiniões e sua trajetória, é mergulhar na massa que sustenta e impulsiona a política de Donald Trump fazendo que o próprio cidadão, de frente para o palco, encare seu avesso ou seu espelho.

2.3 *Schenkkan's Oracle: Desordem e autoritarismo no (des)governo de Trump*

Longe de querer entrar no debate entre a relação entre a arte e a vida, cabe a esta seção terciária demonstrar como a peça de Robert Schenkkan conseguiu prever a implantação de um governo desconcertado que regeria a nação em direção ao abismo fazendo o uso de uma política intolerante e brutal. Na mistura entre ficção e realidade, coube ao artista a elaboração de um futuro próximo, até aquele estágio distópico, para alertar sobre o horizonte nefasto que a vitória do candidato referido poderia revelar. Pouco depois da estreia de *Building the Wall*, o bilionário consegue a vitória, se tornando o quadragésimo quinto presidente dos Estados Unidos, entretanto,

⁶⁴GLORIA- Would you describe yourself as political at that time? / RICK- Not really. No. / GLORIA- Party affiliation? / RICK- Republican. / GLORIA- Why? / RICK -I don't know. My dad was. They're tougher on crime, I guess.

⁶⁵ GLORIA - So you got involved. Politically. / RICK - Small things at first. Help put up yard signs, hand out fliers, work the phones. / GLORIA - And then you started doing security. / RICK - I handled security for two events in Texas, that's all. / GLORIA - And that's where you met him, met Trump. / RICK - Yeah

nem mesmo a mente criativa de Schenckan, que parecia alarmantemente pessimista, poderia conceber o quão perto chegaria da realidade. A passagem a seguir demonstra o ponto de partida do início da derrocada da lei e da ordem, em que o triunfo de Donald Trump se torna a derrota da democracia.

GLÓRIA - Trump vence. Não perde tempo e em 31 de janeiro emite sua primeira ordem executiva restringindo a imigração. O resultado é o caos [...] Nove dias depois, a Justiça bloqueia a administração. Eles se reagrupam. Em 22 de fevereiro, a Segurança Interna emite dois memorandos que basicamente eliminam a maioria das restrições de remoção, e agora as autoridades de imigração - ou policiais locais ou xerifes - podem prender qualquer pessoa que considerem um risco à segurança pública ou nacional. Alguns estados respondem aprovando leis que proíbem as forças policiais locais de atuar como oficiais de imigração de fato e então acontece o evento na Times Square. O presidente declara a lei marcial e as capturas começam (SCHENKKAN, 2017, p.51).⁶⁶

A ascensão do magnata imobiliário à presidência dos Estados Unidos da América provocou debates controversos sobre a possibilidade de um governo antidemocrático ser instaurado nos Estados Unidos. A ascendência de líderes políticos cujos ideais se distanciariam da democracia vem sendo objeto de inúmeros estudos, especialmente no campo das ciências políticas. Neste sentido, o livro publicado em 2018 pelos cientistas políticos Steven Levitsky e Daniel Ziblatt é certamente um caso da tentativa de expor a fragilidade das instituições antiautoritárias, elucidando a periodicidade na qual líderes e autores com propensões autoritárias, navegando pelas próprias instituições, conseguem subvertê-las internamente acabando por conduzi-las a um regime distinto e autocrático, prescindindo da necessidade de recorrer às forças armadas ou a um golpe de estado convencional. A erosão da democracia nos tempos modernos seria principalmente resultado de ações apresentadas com justificativas nobres, tais como o combate à corrupção ou a proteção da segurança nacional, as quais podem acabar suprimindo adversários democráticos. Conforme apontado pelos autores:

⁶⁶ GLORIA Trump wins. Doesn't waste any time and on January 31st, issues his first executive order curtailing immigration. Chaos results [...] Nine days later the courts block the administration. They regroup. On February 22nd, Homeland Security issues two memos that basically eliminate most of the restrictions for removal, and now immigration officials—or local police officers or sheriffs—can arrest anybody they think could be a risk to public safety or national security. Some states respond by passing laws forbidding local police forces to serve as de facto immigration officers and then the Times Square event happens. The president declares martial law and the roundup begins.

Muitos esforços do governo para subverter a democracia são “legais”, no sentido de que são aprovados pelo Legislativo ou aceitos pelos tribunais. Eles podem até mesmo ser retratados como esforços para aperfeiçoar a democracia – tornar o Judiciário mais eficiente, combater a corrupção ou limpar o processo eleitoral (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p.13).

Tais medidas são frequentemente respaldadas por instituições como parlamentos ou cortes de justiça. Da mesma forma, esses cientistas postulam que o fim da democracia nos tempos contemporâneos ocorreria por meio de medidas ostensivamente nobres, como anticorrupção ou iniciativas de segurança nacional, que poderiam ser usadas para suprimir oponentes democráticos. Para eles, a subversão da democracia é tipicamente um processo gradual que começa com discursos polarizadores e medidas que buscam deslegitimar os oponentes. Esse processo se dá pela captura ou neutralização de instituições de controle, como Ministérios Públicos, Tribunais de Justiça ou Tribunais de Contas, removendo membros independentes e preenchendo-os com fiéis. Isso é feito para reduzir os riscos e limitações que tais instituições representariam aos objetivos do autocrata, bem como para coagir os oponentes que agora enfrentam um campo de jogo cada vez mais desigual. Embora as tendências autoritárias dos líderes autocráticos sejam muitas vezes reconhecíveis e às vezes explicitamente anunciadas, elas são muitas vezes normalizadas pelas elites políticas que as veem como um meio de eliminar oponentes incômodos. Essas elites minimizam os riscos para o próprio regime democrático e se aproveitam dos abusos contra seus adversários interessadamente, acabando por ser subsumidas pelo processo.

Convém salientar que o século XX testemunhou o surgimento e o declínio de vários regimes totalitários, principalmente o regime nazista liderado por Adolf Hitler e a União Soviética sob a liderança de Joseph Stalin. Esses regimes tiveram um impacto profundo na política global, despertando interesse e preocupação generalizados sobre a natureza e as consequências do totalitarismo. As atrocidades cometidas sob esses regimes, como o Holocausto e o Grande Expurgo, criaram uma necessidade premente de compreender e explicar as características únicas dos governos totalitários, buscar uma compreensão mais profunda dos mecanismos de poder, controle e manipulação de massa empregados por esses regimes. Consequentemente, a segunda metade do século em questão já testemunhava uma literatura substancial tanto no campo da filosofia quanto no campo das ciências políticas. O estudo do totalitarismo visava iluminar a intricada interação entre ideologia, propaganda, repressão e a erosão das liberdades individuais e uma das mais importantes figuras deste campo de estudo é

Hannah Arendt. Em sua obra intitulada *As Origens do Totalitarismo*, a autora apresenta um exame minucioso do totalitarismo, incluindo seu início e características definidoras, investigando os componentes políticos, sociais e ideológicos dos regimes totalitários, ressaltando a importância de salvaguardar as instituições democráticas, promover a participação pública e defender as liberdades individuais.

Embora Hannah Arendt não forneça uma definição específica de autoritarismo como um conceito distinto, suas ideias podem produzir uma compreensão abrangente do mesmo. A análise de Arendt do totalitarismo pode ser aplicável à compreensão do autoritarismo, uma vez que ela percebe os regimes totalitários como uma personificação extrema de tendências autoritárias. De acordo com Arendt, o autoritarismo abrange uma estrutura de governança no qual o poder está concentrado nas mãos de um único governante ou de um pequeno grupo, sem restrições ou controles significativos sobre sua autoridade. Em sistemas autoritários, o governante ou a elite dominante normalmente exercem um controle significativo sobre as instituições políticas, a economia, a mídia e vários aspectos da sociedade. Eles exercem o poder por meio da tomada de decisões centralizadas, muitas vezes recorrendo à coerção, repressão e manipulação para sustentar sua autoridade e suprimir a dissidência. Isto quer dizer que os regimes autoritários priorizam a estabilidade, o controle e a preservação de seu próprio poder sobre as liberdades individuais e os processos democráticos. Também, Arendt enfatiza a confiança crucial dos sistemas autoritários na obediência e submissão da população argumentando que a eficácia do governo autoritário depende da vontade dos indivíduos de obedecer e cumprir as ordens da autoridade governante, mesmo que essas ordens contradigam seu próprio julgamento moral. Assim, na análise de Arendt, o papel da participação e conformidade da população é vital para o funcionamento dos regimes autoritários.

Também as contribuições acadêmicas de Giorgio Agamben melhoraram significativamente o exame do autoritarismo por meio do fornecimento de estruturas conceituais distintas e pontos de vista críticos. Sua noção de estado de exceção, por exemplo, tem uma relevância significativa no exame do autoritarismo, pois o autor investiga a exploração de situações críticas ou de emergência por regimes autoritários para fortalecer seu poder e suspender procedimentos jurídicos e políticos convencionais. Esse conceito possibilita esclarecer os meios pelos quais os governos autoritários racionalizam suas ações e sustentam sua autoridade. Ainda, pode ser percebido que a noção de "Estado de exceção" de Agamben se refere a um estado de

coisas no qual a ordem jurídica e política é suspensa, e um estado de emergência ou crise permite o exercício de poder extraordinário e não regulamentado pela autoridade soberana. Nesse estado, a lei é efetivamente suspensa e o governante ou poder governante pode agir fora das restrições legais usuais, podendo realizar ações que seriam normalmente consideradas ilegais ou inconstitucionais, incluindo a suspensão das liberdades civis, o uso da violência, detenções arbitrárias e a repressão da oposição política.

Ao longo de sua história, os Estados Unidos implementaram a lei marcial em certas circunstâncias, suspendendo temporariamente a lei civil e estabelecendo controle militar em áreas designadas ou em todo o país. Exemplos notáveis incluem a Guerra Civil Americana, quando ambos os governos da União e da Confederação declararam lei marcial para manter a ordem; e a Era da Reconstrução, na qual a lei marcial foi declarada em estados do Sul para proteger os direitos dos escravos libertos e restaurar a ordem. Durante esses períodos, ocorreram violações das liberdades civis e dos direitos humanos, como prisões arbitrárias e violência contra afro-americanos. Similarmente, após o ataque a Pearl Harbor, a lei marcial foi declarada no Havaí e ocorreu a internação forçada de nipo-americanos, sendo posteriormente reconhecida como uma injustiça grave. As respostas a essas violações incluíram desafios legais, inquéritos do Congresso, reformas governamentais e pedidos de desculpas. A conscientização pública e a defesa também desempenharam papéis importantes na busca por justiça e reformas para evitar abusos futuros. A resposta às violações depende das circunstâncias específicas, mas é um processo contínuo para garantir a proteção das liberdades civis e dos direitos humanos.

RICK - Lei marcial é lei.

GLÓRIA Não permite tudo ou qualquer coisa. Se permitisse, você não estaria sentado aqui, estaria? (SCHENKKAN, 2017, p.50).⁶⁷

Resumidamente, as palavras da jornalista, defronte a tal prática política que ao longo da história estadunidense retirou direitos e usou de violência, servem para lembrar os espectadores da existência de limites para com os direitos de um cidadão, estes que ao longo da trajetória do país têm sido constantemente violados e desrespeitados.

⁶⁷ RICK Martial law is law. / GLORIA It doesn't permit anything and everything. If it did, you wouldn't be sitting here, would you?

É fundamental ressaltar que a avaliação do autoritarismo de um governo é uma tarefa multifacetada que exige um exame meticuloso de uma série de fatores, instituições e políticas. Dito isto, a avaliação da governança do governo Trump como autoritária está sujeita a interpretações e pontos de vista, e podem existir opiniões divergentes sobre o assunto. Dos últimos anos para cá, o surgimento de obras analíticas que visam o entendimento e a categorização de seu mandato inundaram as prateleiras de ciência política. Ao longo da presidência de Donald Trump de 2017 a 2021, vários críticos e observadores expressaram apreensão em relação a certas ações e tendências percebidas como autoritárias ou de tendência autoritária. Dentre eles, encontra-se o trabalho de Henry Giroux (2018) *American Nightmare - Facing the Challenge of Fascism*. Resumidamente, esta obra literária investiga a ascensão do fascismo nos Estados Unidos e seu potencial para minar os princípios democráticos. O autor examina os elementos históricos e culturais que facilitaram o desenvolvimento de ideologias fascistas, com atenção especial para questões como disparidade social, neoliberalismo e degradação das liberdades civis. Giroux postula que a proliferação do fascismo não está restrita às facções radicais, mas permeou a política e a mídia convencionais, legitimando assim o autoritarismo e a intolerância. O autor ressalta a importância de compreender e desafiar o fascismo como estratégia para salvaguardar os ideais democráticos e estabelecer uma sociedade mais justa.

No decorrer do governo do republicano, essas preocupações amplamente demonstradas, não só nas áreas de ciência política como em diversos outros campos de estudo, incluíram os ataques do mesmo às normas democráticas, englobando o questionamento da legitimidade do processo eleitoral, a propagação de alegações infundadas de fraude eleitoral e a recusa em conceder os resultados das eleições de 2020. Além disso, o candidato derrotado foi acusado de minar a autonomia e a credibilidade de instituições que servem como controle do poder executivo, como o judiciário, agências de inteligência e a mídia. Ademais, a preocupação com as políticas e ações que potencialmente infringiam as liberdades civis, como a proibição de viagens visando países predominantemente muçulmanos, duras medidas de fiscalização da imigração e o uso de forças federais durante distúrbios civis também se tornaram alvo de críticas e questionamento em várias esferas da sociedade. Acrescentado a isso, a sua retórica polarizadora, particularmente seus ataques à mídia, foi percebida por alguns como minando a liberdade de imprensa e criando um ambiente hostil para vozes dissidentes.

Como previamente citado, o estudo de Henry Giroux rastreia ao longo da história da política americana influências de ideologia fascista que podem aparecer ou não de forma transparente no pensamento, cultura e hábitos da nação. Dito isto, indubitavelmente, o quadragésimo quinto presidente dos Estados Unidos ganha espaço na obra Girouxiana, representando, no século XXI, o que o autor denominou como “Cultura de crueldade”. Tal conceito se caracteriza por políticas que separaram considerações éticas e custos sociais da atividade econômica “em que a elite financeira e as grandes corporações favorecem políticas de intolerância que tratam com desprezo os menos favorecidos economicamente” (GIROUX, 2018, p.108). Para Giroux (2018), a administração de Donald Trump trouxe de volta os sistemas opressivos de poder que estavam presentes no século XIX, resultando em aumento da agressão e violência na sociedade americana que criou uma cultura de crueldade e descartabilidade, servindo de contribuição para o declínio da democracia. Enquanto muitas pessoas discutem o impacto do trumpismo, poucas examinam o papel que tal cultura desempenha na legitimação da intolerância e do sofrimento.

De que outra forma explicar uma longa linha de atrocidades sancionadas pelo estado - o genocídio travado contra os nativos americanos para tomar suas terras, escravização e criação de negros para lucro e trabalho, esterilizações forçadas de doentes mentais durante grande parte da primeira metade do século XX, e a passagem da Segunda Emenda para armar e impor a supremacia branca sobre as populações subordinadas? (GIROUX, 2018, n.p).⁶⁸

Esses legados são evidentes na propaganda trumpista sobre "Lei e Ordem", "Tornar a América Grande Novamente" e "América em Primeiro Lugar".

É preciso salientar que nos campos da ciência política e da história, há um discurso comum em torno da propensão dos governos totalitários a empregar a tática de designar um inimigo comum. Uma dessas hipóteses amplamente aceitas é a teoria do bode expiatório, que postula que governos totalitários tendem a utilizar a criação de um inimigo comum como meio de desviar a atenção de questões internas e consolidar seu poder. Em poucas palavras, ao direcionar a raiva do público para um grupo específico, como minorias étnicas, imigrantes ou dissidentes políticos, esses governos podem reforçar seu apoio posicionando-se como defensores contra a

⁶⁸ How else does one explain a long line of state-sanctioned atrocities—the genocide waged against Native Americans in order to take their land, enslavement and breeding of Black people for profit and labor, forced sterilizations of the mentally ill for much of the first half of the twentieth century, and the passage of the Second Amendment to arm and enforce white supremacy over subordinated populations?

ameaça representada pelo grupo-alvo. Além disso, a criação de um inimigo comum costuma estar ligada à promoção do nacionalismo e ao cultivo de uma identidade coletiva compartilhada. Isto quer dizer que, os governos totalitários podem tentar construir uma narrativa que retrate um certo grupo inimigo como uma ameaça à identidade, cultura ou valores nacionais, mobilizando assim o apoio popular e promovendo um sentimento de solidariedade nacional. Isso também pode servir para justificar medidas autoritárias em nome da segurança e preservação nacional. Finalmente, a criação de um inimigo comum também pode ser utilizada como meio de justificar a supressão dos direitos civis, o controle da mídia e a manipulação da informação. Ao enquadrar o grupo inimigo como uma ameaça existencial, os governos totalitários podem argumentar que medidas extremas são necessárias para proteger a sociedade e garantir a estabilidade do regime.

Ainda em concomitância com os argumentos supramencionados, a análise de Arendt revelou que os governos totalitários empregaram manipulação, controle, e estratégias de propaganda para consolidar seu poder. Assim, a autora demonstrou a importância da criação de um inimigo comum como tática central dos governos totalitários mencionados em seu estudo, argumentando que a construção de um “outro” ameaçador é crucial para unificar o apoio popular e justificar a implementação de medidas repressivas e autoritárias. Ademais, Arendt destacou o papel da propaganda e da manipulação da informação na perpetuação desses regimes. Ainda, seguindo uma linha de pensamento similar, Agamben no já citado *Estado de exceção* (2003) enfatiza o papel de um inimigo comum na legitimação do estado de exceção, argumentando que, ao identificar um grupo específico como uma ameaça à segurança e estabilidade da sociedade, os governos podem justificar a supressão dos direitos civis e a adoção de políticas repressivas. Além disso, o autor critica o potencial do estado de exceção para criar zonas de exclusão, onde determinados grupos são privados de direitos e tratados como inimigos, servindo assim como ferramenta de propaganda política.

2.3.1 Bad hombres: a política da inimizade

We have some bad hombres here, and we're gonna get 'em out

O conceito de política de inimizade refere-se a uma estratégia política que envolve a criação e manutenção de um inimigo comum a fim de mobilizar e unificar uma base de apoio (BALIBAR, 2010). Essa, normalmente, envolve a identificação e demonização de um grupo específico com base em características étnicas, religiosas, culturais ou políticas; para fortalecer a coesão interna e desviar a atenção de outras questões ou desafios em torno de uma causa desviando a atenção das preocupações domésticas. Tal exemplo é comumente observado na tendência à fabricação de um inimigo externo quando certos líderes políticos passam a explorar sentimentos de medo, insegurança e nacionalismo para obter apoio popular.

Étienne Balibar, renomado filósofo e teórico político francês, tem dedicado sua pesquisa ao estudo da imigração e das políticas de exclusão, e parte considerável de suas obras consiste em investigar a categorização dos imigrantes como “outros” sendo tal rótulo usado para manter uma ordem social baseada na exclusão e na diferenciação entre “nós” e “eles”. Para o filósofo, essa estratégia é frequentemente empregada para criar divisões e sustentar uma ordem social que marginaliza os imigrantes, pois ao retratá-los como “outros” passam a ser percebidos como diferentes e, muitas vezes, como ameaças à identidade nacional, cultural ou econômica. Consequentemente, essa narrativa reforça a ideia de uma comunidade compartilhada que precisa ser protegida contra a presença e influência desses invasores. Balibar (2010) também afirma que a política de inimizade perpetua a exclusão e a marginalização desses imigrantes, reforçando as desigualdades sociais, alimentando a xenofobia e o racismo dificultando o desenvolvimento de uma sociedade inclusiva e igualitária.

Na mesma linha de pensamento balibariana, Wendy Brown, também teórica e filósofa política, investiga as psicologias sociais, culturais e políticas dessa dinâmica, examinando como a política de inimizade é utilizada em relação aos grupos migratórios. Em sua obra *Walled States, Waning Sovereignty* (2010), a autora oferece uma análise crítica dessas questões, explorando as influências políticas e éticas da política de inimizade em relação a estes grupos, procurando desafiar as lógicas de exclusão, discursos ameaçadores e práticas de diferenciação que sustentam essas medidas, defendendo uma abordagem mais inclusiva e igualitária para a identidade e a construção de comunidades políticas. Na peça sob escrutínio, nas palavras de Rick: “RICK - [...]

⁶⁹ Nós temos alguns hombres (homens) maus aqui, e nós vamos tirá-los daqui.

Olha, goste ou não, estamos em uma guerra. Esse era o ponto de Trump [...], é fato que o ISIS declarou guerra contra nós; o Islã radical declarou guerra contra nós. Pessoas como você se atrapalham tentando explicar as coisas, mas geralmente a explicação mais simples é a verdade” (SCHENKAN, 2017, p.48).⁷⁰ De fato, tal como ilustrado no texto dramatúrgico em questão, Rick demonstra tal atitude atestada por ambos os cientistas, manifestando através de seu próprio discurso que a ideologia da política de conflito tem sido posta em funcionamento visando justificar as medidas excludentes e bélicas apoiadas pelo líder em questão:

RICK - As pessoas estavam votando para ter seu país de volta! (batendo na mesa) E então, depois da coisa da Times Square, as pessoas ficaram chateadas. Era 11 de setembro de novo. [...] Um terrorista muçulmano tentou explodir duas bombas em Nova York apenas alguns meses antes, quando Obama ainda era presidente e tivemos sorte que a segunda bomba não explodiu.

GLÓRIA - Porque outros dois muçulmanos desarmaram a segunda bomba.

RICK - Por acaso! “heróis catadores de lixo” A questão é que, desta vez, não tivemos sorte. Fomos atingidos. E as pessoas finalmente começaram a entender o que Trump estava falando, sobre os ilegais e como eles são perigosos.

GLÓRIA - Os homens presos pelo atentado não entraram no país ilegalmente. Eles nasceram aqui.

RICK - Eles eram muçulmanos. E o caminhão que eles usaram era propriedade de um imigrante ilegal. Do México.

GLÓRIA - O Sr. Ortiz é católico. Então, a conspiração aqui é entre muçulmanos e católicos? Como isso funciona?

RICK - Ele afirma ser católico; como nós sabemos?

GLÓRIA - O Sr. Ortiz diz que a caminhonete dele foi roubada.

RICK - Por que ele não denunciou então?

GLÓRIA - Provavelmente porque ele não tinha documentos e achou melhor perder o caminhão do que ser deportado. Ou pior (SCHENKAN, 2017, p.46-47).⁷¹

Acrescidas, as duas passagens supracitadas da peça em estudo corroboram as convicções de Balibar (2010) e Brown (2010). Pois, a irredutibilidade de Rick, a despeito dos argumentos de

⁷⁰ RICK - [...] Look, like it or not, we’re in a war. That was Trump’s point. Like it or not, it’s a fact that ISIS declared war on us; radical Islam has declared war on us. People like you tie yourself in knots trying to explain things away but usually the simplest explanation is the truth.

⁷¹ RICK - People were voting to get their country back! (Beat) And then after the Times Square thing people were pissed. It was 9/11 all over again. / GLORIA - A lot of people now wonder if the Times Square event wasn’t a kind of false flag operation. / RICK - A fake attack? People died. [...] A Muslim terrorist tried to blow up two bombs in New York just a few months earlier when Obama was still president and we were just lucky the second bomb didn’t go off. / GLORIA - Because two other Muslim men disarmed the second bomb. / RICK - By accident! “Dumpster-diving heroes.” The point is, this time we didn’t get lucky. We got hit. And people finally started to get what Trump had been talking about, about the illegals and how dangerous they are. / GLORIA - The men arrested for the bombing didn’t enter the country illegally. They were born here. / RICK - They were Muslim. And the truck they used was owned by an illegal immigrant. From Mexico. / GLORIA - Mr. Ortiz is Catholic. So, the conspiracy here is between Muslims and Catholics? How does that work? / RICK - He claims he’s Catholic; how do we know? / GLORIA - Mr. Ortiz says his truck was stolen. / RICK - Why didn’t he report it then? / GLORIA - Probably because he didn’t have papers and figured the loss of the truck was better than being deported. Or worse.

Glória, demonstra um ser com opiniões pré-concebidas a respeito desses imigrantes. Independente de possuírem uma condição de legalidade no país, por serem muçulmanos, já representam o antagonismo se tornando o objeto de desconfiança. O fragmento a seguir da obra do dramaturgo chama atenção não só para um comportamento de animosidade, mas para a falta de humanização para com os imigrantes detidos. Após a explosão do número de emprisoados e a dificuldade de extradição, os presos são realocados para um estádio com poucas condições sanitárias e temperaturas altas. Esta combinação resulta no surto de cólera que logo começa a dizimar a população carcerária:

RICK - Meu pessoal tentou ser profissional sobre isso, mas como eu disse, ficamos impressionados e algumas pessoas ficaram assustadas. Estes são guardas, não enfermeiras. A cólera é... só o cheiro é... Foi difícil manter a sua compaixão e muitas pessoas ficaram com medo e, e com raiva, eu acho. [...] a coisa toda sobre ilegais serem estupradores e assassinos, sendo impuros e trazendo doenças para o país e aqui eles estavam tão doentes e alguns caras achavam, bem, eles achavam que eles mereciam. (SCHENKKAN, 2017, p.71-72).⁷²

Além disso, é preciso ressaltar que estas práticas que minimizam a figura de “outro” como um símbolo do inimigo servem também para justificar medidas restritivas, políticas de imigração mais rígidas e a marginalização dos imigrantes, como pode ser percebido na passagem a seguir:

RICK - [...] Você esquece como era. O país estava louco pra caralho. Você estava “com o governo e o povo americano” ou “contra o governo e o povo americano”, e se você fosse contra eles, então talvez devesse ir estar lá [preso] com aqueles ilegais! [...] Eles falaram, falaram que a situação do país tinha chegado a uma crise. Estávamos em uma guerra e estávamos perdendo. Tínhamos que ser ousados. Aproveite o momento. Mostrar que não seríamos pressionados. O tom era muito militar. Muito patriota (SCHENKKAN, 2017, p.81; 87).⁷³

É pertinente destacar a existência de um considerável corpo de pesquisa que examina o potencial da mídia para a construção da figura de um inimigo em comum. Esses estudos

⁷² RICK - My people tried to be professional about it but like I said, we were overwhelmed and some people were freaked out. These are guards not nurses. Cholera is—the smell alone is— It was hard to hang on to your compassion and a lot of people were scared and, and angry, I guess. [...] the whole thing about illegals being rapists and murderers, being unclean and bringing disease into the country and here they were so sick and all and some guys felt, well, they felt like they brought this on themselves.

⁷³ You forget what it was like. The country was fucking crazy. You were either, “with the government and the American people” or “against the government and the American people,” and if you were against them, then maybe you ought to get over there with those illegals! [...] They said, they said the situation in the country had reached a crisis. We were in a war and we were losing. We had to be bold. Seize the moment. Show we weren’t going to be pushed around. The pitch was very military. Very patriotic.

investigam como a mídia pode moldar a percepção do público, influenciar atitudes e promover discursos específicos para grupos ou indivíduos específicos. Um exemplo proeminente de tal pesquisa pode ser encontrado na obra *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (1988) escrita por Edward S. Herman e Noam Chomsky. Na obra em questão, Herman e Chomsky afirmam que a mídia corporativa normalmente serve aos interesses das elites políticas e econômicas, moldando a opinião pública e definindo os parâmetros do debate público. Isto quer dizer que por meio de ferramentas como: o viés editorial, seleção de histórias, ênfase seletiva e uso da linguagem, a mídia pode influenciar a percepção e o tratamento de certos grupos, criando uma imagem negativa ou distorcida dos "inimigos" em questão. Outros estudos também exploram como a mídia pode contribuir para a formação de estereótipos e preconceitos em relação a grupos específicos. Ao selecionar histórias, enquadrá-las e fazer escolhas linguísticas, a mídia pode criar narrativas que reforçam noções negativas e preconceituosas, alimentando uma visão estigmatizada dos “inimigos” e influenciando a opinião pública. Esses estudos ressaltam a importância de analisar criticamente a mídia e seu papel na formação da opinião pública e na construção de narrativas em torno de grupos específicos. Eles também levantam questões sobre a necessidade de uma mídia diversa, independente e responsável que possa fornecer uma perspectiva mais abrangente e equilibrada sobre as questões em discussão.

Um sistema de propaganda irá consistentemente retratar pessoas abusadas nos estados inimigos como vítimas dignas, enquanto aqueles tratados com igual ou maior severidade por seu próprio governo, ou aliados serão tratados como vítimas indignas. A evidência de valor pode ser lida a partir da extensão e caráter de atenção e indignação. [...] embora esse tratamento diferenciado ocorra em larga escala, a mídia, os intelectuais e o público conseguem permanecer inconscientes do fato e manter um tom moral elevado e hipócrita. Esta é a evidência de um sistema de propaganda extremamente eficaz (CHOMSKY; HERMAN, 2002, p.37).⁷⁴

A passagem acima inicia o segundo capítulo da obra desses dois estudiosos: “Worthy and Unworthy Victims”, na seção referida há um estudo comparativo demonstrando um contraste distinto na maneira como o tratamento das vítimas merecedoras e não merecedoras foi realizado.

⁷⁴A propaganda system will consistently portray people abused in enemy states as worthy victims, whereas those treated with equal or greater severity by its own government or clients will be unworthy. The evidence of worth may be read from the extent and character of attention and indignation.[...] While this differential treatment occurs on a large scale, the media, intellectuals, and public are able to remain unconscious of the fact and maintain a high moral and selfrighteous tone. This is evidence of an extremely effective propaganda system.

Ou seja, o retrato de vítimas merecedoras foi caracterizado por uma abundância de detalhes gráficos, expressões de indignação e pedidos de retribuição; enquanto a representação de vítimas indignas foi moderada, com a intenção de suprimir reações emocionais e provocou reflexões tristes e filosóficas sobre a onipresença da violência e a tristeza inerente à existência humana. (CHOMSKY; HERMAN, 2002)

Meu filho. [...] quando ele tinha cinco anos, ele teve um tumor no cérebro. [...] aquele filho da puta ia matar ele. Ai os médicos falaram: [...] vamos abrir o crânio dele e tirar o tumor. [...] mas, não deu certo, voltou. E então eles atingiram meu filho, meu filho, com grandes doses de radiação. E isso não funcionou. [...]. E então, finalmente, eles pingaram produtos químicos em seu corpo. Esses produtos químicos eram tão tóxicos que as enfermeiras que faziam o procedimento [...] tinham que usar roupas especiais e usar máscaras especiais apenas para manuseá-los, porque queimavam a pele se tocassem, mas iam pingar essa merda nas veias do menino e foi isso que eles fizeram. E ele gritou até perder a voz e então ele apenas chorou e me perguntou por que eu os deixei machucá-lo assim? Ele era um bom menino. O que ele fez de errado? E tudo o que pude fazer foi abraçá-lo e rezar muito. E foi isso que eu fiz. E ele viveu. Ele está livre do câncer agora. [...] temos o mesmo problema aqui. Este país tem uma espécie de podridão por dentro e, se não lidarmos com isso, isso vai nos matar, então temos que removê-lo. Não vai ser bonito. Mas é necessário (SCHENKKAN, 2017, p.89-90).⁷⁵

É crucial enfatizar a importância do monólogo acima para a compreensão não só da construção da imagem do imigrante frente aos apoiadores da política de criminalização e endurecimento às leis de imigração, mas também para compreender as consequências nefastas de consentir e/ou apoiar líderes que apresentam um discurso xenófobo, preconceituoso e/ou com tendências a uma política autoritária e antidemocrática. Em outras palavras, a metáfora schenkkiana do imigrante como um câncer a ser erradicado se torna um chamado de alerta de seus espectadores, tal como um profeta a pressagiar o que a vitória de Trump custaria ao país.

2.3.2 O medo como política de intimidação

⁷⁵ My son. [...] When he was five, he had a brain tumor. [...] That motherfucker was going to kill him. So the doctors said, [...] We are going to crack open his skull and cut out the tumor. [...] But it didn't work, it came back. And so then they zapped my son, my child, with huge doses of radiation. And that didn't work. [...]. And so finally they dripped chemicals into his body. These chemicals were so toxic that the nurses who did the procedure [...] had to wear special clothing and wear special masks just to handle it because it would burn their skin if they touched it but they were going to drip that shit into my boy's veins and that's what they did. And he screamed until he lost his voice and then he just wept and he asked me why I let them hurt him like that? He was a good boy. What had he done wrong? And all I could do was just hold him and pray a lot. And that's what I did. And he lived. He's cancer-free now. [...] We got the same problem here. This country has a kind of rot inside and if we don't deal with it, it's going to kill us so we gotta take it out. It's not going to be pretty. But it's necessary.

Desde tempos imemoriais, a ideia de intimidação, também conhecida como política de dissuasão, esteve presente em diferentes áreas, como estratégia militar, criminologia e relações internacionais. Em suma, a política de dissuasão refere-se a uma abordagem estratégica que visa prevenir ou desencorajar outros de tomar certas ações, impondo a ameaça de consequências negativas. No âmbito da aplicação da lei, ela é comumente aplicada para desencorajar o comportamento criminoso podendo envolver o estabelecimento de leis rígidas, a implementação de medidas efetivas de aplicação da lei e a ameaça de punição para dissuadir os indivíduos de se envolverem em atividades ilegais, pois se baseia na ideia de que o medo de punição ou retaliação pode servir como elemento dissuasor e influenciar o comportamento de potenciais adversários ou atores.

Em diferentes momentos históricos estadunidenses, a dissuasão foi utilizada como meio de política de imigração. Exemplos notáveis incluem a anteriormente citada Operação *Wetback* em 1954, que envolveu o aumento de patrulhas de fronteira, ataques a locais de trabalho e campanhas de deportação para desencorajar a imigração não autorizada do México. A Lei de Controle e Reforma da Imigração de 1986 visava dissuadir a imigração não autorizada através da implementação de sanções aos empregadores, tornando ilegal para os empregadores contratar trabalhadores indocumentados. E o *Secure Fence Act* de 2006, promulgado durante o governo do presidente George W. Bush, que autorizou a construção de barreiras físicas ao longo da fronteira EUA-México para aumentar a segurança da fronteira e dificultar a entrada ilegal de indivíduos nos Estados Unidos. Com isso percebe-se que ao longo das décadas inúmeras ações vêm sendo tomadas para combate das chamadas tentativas de imigração. Entretanto, tal como expresso por Jacob Soboroff, sob o governo de Donald Trump, o mundo se tornou “uma testemunha ocular improvável de um dos capítulos mais vergonhosos da história americana moderna” (SOBOROFF, 2020, n.p).⁷⁶

No que diz respeito às políticas (anti)imigratórias dentro da administração em questão, duas obras se destacam: o livro de Julie Hirschfeld Davis e Michael D. Shear *Border Wars: Inside Trump's Assault on Immigration*, e *Separated: Inside an American Tragedy* escrito por Jacob Soboroff. De fato, ambas mergulharam nas medidas do republicano para informar sobre as

⁷⁶ I am an unlikely eyewitness to one of the most shameful chapters in modern American history.

providências tomadas pelo até então presidente para cumprir suas promessas de campanha. Estas tinham por objetivo não somente noticiar, mas também alertar e denunciar os danos catastróficos causados pelas determinações vindas da casa branca após sua eleição. O décimo quinto capítulo do livro de Davis e Shear - *The invisible wall* - discutiu as políticas e leis de imigração nos Estados Unidos implementadas na administração do ex-líder da Casa Branca. Em outras palavras, o escrito destes dois jornalistas forneceu informações básicas sobre o funcionamento da máquina anti-imigratória Trumpista. Mediante uma minuciosa investigação, os autores descreveram uma série de deliberações postas em prática durante o governo em questão. Essas incluíam a ordem executiva de proibição muçulmana, que envolveu a suspensão temporária do reassentamento de refugiados, a redução na cota de refugiados, a proibição permanente de refugiados da Síria e a proibição de noventa dias de estrangeiros do Iraque, Irã, Líbia, Somália, Sudão, Síria e Iêmen entrando nos Estados Unidos. Consequentemente, houve declínios notáveis na admissão de imigrantes e refugiados nos Estados Unidos e isso é exemplificado pela redução da cota de refugiados de 110.000 no último ano do mandato do presidente Obama para apenas 15.000 no ano fiscal de 2021. (DAVIS E SHEAR, 2021). Decerto, as decisões advindas da Casa Branca seguiam em concomitância com as propostas de combate à entrada de figuras indesejáveis no território estadunidense, e apesar de algumas delas serem vistas como controversas e questionáveis, o banimento da entrada de muçulmanos, por exemplo, foi a política denominada tolerância zero que deixou uma mancha negra na história norte-americana causando protestos e comoção em diferentes partes do mundo. Como exemplificado (ou pressagiado pelo dramaturgo) no texto dramatúrgico em estudo:

RICK - OK. Então, você está prendendo todas essas pessoas e algumas delas acabaram de chegar e algumas delas estão no país há anos, talvez décadas, e algumas delas são claramente ilegais e outras não eram ilegais antes, mas agora são ilegais e não importa como você queira reduzi-los, há um monte de gente. Onde você os coloca? Todas as nossas instalações normais estavam completamente sobrecarregadas [...] Todos os pertences pessoais são removidos e catalogados. Cada detido recebe um macacão laranja. Como este número atraente. E você recebe uma cama e o número dessa cama ou seu número de registro se torna sua identidade [...] quando a Lei de Expulsão foi ratificada os números começaram a aumentar tão rápido e todos ficaram sobrecarregados. Quero dizer, eles estavam prendendo pessoas a torto e a direito e jogando-as em quaisquer prisões que as levassem [...] os federais não tinham muito espaço para começar e a maioria dos estados já estava lotada e alguns começaram a se sentir um pouco desconfiados sobre a coisa toda e então tudo se resumia ao setor privado, a pessoas como nós. Então, de repente, uma tonelada de influxo. Ao mesmo tempo, o México e outros países começaram a recusar a repatriação, então aqui estamos tentando expulsá-los, mas ninguém os aceitaria, então você tem esse terrível transbordamento que está piorando a cada dia e essas pessoas no limbo.

GLÓRIA - Parece loucura.

RICK - Foi uma loucura! Dobramos e triplicamos em todos os lugares que podíamos, mas rapidamente isso não iria funcionar. Segurança foi um pesadelo. Então, meio que pegamos emprestado uma página do xerife Arpaio e montamos algumas barracas no pátio de exercícios, principalmente para os homens solteiros, mas não gostei disso.

GLÓRIA - Por quê?

RICK - Do ponto de vista de segurança e organizacional não é o ideal e as condições são extremamente desconfortáveis (SCHENKKAN, 2017, p.54;58;61-63).⁷⁷

O livro de Jacob Soboroff, *Separated Inside an American Tragedy* (2020), lançou luz sobre a política de separação familiar na fronteira EUA-México sob o governo Trump que ficou conhecida como Política de Tolerância zero. No ano de 2018, Soboroff realizou uma visita a um centro de detenção localizado em McAllen, Texas, como correspondente da NBC News, onde observou pessoalmente as condições de vida e realizou entrevistas com menores separados de seus responsáveis como resultado da política de tolerância zero. Seus esforços jornalísticos chamaram a atenção para as ramificações humanas dessa política e desencadearam um discurso público caracterizado por indignação e debate.

A separação deliberada e sistemática do governo Trump de milhares de crianças migrantes de seus pais foi, de acordo com grupos humanitários e especialistas em bem-estar infantil, um abuso sem paralelo dos direitos humanos das crianças. A Academia Americana de Pediatria diz que a prática deixará milhares de crianças traumatizadas para o resto da vida (SOBOROFF, 2020, n.p.).⁷⁸

⁷⁷ RICK - OK. So, you're arresting all these people and some of them have just arrived and some of them have been in the country for years, decades maybe, and some of them are clearly illegal and some weren't illegal before but now they are illegal and however you wanna slice it, there are a helluva lot of people. Where do you put 'em? All our normal facilities were completely overwhelmed. [...] All personal possessions are removed and catalogued. Every detainee is issued an orange jumpsuit. Like this fetching number. And you get issued a bed and the number of that bed or your registration number then becomes your ID. [...] when the Expulsion Act was ratified the numbers started to ratchet up so fast and everybody was overwhelmed. I mean, they were arresting people right and left and dumping them in whatever prisons that would take them. [...] The Feds didn't have that much room to begin with and most states were already crowded and some got to feeling a little hinky about the whole thing and so it pretty much came down to the private sector, to people like us. So, suddenly a ton of inflow. At the same time, Mexico and other countries started refusing repatriation, so here we are trying to kick them out but nobody would take them so you got this terrible overflow that's just getting worse every day and these people in limbo. / GLORIA - Sounds crazy. / RICK - It was fucking nuts! We doubled and tripled up everywhere we could but pretty quickly that wasn't going to work. Security was a nightmare. So, we kind of borrowed a page from Sheriff Arpaio and put up some tent facilities in the exercise yard, mostly for the single men, but I didn't like that. / GLORIA Why? / RICK - From a security and organizational standpoint it's not ideal and conditions are extremely uncomfortable.

⁷⁸ The Trump administration's deliberate and systematic separation of thousands of migrant children from their parents was, according to humanitarian groups and child welfare experts, an unparalleled abuse of the human rights of children. The American Academy of Pediatrics says the practice will leave thousands of kids traumatized for life.

De maneira resumida, a obra explora as reportagens investigativas do autor que começaram em 2018, quando ele visitou um centro de detenção no Texas. Segundo o jornalista, a implementação destas medidas causara separações que afetaram as operações na fronteira, resultando na superlotação dos abrigos administrados pelo Escritório de Reassentamento de Refugiados.

Em cinco dias, os abrigos estavam quase lotados, e crianças separadas de seus pais eram enviadas para lá regularmente. Os detidos foram obrigados a dormir em colchonetes no chão em celas com apenas um banheiro, que não estava devidamente vedado. O complexo prisional já abrigava mais de 3.500 presos e, sob um novo plano entre o ICE e o Bureau of Prisons, mais mil migrantes seriam alojados lá. (SOBOROFF, 2020, n.p)⁷⁹

Através de seus relatos, ele descreve as condições superlotadas e insalubres, o desgaste emocional das crianças e o trauma sofrido por famílias separadas de seus entes queridos. Soboroff examina as origens da política de separação familiar e a falta de coordenação e preparação do governo, levando a desafios significativos no reagrupamento familiar. Por meio de entrevistas com funcionários do governo, advogados e famílias afetadas, ele revela as consequências humanas devastadoras da política.

Para aqueles que passaram muito mais tempo do que eu relatando ou vivenciando a vida ao longo da fronteira, a resposta era óbvia: as separações familiares foram uma extensão extrema de décadas de duras políticas destinadas a impedir que migrantes mexicanos e centro-americanos entrassem nos Estados Unidos, em uma época em que racistas e xenófobos diziam sentir-se encorajados pelo comandante-em-chefe (SOBOROFF, 2020, n.p).⁸⁰

Suas afirmações corroboram uma constatação não surpreendente: a política migratória histórica tem sido caracterizada pela influência de determinados padrões socioeconômicos, étnicos e geográficos, refletindo-se na discriminação sistemática.

Os fatos formam a base desta história: onde eu estava, o que experimentei, quem conheci e como passei a acreditar que a separação define não apenas o ato do governo Trump de

⁷⁹ Within five days, the shelters were nearly full, and children separated from their parents were regularly sent there. Detainees were forced to sleep on mats on the floor in cells with only one bathroom, which was not properly screened. The prison complex already housed more than 3,500 inmates, and under a new plan between ICE and the Bureau of Prisons, 1,000 more migrants would be housed there.

⁸⁰ For those who have spent far more time than I have reporting or experiencing life along the border, the answer was obvious: family separations were an extreme extension of decades of harsh policies designed to prevent Mexican and Central American migrants from entering the United States. United States, at a time when racists and xenophobes said they were emboldened by the Commander-in-Chief.

apreender crianças e separar famílias. Para Juan, José e milhares de outros como eles, a palavra descreve uma profunda compreensão da dor física e mental - um horror indescritível que eles foram obrigados a suportar. Para muitos outros, incluindo, por um tempo, eu, descreve o oposto: uma incapacidade de compreender como a tragédia americana autoinfligida por Donald Trump foi capaz de acontecer. A existência de ambas as realidades só é reconciliada ao enfrentar a verdade sobre nosso país - e nós mesmos (SOBOROFF, 2020, n.p).⁸¹

Em vista do exposto afirma-se que com o uso da violência, do discurso xenófobo, esta política caracterizada pela crueldade e exclusão dos indesejáveis, se torna a própria barreira prometida em seu discurso de candidatura: “Vou construir uma grande muralha - e ninguém constrói paredes melhor do que eu, acredite em mim - e vou construí-la com um custo muito baixo. Vou construir uma grande, grande muralha em nossa fronteira sul [...] marque minhas palavras (TRUMP, 2022, n.p)⁸²”. No fim da peça, como veremos no fragmento a seguir, a visão onírica de Rick exprime a profecia schennkkiana: as consequências nefastas de um governo xenofóbico e violento:

RICK - Eu tive um sonho aqui. Pesadelo, eu acho. Me acordou direto no meio da noite suando frio. Tremendo como desintoxicação. Pesadelo não é a palavra certa. Revelação? O presidente disse que ia construir um muro, uma bela parede, e ele faria o México pagar por isso. E todo mundo riu disso, todas as pessoas inteligentes riram disso porque é claro, é absurdo. Você não pode realmente construir um muro tão grande e tão alto para manter as pessoas se eles realmente quiserem entrar. E o México nunca pagaria por nada dessa merda. Mas não foi isso que ele quis dizer. Ver. Essa foi a revelação. Isto não era uma parede real, uma parede de tijolo e argamassa... não era sobre isso que ele estava falando. O que é uma parede? É um, uma construção, um, um dispositivo para manter as pessoas fora. O que construímos foi muito mais eficaz. Isso manterá as pessoas fora por anos porque ninguém vai querer vir aqui agora.
Escurece o palco (SCHENKKAN, 2017, p.101).⁸³

⁸¹ The facts on the ground before anything else—and they form the basis of this story: where I was, what I experienced, who I met, and how I came to believe that separated defines not just the Trump administration’s act of seizing children and breaking apart families. For Juan, José, and thousands more just like them, the word describes a deep understanding of physical and mental pain—an unspeakable horror they were made to endure. For many others, including, for a time, myself, it describes the opposite: an inability to comprehend how Donald Trump’s self-inflicted American tragedy was able to happen. The existence of both of those realities is only reconciled by facing the truth about our country—and ourselves.

⁸² I would build a great wall, and nobody builds walls better than me, believe me. And I’ll build them very inexpensively. I will build a great, great wall on our southern border. [...] Mark my words.

⁸³ I had a dream in here. Nightmare, I guess. Woke me straight up in the middle of the night in a cold sweat. Shaking like detox. Nightmare’s not the right word. Revelation? The president said he was going to build a wall, a beautiful wall, and he would make Mexico pay for it. And everybody laughed at that, all you smart people laughed at that because of course, it’s absurd. You can’t really build a wall that big and that high to keep people out if they really want to get in. And Mexico was never going to pay for any of that shit. But that’s not what he meant. See. That was the revelation. It wasn’t a real wall, a brick and mortar wall. That wasn’t what he was talking about. What is a wall? It’s a, a construct, a, a device, for keeping people out. What we built was so much more effective. It will keep people out for years because nobody will want to come here now. *Fade to black.*

De fato, a “revelação” do personagem espelha a epifania presságica do dramaturgo, pois o fim do mandato do quadragésimo quinto presidente dos Estados Unidos, conseguira efetivamente o entrave prometido; como percebido na passagem abaixo:

[...] havia centenas de outras restrições menos visíveis que afetavam todos os tipos de imigração para os Estados Unidos. [...] a política de asilo dos EUA foi completamente reformulada, [...] O governo também implementou os eufemisticamente denominados Protocolos de Proteção aos Migrantes, que exigiam que os requerentes de asilo permanecessem no México enquanto seus pedidos eram considerados, muitas vezes vivendo em campos miseráveis [...] no ano fiscal de 2020, 71,6% dos pedidos de asilo foram negados, a taxa mais alta de todos os tempos. [...] à medida que a pandemia de coronavírus se espalhou globalmente, o governo a usou para reprimir ainda mais a imigração. [...]no verão de 2020, a imigração legal para os Estados Unidos havia diminuído 49% em comparação com os níveis no final do governo Obama. No final, o governo Trump representou a culminação do esforço de décadas para trazer políticas anti-imigração extremas de volta ao *mainstream* da política americana (JONES, 2021, n.p.).⁸⁴

Então, retirada do capítulo “*The Invisible Wall*” contido no livro: *White borders : the History of Race and Immigration in the United States from Chinese Exclusion to the Border Wall* (2021); o trecho acima descreve em poucas palavras o resultado catastrófico deixado no fim do mandato de Donald Trump que, sem o uso de tijolos, cimento, vigas ou arames, construiu, de forma efetiva, um muro concretizado metaforicamente pelo pavor de ao cruzar a fronteira norte-americana haver a possibilidade de encontrar *in the land of the free*⁸⁵ prisões mascaradas como instalações de imigração.

Ao longo deste capítulo discutiu-se a respeito da importância da obra dramatúrgica de Robert Schenkkan na elucidação de seu público, em particular ao discutir politicamente sobre temas relevantes a sociedade como raça, imigração e xenofobia. Através da identificação de

⁸⁴[...]there were hundreds of other less visible restrictions that affected all types of immigration to the United States. [...] US asylum policy was completely revamped, [...] The administration also put in place the euphemistically named Migrant Protection Protocols that required asylum applicants to remain in Mexico while their applications were considered, often living in squalid camps [...] In FY 2020, 71.6 percent of asylum claims were denied, the highest rate ever. [...]As the coronavirus pandemic spread globally, the administration used it to further crack down on immigration. [...] By the summer of 2020, legal immigration to the United States had declined by 49 percent compared to levels at the end of the Obama administration. In the end, the Trump administration represented the culmination of the decades-long effort to move extreme antiimmigrant policies back into the mainstream of American politics.

⁸⁵ Na terra da liberdade.

peças premiadas que elevaram o status do autor em questão, foi possível reconhecer seu arrojo para debater abertamente com seu público assuntos deveras controversos como, por exemplo, o rastro de violência deixado pela história americana na conquista de terras apalaches. Ademais, a obra selecionada como objeto de estudo dessa dissertação fora usada para demonstrar como o dramaturgo usara de sua arte para combater um candidato que apresentava fortes características antidemocráticas e através de seus discursos destilava palavras de ódio direcionadas aos imigrantes. Escrevendo uma peça de ato único constituída de dois personagens antagônicos que espelhavam as duas partes de uma nação dividida, Schenkkan demonstra como o comportamento de teatral de Donald Trump consegue angariar novos apoiadores que até aquele momento apresentavam pouco ou nenhum interesse político. Também, o autor teatral discute a política de construção do muro, prometido na primeira campanha presidencial do candidato em questão, e expõe o quão frágil pode ser a democracia ao assumir tal postura de antagonização. Esta que pode ser tão profunda a ponto milhares de vidas serem postas em risco por meio de decisões desastrosas que incitam a violência e causam o medo.

MAIS PALCOS MENOS MUROS

The only thing necessary for the triumph of evil is that good men do nothing.
Edmund Burke

Como mencionado anteriormente, a intenção principal desta pesquisa foi pronunciar-se a respeito do valor do teatro político socialmente engajado na história da nação norte-americana tendo como referência a obra dramática *Building the Wall* de Robert Schenkkan. Esta foi usada para atestar o caráter aporofóbico e racialmente preconceituoso das políticas de imigração criadas ao longo da existência da nação. Durante este estudo, percebeu-se que o teatro quando engajado politicamente pode ser um aliado às causas sociais e ao esclarecimento político da sociedade. Pois como o século XX demonstrou, esta forma de arte é capaz de se tornar um instrumento a dar visibilidade aos grupos que muitas vezes são apagados e/ou menosprezados em suas lutas.

O primeiro capítulo apresentado pode demonstrar como a história do teatro parte de seu berço grego trazendo a Poética Aristotélica como um manual moralizante e apaziguador. O teatro então com o passar dos séculos se populariza como forma artística até que finalmente no século XX Bertolt Brecht surge em cena com seu teatro épico, onde a quebra da ilusão teatral se torna fundamental para o despertar político daqueles que outrora eram adormecidos pelos moldes anteriores. Para o dramaturgo, o palco se torna uma tribuna disseminadora das ideias de enfrentamento diante da dura realidade social para que através da reflexão e da ação pudesse ser transformada.

No segundo capítulo, algumas obras de Schenkkan foram brevemente apresentadas para confirmar sua tradição com o teatro político norte-americano, assim como, sua perspectiva da relevância de algumas peças nas discussões sociais que permeiam a sociedade estadunidense. Posteriormente, após uma concisa explanação do enredo, foi demonstrado como *Building the Wall* é necessária para a compreensão de elementos vitais do trumpismo - termo que se refere à ideologia política e ao estilo de liderança associados ao ex-presidente dos Estados Unidos – tais como, o apelo dramático através da política do espetáculo; a tendência do século XXI a chamada política de barreiras; e principalmente a redução da figura do imigrante como um ser indesejável corroborada por séculos de políticas religiosas e racialmente excludentes. Também, através dos

personagens, Schenkkan nos apresentou uma América dividida em dois polos opostos, sendo Rick o representante do apoiador trumpista, com tendências hipócritas, sem profunda instrução educacional e política, mas a favor do fechamento das fronteiras.

No dia dezesseis de junho do ano de 2015, o até então magnata do ramo imobiliário e estrela da televisão Donald Trump anunciou em um evento na *Trump Power* - sua propriedade em Nova Iorque - sua candidatura à presidência pelo partido Republicano. Através de um discurso, amplamente divulgado pela mídia, a data se tornara o marco do início de sua campanha presidencial. O tom do discurso foi caracterizado por uma retórica populista e uma abordagem direta para atrair eleitores descontentes com a América atual e que buscavam mudanças significativas no cenário político. Marcado por um tom assertivo e direto, o candidato adotou uma postura confiante e combativa ao abordar diversos temas transmitindo uma mensagem de que ele seria um líder forte e determinado a enfrentar os desafios enfrentados pelos Estados Unidos. No discurso, Trump falou de forma contundente sobre questões como imigração, comércio e segurança nacional, mas suas palavras foram marcadas, havia um grande projeto: a construção de um muro fronteiriço com o México. Em outubro de 2016, Robert Schenkkan reconheceu no cenário político a possibilidade real da vitória de um candidato controverso. E nas palavras do mesmo, surge o questionamento: “O que faz um escritor que frequentemente recorre à história para iluminar as crises políticas atuais quando se vê vivendo um ponto de virada na história?” (SCHENKKAN, 2017, notas do autor). Uma vez que, “[...] [estávamos] vivendo um momento extraordinário na vida de nossa república, uma crise sem precedentes criada por uma versão americana do autoritarismo que [estava] realizando um ataque total aos valores americanos fundamentais.” (SCHENKKAN, 2017, notas do autor) pois, para este dramaturgo, a política do magnata se diferenciava de tudo que já havido sido visto na no cenário americano. Se havia um limite no jogo político, Trump o havia cruzado, seu jogo nefasto devia ser evitado, exposto e combatido, e cabia à peça *Building the Wall* denunciá-lo.

Dito isto, constata-se que a construção de um muro fronteiriço, Estados Unidos-México, proposta por até então candidato Donald Trump entra na ficção teatral de Schenkkan em forma de representação. E se o muro fosse além de tijolos e cimentos? E se o medo se tornasse a porta que iria impedir o sonho de cruzar a fronteira americana e deixar de uma vez por todas do lado de fora o imigrante que durante séculos a política norte-americana quis afastar? Logo, além de

colocar em cena apontamentos relevantes para a compreensão das artimanhas políticas, Robert Schenkkan decide levar às últimas consequências a resultante da eleição de um representante de discurso radical e xenofóbico: o extermínio dos ilegais emparedados nos campos de detenção imigratórios, e, mediante os desdobramentos estarrecedores, o espectador é convidado a repensar a própria realidade. Em cima do palco, o enfrentamento do desenrolar das decisões políticas de sua própria nação, o depoimento que descreve o passo a passo de um crime cruel contra a humanidade, e a reflexão a respeito de uma América silenciosa e permissiva ao ataque à democracia e ao direito à vida.

Por fim, espera-se que o estudo aqui apresentado se torne também um aliado ao combate às políticas antidemocráticas. Pois da mesma maneira que Schenkkan percebe a importância social de sua arte na luta da manutenção da democracia, acredito ser o papel da academia dar voz àqueles mais vulneráveis muitas vezes esquecidos e maltratados por uma política excludente que visa manter seu status quo; e apesar deste estudo ter a figura do imigrante como debate principal, é inegável a necessidade de cada vez mais pesquisas que demonstrem como outros grupos invisibilizados podem ter suas vozes ouvidas pela grande arte que é o Teatro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Xenofobia**: medo e rejeição ao estrangeiro. São Paulo: Cortez, 2016.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. 7.ed. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Tradução de Eudoro de Souza. Brasília:Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. (Estudos gerais – Série universitária – Clássicos de Filosofia)

ARISTÓTELES. **Política** (edição bilingue). Vega, 1998.

ARONSON, Arnold. American Theatre in Context: 1945–Present. *In*: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (ed.). **He Cambridge History of American Theatre**: volume three: post-world war ii to the 1990s. New York: Cambridge University Press, 2005. p. 87-163.

AUGRAS, M. **O ser da compreensão**: Fenomenologia da situação de psicodiagnóstico. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

BALIBAR, Étienne. **Politics and the Other scene**. London: Verson, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. E-book

BEAN, Annemarie. Playwrights and Plays of the Harlem Renaissance. *In*: KRASNER, David (ed.). **A Companion to Twentieth-Century American Drama**. New York: Blackwell Publishing, 2005. p.91-105.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. 2. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BIGSBY, Christopher; WILMETH, Don B. (ed.). **The Cambridge History of American Theatre**: post-world war ii to the 1990s. New York: Cambridge University Press, 2000.

BIGSBY, Christopher; WILMETH, Don B. (ed.). **Modern American Drama**: 1945-2000. New York: Cambridge University Press, 2004.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROCKETT, Oscar G.; HILDY, Franklin J. **History of the Theatre**. 10. ed. Harlow: Pearson, 2014.

BROWN, Janet. Feminist theory and contemporary drama. *In*: MURPHY, Brenda (ed.). **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 155-172. (The Cambridge Companion to).

BROWN, Wendy. **Walled States, Waning Sovereignty**. New York: Zone Books, 2010.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2002. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza.

DAISEY, Mike. **The Theatre of Trump**. 2016. Disponível em: <https://www.americantheatre.org/2016/08/23/the-theatre-of-trump/>. Acesso em: 05 maio 2023.

DAVIS, Julie Hirschfeld; SHEAR, Michael D. **Border Wars: inside trump's assault on immigration**. New York: Simon & Schuster, 2019.

DG COPYRIGHT MANAGEMENT. **Writing Politics with Robert Schenkkan**. YouTube, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3rod6ytR3FA&t=626s>. Acesso em: 05 jun. 2023.

ELAM, Jr.. Post-World War II African American Theatre. *In*: RICHARDS, Jeffrey H. (ed.). **The Oxford Handbook of American Drama**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 375-39. (Oxford Handbooks).

FLETCHER, Anne. **Modern American Drama: Playwriting in the 1930s: voices, documents, new interpretations**. New York: Methuen Drama, 2018.

FRICK, John. Changing Theatre: New York and Beyond. *In*: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. **The Cambridge History of American Theatre: volume two: 1870-1945**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 196-233.

GAINOR, J. Ellen; DICKEY, Jerry. Susan Glaspell and Sophie Treadwell: Staging Feminism and Modernism, 1915–1941. *In*: KRASNER, David (ed.). **A Companion to Twentieth-Century American Drama**. New York: Blackwell Publishing, 2005. p. 34-52. (A Companion to).

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GLENN, Evelyn Nakano. **Unequal Freedom: how race and gender shaped American citizenship and labor**. London: Harvard University Press, 2002.

HAVIS, Allan (ed.). **American Political Plays after 9/11**. Illinois: Southern Illinois University, 2010.

HERR, Christopher. American Political Drama: 1910-45. In: RICHARDS, Jeffrey H. (ed.). **The Oxford Handbook of American Drama**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 280-294. (Oxford Handbooks).

HERMAN, Edward S.; CHOMSKY, Noam. **Manufacturing Consent**: the political economy of the mass media. New York: The Bodley Head, 2008.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013. Tradução de Eduardo Brandão.

JONES, Reece. **White Border**: the history of race and immigration in the United States from Chinese Exclusion to the Border Wall. Boston, Beacon Press, 2021. E-book n.p.

KELLY, E. Katherine. The new woman, the suffragist, and the stage. In: RICHARDS, Jeffrey H. (ed.). **The Oxford Handbook of American Drama**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 202-217. (Oxford Handbooks).

KELLNER, Douglas. **Media Spectacle**. New York: Routledge, 2003.

KELLNER, Douglas. **American Nightmare**: Donald Trump, media spectacle, and authoritarian populism. Los Angeles: Sense Publishers, 2016.

KELLNER, Douglas. **American Horror Show**: election 2016 and the ascent of donald j. trump. Los Angeles: Sense Publishers, 2017.

KERMES, Stephanie. **Creating an American identity**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

LEACH, Robert. **Theatre studies**: the basics. 2. ed. New York: Routledge, 2008.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MARSHALL, Tim. **A era dos Muros**: por que vivemos em um mundo dividido. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. n.p. E-book

MCCARTHY, Timothy P. Breaking Down. In: SCHENKKAN, Robert. **Building the wall**. New York: Arcade Publishing, 2017.

MCCONACHIE, Bruce A.; FRIEDMANN, Daniel (ed.). **Theatre for working-class audiences in the United States, 1830-1980**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

MCCONACHIE, Bruce. American Theatre in Context, from the Beginnings to 1870. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (ed.). **The Cambridge History of American Theatre**: beginnings to 1870. New York: Cambridge University Press, 1998. p. 111-181.

MOMEN, Mehnaaz. **The Paradox of Citizenship in American Politics**: ideals and reality. Texas: Palgrave Macmillan, 2018.

MURPHY, Brenda. Feminism and the marketplace: the career of Rachel Crothers. *In*: MURPHY, Brenda (ed.). **The Cambridge Companion to American Women Playwrights**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 82-97. (The Cambridge Companion to).

NASCIMENTO, Paulo César. **A identidade nacional em questão**. São Paulo: Annablume, 2016.

ORCHOWSKI, Margaret Sands. **The Law that Changed the Face of America**: the immigration and nationality act of 1965. London: Rowman & Littlefield, 2015.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. *In*: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 31-50.

PERKINS, Kathy. African American Drama: 1910-45. *In*: RICHARDS, Jeffrey H. (ed.). **The Oxford Handbook of American Drama**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 280-294. (Oxford Handbooks).

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PLATÃO. **A República**. 15. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

PÓVOA NETO, H. **Barreiras físicas como dispositivos de política migratória na atualidade**. *In*: FERREIRA, A. P. et al. (org.). A experiência migrante entre deslocamentos e reconstruções. RJ: Ed. Garamond, 2010. p. 491-520.

QUEIROZ, Álvaro. Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles. **Entrelinhas**, Alagoas, v. 1, n. 1, p. 1-3, 18 nov. 2013.

RENAN, E. **O que é uma nação?** Revista Aulas, Campinas, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMUEL, Raphael; MCCOLL, Ewan; COSGROVE, Stuart. **Theatres of the left, 1880-1935**: workers theatre movements in Britain and America. London: Routledge, 1985.

SAXON, THERESA. **American Theatre**: History, Context, Form. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

SCHENKKAN, Robert. **Building the wall**. New York: Arcade Publishing, 2017.

SELL, Mike. The Drama of the Black Arts Movement. In: KRASNER, David (ed.). **A Companion to Twentieth-Century American Drama**. New York: Blackwell Publishing, 2005. p. 262-284. (A Companion to).

SHAMIR, Ronen. **Without Borders?** :notes on Globalization as a Mobility Regime. **Sociological Theory**, v. 23, n. 2, p. 197–217, 2005. Disponível em: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4148882>. Acesso em: 6 jun. 2023.

SOBOROFF, Jacob. **Separated:** inside an American tragedy. Los Angeles: Custom House, 2020. E-book.

SPIRO, Peter J. **Beyond citizenship:** American identity after globalization. New York: Oxford University Press, 2008.

STYAN, J. L. **Modern drama in theory and practice:** realism and naturalism. New York: Cambridge University Press, 1981.

THE GREATEST SPEECHES of Donald J. Trump: 45th President of the United States. West Palm Beach: Humanix Books, 2022. E-book

THE ECONOMIST. **Democracy index 2019**. Disponível em: http://www.eiu.com/public/thankyou_download.aspx?activity=download&campaignid=democracyindex2019. Acesso em: 05 jun. 2023.

THE ECONOMIST. **Democracy index 2020**. Disponível em: <https://www.eiu.com/n/campaigns/democracy-index-2020/> Acesso em: 05 jun. 2023.

TWO Decades Later, the Enduring Legacy of 9/11. 2021. Elaborada por Pew Research Center. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/politics/2021/09/02/two-decades-later-the-enduring-legacy-of-9-11> . Acesso em: 05 jun. 2023.

WERNICK, Jack. **Sense of Crisis:** an interview with Robert Schenkkan. 2017. Disponível <https://thetheatretimes.com/sense-crisis-interview-robert-schenkkan/>. Acesso em: 06 de jun. 2023.