

DRAMATURGIA NEGROFEMININA BRASILEIRA: NOTAS INTRODUTÓRIAS DE UMA TEXTUALIDADE DRAMÁTICA ENEGRECIDA

DÊNIS MOURA DE QUADROS

Resumo

>

Ao pensarmos em uma dramaturgia de autoria de mulheres negras temos certa dificuldade em elencar nomes. Quando o fator publicação dessas peças entra em cena as dificuldades acentuam-se. Assim, analisamos duas peças publicadas de autoria de mulheres negras: *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô (1980-) e *Uma boneca no lixo* (2018), de Cristiane Sobral (1974-) percebendo traços comuns entre a textualidade dramática das peças como a escrevivência (EVARISTO, 2005) e a Dororidade (PIEDADE, 2017).

Palavras-chave:

Dramaturgia brasileira. Escrevivência. Dororidade.

DRAMATURGIA NEGROFEMININA BRASILEIRA: NOTAS INTRODUTÓRIAS DE UMA TEXTUALIDADE DRAMÁTICA ENEGRECIDA

DÊNIS MOURA DE QUADROS¹

¹ Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>. Email: denisdpbg10@gmail.com

Quando comecei a pensar em um *corpus* de obras da dramaturgia brasileira para compor uma disciplina na graduação em Letras, percebi uma lacuna de mulheres dramaturgas que constassem nas Histórias da Dramaturgia Brasileira. A primeira que surgiu, talvez pela proximidade geográfica, foi Vera Karam (1959-2003), contudo em um recorte *étnico* os nomes destas dramaturgas, como em outras Histórias, foram apagados. Em uma busca mais demorada pelas peças publicadas, afinal nosso objeto de estudo dentro da dramaturgia perpassa a publicação dessas peças, encontrei a peça *Por Elise* (2012), de Grace Passô (1980-) que dialoga diretamente com um *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007) e a partir dessa peça outros nomes foram preenchendo a lista de dramaturgas negras brasileiras: Leda Martins; Cristiane Sobral; Luh Maza; Viviane Jughero e outras.

A questão de não apenas encenar a peça, mas também publicá-la engendra uma dupla dificuldade em que tanto o palco teatral quanto as editoras fecham suas portas para essas mulheres negras. Muitas delas atuam no meio acadêmico como, por

exemplo, Leda Martins, professora da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais); outras, além da produção dramática, destacam-se pela produção literária como, por exemplo, Cristiane Sobral, poeta e contista. Contudo, tanto Grace Passô quanto Cristiane Sobral (1974-) publicaram suas peças, permitindo-nos pensar em uma dramaturgia negrofeminina brasileira em formação e, logo, qualquer afirmação acerca dessa dramaturgia só pode ser feita de forma preliminar.

Escolhemos a análise textual de duas peças: *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô, e *Uma boneca no lixo* (2018), de Cristiane Sobral para percebermos as nuances dessa textualidade dramática pautada na escrevivência (EVARISTO, 2005) e, em suas reflexões, na Dororidade (PIEDADE, 2017). A peça de Passô evoca Medeia das tragédias áticas para servir de arma para a queda do patriarcado retomando cenas de violência e violação dos direitos básicos das mulheres, inclusive, o direito ao aborto legalizado. Já a peça de Sobral retoma o racismo institucional na sociedade brasileira que exauri as oportunidades aos negros para legitimar suas mortes por parte do Estado.

Sobre a publicação dessas duas peças, *Mata teu pai* (2017) é a terceira peça de Grace Passô publicada, as duas primeiras são *Por Elise* (2012) e *Amores surdos* (2012), todas pela editora Cobogó. Já *Uma boneca no lixo* (2018) é uma edição especial do marco na dramaturgia brasileira em que Cristiane Sobral, a primeira mulher negra formada em Artes Cênicas pela UnB (Universidade de Brasília) em 1998, retoma os vinte anos de sua vitória coletiva. Essa publicação, contudo, só é possível pela trajetória da autora de antologias de contos e poemas por editoras no país, conseguindo fazer parte da série *Aquilombô*.

Sobre as dificuldades de compormos uma História da Dramaturgia Brasileira de autoria de mulheres, Laura Castro de Araújo (2010) reflete acerca de uma assimetria entre as peças encenadas escritas por mulheres e suas publicações, em que as encenações constituem uma gama muito maior dos que as publicações hegemonicamente masculinas. Das 14 dramaturgas recortadas em sua pesquisa até 2006 nenhuma

é negra, o que ratifica a condição preliminar do presente estudo. André Luís Gomes (2010) reflete sobre as rubricas dos textos publicados:

As indicações cênicas explicitadas nas rubricas e os materiais iconográficos, além de aproximarem o leitor das representações, podem contribuir na formação de leitores de textos teatrais, na medida em que motivam, facilitam, disponibilizam diferentes leituras e, ao mesmo tempo, estimulam reflexões comparativas entre a escrita dramática ou televisiva. (GOMES, 2010, p. 42)

Assim, percebemos que ambos os textos analisados possuem suas rubricas, contudo, com algumas diferenças: *Mata teu pai* (2017) traz frases curtas nas rubricas permitindo, contudo, uma leitura nas entrelinhas das próprias falas de Medeia, enquanto *Uma boneca no lixo* (2018) abusa das rubricas incluindo a presença de uma voz narrativa. Assim, é importante pensarmos em uma textualidade dramática, percebendo as nuances de uma leitura que “corta com gilete” seu leitor colocando-o em estado de perdição, rompendo com as estruturas postas socialmente. Essa discussão entre texto e encenação não se exauri e é discutida desde Aristóteles (2004), retomado por Daisy Malhadas (2003) que contraria a afirmação do filósofo grego de que o texto é o portador da carga dramática das tragédias áticas. O *teatro pós-moderno* desaloja o textocentrismo que engessa a arte dramática. Pelo sim, pelo não, é possível pensar que há uma textualidade, não texto, em que, mesmo na leitura, o tripé: Dramaturga-Peça-Espectadores não funciona sem um corpo de um ator mesmo que imaginário.

Textualidade dramática

As relações entre teatro e literatura apresentam, dentre outras semelhanças, a presença de um texto. Se para a literatura, pensando no tripé que engendra os sistemas literários: Autor-Obra-Leitor (CANDIDO, 1993), o texto é basilar e central, para o teatro, em especial o pós-dramático (LEHMAN, 2009), a negação deste textocentrismo denota, também, a desarticulação do texto escrito, mas não a presença de uma textualidade. Adotando o conceito de Barthes

(1987) acerca de “texto como produtividade”, em que o texto sem produtividade é um texto estéril, bem como as questões acerca da leitura de prazer (confortante) e de fruição (que abre fendas), pretendemos iniciar nossas discussões pensando o lugar hegemônico do texto publicado e sua importância para delinear uma dramaturgia negrofeminina brasileira.

A produtividade que Barthes (1987) discorre está relacionada com a produção de sentidos, múltiplos e renováveis, dos espaços em branco, das reflexões a que um texto, em sua leitura, evoca no leitor. Logo, a leitura de uma peça teatral produzida para ser encenada, não pode ser pensada separada de seu fim. Logo, se encenada ela gera nos espectadores reflexões que rompam com a estrutura social e desacomodamos, a leitura dessas peças pode/deve gerar o mesmo efeito.

Dessa rede de significações, toda (re) leitura sempre traz a tona novas percepções de leitura. A produção de sentidos é enriquecida e ampliada em leitores mais experientes que, percebendo os espaços em branco do texto, o preenchem com suas experiências pessoais e com sua bagagem de leitura. Em uma releitura, o preenchimento de outros espaços em branco ou o direcionamento para outras relações é o que torna o texto altamente produtivo e literário e, essa é, também, a principal característica dos clássicos. Se “A leitura seria o gesto do corpo (...) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem” (BARTHES, 2004, p. 33), na leitura das peças o corpo é duplo: o leitor que encena imageticamente o que é lido com o auxílio das rubricas e o próprio corpo do leitor, refletindo, virando a página, correndo os olhos, jogando o livro longe com raiva, retomando-o com voracidade, dentre outros movimentos que apenas textos que rompam com o esperado são capazes.

Ainda sobre a construção de sentidos, Wolfgang Iser (2002) afirma que: “É sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia.” (ISER, 2002, p. 105). E este processo é, além de renovável, um caminhar, um longo movimento de

produção de sentidos e um vir a ser. Quanto mais literário e produtivo o texto é, mais fendas e espaços em branco, preenchidos e esvaziados, ele provocará no leitor. Logo, se “o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas” (BARTHES, 1987, p. 11), a catarse aristotélica também prevê rupturas, advindas da catarse, e sendo esse o objetivo central das tragédias áticas.

A relação de texto e representação já é discutida na Poética em que Aristóteles (2004) elege o texto escrito como operador principal da catarse. Dessa forma, o filósofo deixa em segundo plano a representação ao afirmar que:

A parte cênica, embora emocionante, é a menos artística e a menos afeita à poesia. O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para a encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo do que o poeta. (ARISTÓTELES, 2004, p. 45)

A afirmação aristotélica é refutada por Malhadas (2003) que afirma ser a parte cênica o ponto fundamental para a obtenção de sentido e, logo, operar a catarse. O argumento utilizado por Malhadas parte de que se: “a dimensão visual do discurso teatral (...) torna imprescindível que, também ao ler uma peça, a coloquemos diante dos olhos, quando se quer apreender seu espetáculo” (MALHADAS, 2002, p. 43). Logo, mesmo na leitura de uma peça, a construção de sentido dá-se pela apreensão de sua representação, da presença de uma teatralidade.

Enfim, encontramos um denominador comum para falarmos das relações entre literatura e teatro que é o diálogo entre produtividade (BARTHES, 1987) e teatralidade (FÉRAL, 2003). Enquanto na literatura, a presença de literariedade é o que define a qualidade literária de um texto, temos nas artes cênicas o conceito cunhado por Josette Féral (2003) chamado de teatralidade. A teatralidade é a relação do corpo do ator em cena com o olhar do espectador. Esse corpo que performatiza apresentará maior ou menor grau de teatralidade ao direcionar e redirecionar o olhar dos espectadores fazendo com que as experiências sejam mais intensas e/ou mais participativas por parte dos especta-

res. Se para ler um texto escrito o leitor utiliza a visão e o corpo, para experimentar as sensações advindas das artes dramáticas também as utiliza, reconhecendo os signos próprios da textualidade dramática. A teatralidade de um texto baseia-se no quão fértil ele se apresenta e no não-engessamento que ele propõe ao diretor e atores. Esse engessamento articula-se ao conceito de textocentrismo, já citado, que é a principal negação do teatro pós-dramático analisado por Hans-Thies Lehmann (1944-) ao publicar, em 1999, *Teatro pós-dramático* (2007).

O teatro pós-dramático, conceito recente e que tem gerado muitas discussões acerca do termo e do que ele denota, parte dos estudos de Lehmann acerca das vias que o teatro havia tomado na década de 1970 e que se manteve. Segundo Lehmann (2013, p. 865): “A dramaturgia pós-dramática implica uma consciência maior e contínua reflexão sobre a posição do espectador como tal”. Dessa forma, a figura do espectador que pouco interage e/ou dialoga com a obra é rompida, quase que totalmente, fazendo-o participar, sentir, experimentar todas as sensações possíveis e não apenas teatrais, mas da vida de um modo geral. O objetivo do teatro pós-dramático é que: “atores e espectadores chegassem aos seus limites (também do suportável)” (LEHMANN, 2009, p. 96). Notamos que a dramaturgia pós-dramática não tem uma data de começo específico, apesar de adotar a peça *Eles não usam Black-tie* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri como divisor de águas, também primeira peça publicada iniciando um ciclo histórico de preservação dessas peças.

Escrevivência e Dororidade

A escritura das mulheres negras traz em sua gênese uma estética diferenciada das demais como, por exemplo, a autorrepresentação que rompe com os estereótipos de mulheres negras engendrados e mantidos na sociedade e na literatura: a mulata sexualizada; a empregada doméstica marginalizada e, ainda, a docilidade da mucama dos períodos coloniais. Se por um lado, o movimento feminista não acolhe as pautas de alimentação e dignidade de emprego para as mulheres negras, tampouco o Movimento Negro acolhe suas pautas que questionam o ma-

chismo e a solidão das mulheres negras. Ainda, se não crescem em meio aos livros, objeto ainda caro e pouco acessível às classes mais baixas, crescem cercadas de palavras, de histórias orais que mantiveram viva a cultura de matriz africana durante todo esse tempo. Conceição Evaristo cunha, então, o termo *escrevivência* em que pensa sua escritura e a escritura de outras mulheres negras. A autora mineira afirma que: “Cresci possuída pela oralidade, pela palavra” (EVARISTO, 2005, p. 201) e na simbologia do desenho de um sol de sua mãe lavadeira que nasce sua escrita. Se para as mulheres, de forma geral, escrever é um ato insubmisso, para as mulheres negras, em especial, publicar é um ato insubmisso e subversivo.

Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objeto da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*. A escre(vivência) das mulheres negras explicita uma dupla condição que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 205, *grifos da autora*)

Assim, pensar em uma dramaturgia de autoria de mulheres negras que, além da enunciação, contam com sua publicação textual é um marco e deve ser lido dessa forma, mesmo que ainda de forma preliminar. Outro aspecto a ser pensado dessa escritura que atravessada pela condição de mulher e negra em uma sociedade machista e racista é a resignificação de termos do feminismo como, por exemplo, a *sororidade*.

A sororidade não dá conta dessa experiência de mulheres negras que não se resume em apenas opressão machista, mas também racista e de forma interseccionalizada. Uma opressão contém a outra, sem sobreposições ou mesmo hierarquia. Assim, Vilma Piedade (2017), filósofa negra, postula um novo conceito filosófico

que pense nessas dores da opressão machista e racista que impulsionem essa empatia: Dororidade.

O caminho que percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta. (PIEIDADE, 2017, p. 16)

Piedade destaca que o conceito feminista de sororidade não é substituído ou rompido em sua origem e importância, ele é ressignificado. Sem sororidade, primeira forma de pensar uma coletividade resistente, não há Dororidade, mesmo assim, o segundo conceito amplia as questões das mulheres negras postas nesse entre lugar de mulheres e negras marginalizadas em ambos os grupos.

***Mata teu pai* (2017): Quem pode falar? Alguém escuta?**

A relação intertextual da peça de Grace Passô com a tragédia ática *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides, não será tema central neste trabalho. Mas não é possível negar que a personagem traz em seu passado a morte do próprio irmão em razão do marido que a trai, história compartilhada com a do tragediógrafo grego, contudo, Passô (2017) rompe com o mito ao escolher a morte do marido pelas mãos de suas filhas, o que pode ser visto como a queda do patriarcado. Contudo, essa relação é subvertida na peça em que os tabus sexuais femininos são refletidos e postos em cena como, por exemplo, o gozo feminino, o direito ao aborto, a libertação feminina, entre outras questões femininas e feministas.

A peça é estruturada em onze cenas nomeadas, respectivamente, como: *A febre*; *A paixão*; *A maternidade*; *A sororidade*; *A amizade*; *A cadela*; *Ele e ela*; *A festa*; *O amor*; *As estrangeiras*; *As filhas de Medeia*. A peça é composta pelas falas de Medeia, a protagonista que faz ecoar sua voz e subverter o mito grego a ponto de matar o patriarcalismo. Ainda, como um teatro pós-dramático, é um teatro de vozes

que, no caso de *Mata teu pai*, vozes de mulheres em diáspora: Medeia, fugindo de sua terra natal levando aos braços o marido ferido, e suas vizinhas: a mulher síria, com filhos e grávida novamente; a mulher judia, que é beijada por Medeia; a mulher paulista, que conserva em suas atitudes o machismo; e a vizinha cubana, única nomeada (Luiza Barrios), confidente de Medeia.

Interessante pensarmos, ainda, que a ruptura com um engessamento em que um corpo atua/performatiza em um palco para espectadores que não participam, pelo menos ativamente, na peça, que surge antes do *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007), mas que, talvez, tenha sido centralizado na teoria de Lehmann, aparece na peça de Grace Passô (2017) como personagem. Ou seja, a dramaturga pensa sua peça através dessa interação em que Medeia confronta, questiona, faz com que reflitam. Além disso, contam como personagem dois pronomes pessoais do caso reto: Ele, Ela; bem como *Mulheres* que operam como um coro das tragédias áticas, contudo, sendo rompida pela falta de falas com ativa participação nas cenas sendo transmutadas como filhas de Medeia. Outro ponto são as constantes bombas que estouram entre uma cena e outra que interrompem a fala de Medeia e que, ao final, é substituída pelo som ensurdecido de uma metralhadora.

A primeira fala de Medeia rompe com o silêncio histórico imposto pelo patriarcado que começa a ser rompido, ela afirma: “Preciso que me escutem” (PASSÔ, 2017, p. 23), promete ser breve, mas é atravessada pela *febre* que lhe entrecorta a fala. Uma febre que seria tratada de outra forma se estivesse em sua terra desvelando seu caráter diaspórico e, dessa febre, vai apresentando suas vizinhas, todas estrangeiras como ela. Reflete sobre a bolsa, seguras pelas mulheres como se fosse parte de seus corpos, como se em um bombardeio os restos humanos constassem essa bolsa, objeto capaz, também, de identificar esse corpo. Medeia é molhada pelas *Mulheres*, recorda sua mãe, confessa as saudades. Movida pela febre que lhe consome reflete sobre o processo de escravização humano em que os homens demarcam terras, lhes to-

mando a posse, e que obrigam outros homens a carregá-las para si. Essa questão é secundária na peça, contudo, retoma a escravização e a busca pelo poder engendrada pelo patriarcado que é eurocêntrico.

A partir da conversa com a vizinha síria, que não dorme, rememora o sonho que tem em noites diferentes, mas sempre o mesmo sonho em que ela cria o mar. O marido, no sonho, transmuta-se em mulher, sereia, peixe, carpa, cavalo-marinho e retorna como homem, em seus mergulhos dentro do mar que nasce de dentro da esposa, o gozo, talvez reprimido nos casamentos de matriz patriarcal. Medeia afirma que: “Quando ele mergulha, gozo. Quando chama por mim, também. Quando ele se afoga por segundos, gozo ainda, sempre mais, é sério.” (PASSÔ, 2017, p. 29). Assim, a peça reflete sobre mais um ponto tido como tabu na sociedade acerca das mulheres: o gozo feminino.

A mulher síria conta que está grávida, Medeia a orienta que aborte, entrando em outro tabu extremamente discutido, em especial no Brasil, em que um grupo de homens autointitulados representantes de um povo que legislam sobre o corpo feminino. Medeia apoia a síria, caso queira abortar, mesmo com a possibilidade de ir parar em um *açougue*. Essa possibilidade horroriza a vizinha paulista que desaprova o aborto, mas não oferece alternativa. Parece que o opressor não seria mesmo tão inabalável sem seus cúmplices entre os oprimidos.

Porque a verdade é que ela não quer, não, ela não quer ter essa criança. Todas as vezes que a mulher síria fala da sua gravidez, as suas costas pesam, ela já tem outros para carregar nos braços. Seus pés ainda nem reconhecem este chão, ela está sozinha com seus filhos, tem dificuldade pra se comunicar aqui, terra da gente é terra da gente. (PASSÔ, 2017, p. 31)

Medeia explica, fala, gesticula, garante o apoio, o cuidado dos filhos da vizinha síria. A questão do aborto retornará em outra cena em que a síria aceita o auxílio da vizinha e abortará. Retomando, então, outro *tabu* na sociedade brasileira e que atinge, em sua maioria, as mulheres pobres que não podem pagar clínicas que, mesmo clandestinas, desenvolvem tal pro-

cedimento com higiene.

Ainda, outro tema é tratado na peça que, infelizmente, é muito comum em uma sociedade de estrutura patriarcal e que, se não nasce no período da escravização, acentuou-se nesse período. Medeia conta à paulista que um grupo de homens adentrou sua casa e que lhe mandaram abrir as pernas, rasgaram suas roupas e ela, mesmo tendo uma das filhas ao braço, é estuprada, contudo esses homens não olham seus olhos, mas encaram os olhos de seu marido, pois afirmaram que: “Que o prazer deles era olhar nos olhos do meu marido, não nos meus. De mim, só a carne.” (PASSÔ, 2017, p. 33). Nessa cena, Medeia rememora que havia uma cadela que não parava de latir, uma cadela que lhe encarava e que partiu para cima desses estupradores frente a total imobilidade do marido. A paulista lhe responde que pode mensurar a dor do marido de Medeia, mas não consegue ter empatia por ela.

Nesse momento, as cenas são mescladas entre a rememoração do trauma do estupro e o apoio ao aborto da vizinha síria em que Medeia profere a ela: “(...) anda, vamos tirar isso do teu ventre, mulher, tirar isso das tuas costas, dos teus rins, pulmões, fígado, coração e.” (PASSÔ, 2017, p. 34). É preciso que a síria tenha posse sobre seu próprio corpo, ela aceita a sugestão de Medeia e, sobretudo, seu apoio, sua empatia. Esse tabu é encerrado na peça, em que Medeia fala ao público fazendo-os refletir sobre a posse do corpo, um corpo que é interdito pelos homens com a justificativa da lei, leis escritas em papéis que esses próprios homens criaram e legislam sobre elas.

Haverá uma festa em que as filhas de Medeia encontrarão o pai. A fala de Medeia de que não vai atrapalhar a ida das filhas é constante em todas as cenas em que ela afirma que não é desse tipo de mãe que põe as filhas contra o pai. Contudo, estando só com suas filhas, reflete sobre as falas da paulista que lhe sugere a contar que elas têm uma madrasta. Ainda, a vizinha paulista, sem nome, afirma para Medeia que sua febre tem origem no abandono do marido, ao que ela responde que ele, o próprio marido, é o veneno que lhe causa tantos problemas, insiste, ainda, na prerrogativa de que Medeia tem

ódio da nova esposa do marido e quer matá-la. Medeia responde que: “(...) é ele que tem que morrer! Se vocês tivessem, de verdade, a justiça dentro do coração de vocês, vocês o mataria.” (PASSÔ, 2017, p. 35)

O monólogo é rompido com uma única fala de um personagem que está incluído no coletivo de *Mulheres* e é descrita como *Mulher*, essa personagem destaca que não é paulista, mas nordestina, que criou sozinha suas filhas, que já abortou, que já teve relações homoafetivas, que se masturba. Esse corpo feminino nordestino, então, retoma alguns *tabus* já refletidos na peça e quebra com o núcleo dramático, descentraliza a fala, a centralidade do mito grego e permite outras vozes. Então, Medeia retoma que conhece essa mulher que vive com seu ex-marido, que ela é prefeita da cidade, que é uma mulher negra, mas que não sente ódio algum contra ela, mas sim contra ele por ter abandonado Medeia e as filhas, logo ela, que matara seu irmão, que exilara-se por ele e que o carregou no colo.

Sei que é conquista dela, sei que é forte, da inteligência. sei que já limpou minha casa, sei, foi empregada, mas vim aqui reescrever a história [*desculpando-se*]. Se não me lembro do rosto dela é porque no meu sangue corre a doença do opressor. Ainda. Demora tempo pra ensinar o sangue, calma. (PASSÔ, 2017, p. 37)

A fala de Medeia nos faz refletir sobre o racismo estrutural que, ao lado do machismo, tem orientado e decidido o que é centro e o que é margem. Contudo, além do objetivo de romper com a estrutura machista, Medeia, mesmo que leve mais tempo, germina a quebra da estrutura racial em que a prefeita negra, elegida democraticamente, rompa com o ciclo de serviço que fora transmutado, para as mulheres negras, em empregadas domésticas. Não lembrar o rosto de alguém que, possivelmente, conviveu diariamente na casa de Medeia é reflexo de uma sociedade racista que coloca essas trabalhadoras abaixo, até mesmo, de seus animais de estimação. Mas Grace Passô rompe com essa personagem ao lhe caracterizar como prefeita da cidade, ela já não é mais a empregada doméstica da casa de Medeia, mas a figura mais importante a nível

municipal.

Retomando o machismo, a fala de Medeia questiona a constante espera por parte das mulheres, uma espera de uma reação, de uma revolução em que matem o “pai” simbolicamente e tomem para si o centro. Em uma cena curta, dialoga em espanhol com a vizinha cubana, Luiza Barrios, única vizinha nomeada. Ao final, Medeia entoia um cântico judaico. Essa cena nos remete a várias passagens da história em que a diáspora ocorreu, dizimando povos inteiros que hoje, ainda, resistem, dentre eles os africanos. Ainda, a rubrica indica a pichação da frase: “SOU DO TAMANHO DO AMOR”, em letras garrafais, frase gritada também por Medeia como se fosse retirada de seu íntimo.

Na última cena, Medeia entrega às suas filhas - representadas pelo público - uma metralhadora e arquiteta a morte do pai, metáfora do patriarcado. Reflete, ainda, sobre o papel das mulheres delegado no patriarcado como responsáveis pela família, sua união, valores e outras questões, ao mesmo tempo em que regula seus corpos e seus discursos: “E de novo nos sacrificamos. E de novo nós damos e tiramos a luz, e de novo o trabalho é nosso.” (PASSÔ, 2017, p. 44). Encerra com a herança que dá ao mundo, suas filhas indomáveis, mata teu pai e retoma o centro do matriarcado que há anos regularizava o mundo e que, ainda nos Terreiros de Candomblé, sobrevive na figura central das matriarcas.

***Uma boneca no lixo* (2018): Escrevivendo**

Diferente de *Mata teu pai* (2017), a peça de Cristiane Sobral tem mais rubricas, centralizando a leitura na imaginação de um corpo performando. Apesar de contar com dezesseis personagens, a peça é interpretada por uma única atriz negra, como descreve a rubrica. Como pano de fundo, instrumentos do Candomblé marcam a ancestralidade a que recorre a dramaturga. Três percussionistas tocam os três atabaques: Rum, rumpi e lê e conduzem a dançarina que se transmuta em uma japonesa fumê. A rubrica inicial indica um balaio que é centralizado no palco com os elementos que a atriz usará. Dentro desse balaio há sete bonecos negros escondidos entre outros elementos cêni-

cos que auxiliarão as transmutações dos personagens.

A publicação da peça ocorre em comemoração aos vinte anos da primeira representação em 1997, mesmo ano que Cristiane Sobral forma-se a primeira atriz negra formada pela UnB (Universidade de Brasília).

Após uma fala incompreensível da japonesa, aparece uma repórter que a rubrica marca como branca, seguindo a naturalização social brasileira em que as oportunidades para as repórteres negras surgem apenas na década de 2010 e, mesmo assim, são minoria nas grandes emissoras. Essa repórter branca é Célia Cruz que cobre a repórter do encontro de uma criança jogada no lixo: “1974. Um hospital na cidade de São Paulo. Em qualquer lugar da grande cidade. Uma enfermeira oriental encontra, dentro de uma lata de lixo, uma criança. Negra. Negra. Negra.” (SOBRAL, 2018, p. 10). Os ecos são constantes na peça e marcam as transições de um personagem a outro.

Retornando para a menina Ióli que retira do cesto os sete bonecos negros e coloca em si uma placa de “Adota-se”. Começa a questionar o mundo e o racismo, debatendo sobre as palmas de suas mãos e de seus pés serem brancos em contraste a pele negra. Além disso, rememora que fora interdita de participar das peças teatrais da escola e do desfile de sete de setembro. Além disso, descreve que as crianças não brincam com ela argumentando que ela é uma negra suja, ao que ela responde que toma banho todos os dias e que sua mãe lhe veste com roupas também limpas, ao passo que ela não consegue entender essa discriminação.

Quando Ióli é permitida de participar do teatro da escola, fica muito feliz com o convite, contudo, o papel a ela designado é o de bruxa, mesmo com a mãe tendo lhe costurado um belo vestido azul cheio de fitas de cetim. Porém, a menina Ióli resiste afirmando que: “Depois disso, eu fiquei muito cansada, e resolvi escrever as minhas próprias peças de teatro. Convidei alguns coleguinhas da minha rua e montamos várias peças de teatro, várias mesmo. Sabe que até o papel da Julieta eu fiz?” (SOBRAL, 2018, p. 18). A dramaturga aproveita para interpretar uma fala da personagem Julieta de *Romeu*

e *Julieta* (1597), de William Shakespeare (1564-1616).

De Julieta, a atriz transmuta-se em uma cantora de bar que se transmuta na avó Benedita, personagem ancestral que busca romper com o racismo sofrido pela neta possibilitando, através de sua vivência, perspectivas de resistência. Vovó Benedita afirma que: “As cabeças negras geraram, nutriram e enriqueceram a nossa nação, com seus braços, com seus seios e com sexo. Dentro dessas cabeças, está o poder de lutar pela raça.” (SOBRAL, 2018, p. 32). Essa cabeça a que Vovó Benedita na esteira da ancestralidade marca o Ori, parte sagrada das cabeças, morada dos Orixás, ancestrais míticos. Além disso, retoma a negação da contribuição africana na cultura e economia do país, ainda, movimentada por mãos e braços negros.

De Vovó Benedita, transmuta-se para a fala de mãe Olga, uma passagem que marca o matriarcado que é base cultural africana. Mãe Olga afirma que, como mulher negra tem movimentado em suas costas esse país e afirma em alto e bom som: “Lembra-vois que as grandes conquistas da história foram conquistas do que parecia, a todos, impossível. Impossível? Todos os dias rompo com as barreiras do impossível.” (SOBRAL, 2018, p. 33). A fala de Mãe Olga retoma a insubmissão das mulheres negras que rompem com os padrões impostos socialmente como ocorre, por exemplo, ao assenhorem-se na pena ocupando espaços antes restritos. Essa insubmissão que rompe com o impossível retoma, também, a resistência e força negra que tem como base a ancestralidade.

As questões conjugais também tem espaço na peça em que na oitava cena, os holofotes desvelam a relação entre Sueli, negra de pele clara e Rogério negro de pele bem escura. Sueli tem se preparando para ir embora, romper com a relação e vai discutindo sobre a submissão necessária para manter a relação: “Ai Rogério, eu nunca pensei que pudesse me casar com um negro e virar escrava!” (SOBRAL, 2018, p. 36). Ainda, o fato dela ser de pele mais clara que o marido é um empecilho para que a relação continue, pois a tonalidade da pele de Sueli gera filhos mais claros que o pai, Rogério, que tem sua fala suprimida. Retomando os bonecos negros

ao chão, Sueli afirma que queria que seus filhos fossem bem negros, talvez os filhos do casal sejam de pele clara como a de Sueli, mas não é possível. A cena então se encerra com o conflito do casal.

Na próxima cena, a escritora toma seu espaço e a narradora (con)funde-se com a voz autoral. A narradora rememora a cena que assistiu sobre *Malcom X* (1992)² e a que mais lhe marcou foi quando Malcom (1925-1965) foi preso e um presidiário o leva a refletir sobre a negritude a partir do dicionário que marginaliza o negro em detrimento do branco como uma dicotomia de bem/mal; bonito/feio. Essa matriz central brancocêntrica é criticada na peça gerando a reflexão de que enquanto o branco for o centro, a negritude será sempre margem. Na verdade, a dicotomia branco/negro, que gera o racismo, pauta-se nessas diferenças esquecendo que tanto o negro, quanto o branco, são construções e que podem/devem ser desnaturalizadas e rompidas.

A fala do pai, quem começa a revolta contra a humilhação a que a filha é vítima dentro da escola, retoma o sonho almejado da filha e afirma sobre esse sonho não é impossível, mas alerta sobre as muitas barreiras que ela irá enfrentar.

-Filha, desejo sucesso na sua carreira, que você consiga alcançar seus objetivos. Já estou imaginando você numa minissérie: “Senzala”! Ou então numa novela “O escravo fiel”! Mas já imaginou você protagonista de um filme: “Quilombo”! “Quilombo”! Pois é. Hoje estou aqui, graduada há quatro anos como a primeira atriz negra formada pela Universidade de Brasília. (SOBRAL, 2018, p. 41)

Presença forte e marcante da crítica em que o protagonismo negro só é aceito/permitido: escravo. A ironia é uma característica presente na escritura negrofeminina e, por extensão, na dramaturgia em que ela serve para desnaturalizar o racismo que utiliza como base de disseminação as piadas. A fala do pai é, então, atravessada pela voz da narradora que re-

toma a graduação da própria autora, a primeira mulher negra. A peça é encerrada com uma fala de Xica da Silva, memória da atuação de Zezé Motta (1944-) no filme dirigido por Cacá Diegues (1940-), *Xica da Silva* (1976): “Th, Sr. Conde, deixa essa galinha pra lá, isso é coisa para mim e o João Fernandes, que andamos doentes das tripas. Sirva-se do cabrito. (...) Além do mais, a galinha é de molho pardo. Pardo. Parado. Parado. Paaaaaarrrdo!” (SOBRAL, 2018, p. 52).

Os ecos que finalizam a maioria das cenas representam a metáfora da continuidade, o fazer ecoar a voz da primeira mulher negra formada em Artes Cênicas. O que nos faz lembrar o poema de Conceição Evaristo (1946-) que, ironicamente, perde a cadeira na ABL (Associação Brasileira de Letras) para Cacá Diegues. O poema é *Vozes-mulheres* em que a voz poética retoma as vozes de suas ancestrais: Bisavó, avó, mãe e que encerra com a continuidade do eco na voz de sua filha: “Na voz de minha filha/ se fará ouvir a ressonância/ O eco da vida-liberdade” (EVARISTO, 2017, p. 25). Nos ecos da peça de Sobral, nos lembram a necessidade de engecer, tornar negra a dramaturgia, bem como, abrir espaço para que outras mulheres negras tenham a oportunidade de sonhar e realizar.

Considerações finais

Mesmo preliminar e introdutório, elencar um cânone da História da Dramaturgia Brasileira constituído da autoria de mulheres negras é possível. Além de estarem em cena com peças produzidas, pensadas, dirigidas e, até mesmo, atuadas por elas mesmas, essas mulheres também publicam suas peças permitindo uma leitura crítica dessas obras. Além disso, essas peças por elas produzidas partem de uma matriz cultural que é, em parte, diferente daquela cristalizada pela tradição, logo, é preciso perceber suas nuances.

Conceição Evaristo, pensando em sua produção literária atravessada por sua condição de mulher negra na sociedade brasileira, cunha o termo “escrivência” (2005), uma escrita que parte da vivência pessoal dessas mulheres negras

² Drama biográfico produzido por Marvin Worth (1925-) e Spike Lee (1957-), que também dirige o filme. Ainda, o filme é baseado na obra *Autobiografia de Malcom X* (1965), escrita por Malcom X (1925-1965) e Alex Haley (1921-1992).

e que, ao mesmo tempo, representa a vivência/experiência de outras mulheres negras. Assim, essa dramaturgia também evoca essa vivência pessoal/coletiva de mulheres negras cada qual de sua forma e destacando um aspecto dessa escrita. Ainda, o conceito filosófico *Dororidade* (2017), de Vilma Piedade que pensa as opressões interseccionalizadas também nos permite pensar essa dramaturgia que evoca a dor produzida pelo machismo e a dor produzida pelo racismo.

A peça de Grace Passô (1980-), *Mata teu pai* (2017), recorre a queda do patriarcado ressignificando o mito de Medeia. A morte não passa mais pelas mãos da mulher mítica e mística concebida como bruxa que mata seus filhos como vingança ao marido adúltero. A Medeia de Passô é do tamanho do amor. A partir desse centro outras questões femininas e feministas vão surgindo como, por exemplo, a legalização do aborto permitindo às mulheres a posse de seus próprios corpos. Grace Passô, mulher negra brasileira, é um nome que se destaca atualmente na Dramaturgia Brasileira pela força de suas peças que dialogam com o conceito de *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007).

Já *Uma boneca no lixo* (2018), de Cristiane Sobral (1974-), ressoa a obra final da graduação da atriz, professora de teatro e de escrita criativa, poeta e escritora, ainda, a artista Cristiane Sobral. Sobral trabalha com a falta de representatividade negra na sociedade brasileira e na imprensa que, atualmente, abre pequenas brechas para âncoras como Maju Coutinho (1978-). Além disso, evoca elementos da cultura africana e afro-brasileira através do cenário e do corpo da atriz que performatiza as demais personagens.

Compreendendo, e lendo, a dramaturgia como produtividade (BARTHES, 1987) em que um texto precisa de um corpo que o performatize e, ainda, adicionada a experiência dos espectadores, percebemos a teatralidade (FÉRAL, 2003) das peças analisadas e a fertilidade da rede de significados e sentidos por elas engendrada. Tanto *Mata teu pai* (2017) quanto *Uma boneca no lixo* (2018) permitem várias leituras sobre alguns temas considerados *tabus*. A Medeia de Passô transborda amor e não

mais ódio como aquela concebida pelos gregos, ou melhor, homens gregos. Ao mesmo tempo, reivindica a posse de seu corpo e orienta, sem mandar, a morte do pai pelas mãos das filhas. Ióli questiona a repulsa da professora e dos colegas por ela ser negra, uma condição que não depende dela, ao passo que ao ser rejeitada na escola/sociedade é acolhida pela família negra.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Laura Cardoso de. Impasses do campo teatral: dramaturgia de autoria feminina no mercado editorial brasileiro. In: GOMES, André Luís (org.). *Leio Teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 113-128.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins fontes, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: Etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.

_____. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FÉRAL, Josette. *Cuadernos de teatro XXI: Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

GOMES, André Luís. *Dramaturgia brasileira contemporânea: leitura e leitores*. In: GOMES, André Luís (org.). *Leio Teatro: Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 37-52.

ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: COSTA LIMA, Luís. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússeking. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático*. Trad. Stephan Baumgärtel. In: MOSTAÇO, Edécio et. al. (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

REFERÊNCIAS

_____. Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set/dez 2013.

MALHADAS, Daisi. Tragédia grega: O mito em cena. Granja Viana: Ateliê editorial, 2003.

MALCON X. Direção de Spike Lee. Burbank: Warner Bros Pictures, 1992, VHS (202min).

PASSÔ, Grace. Por Elise. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. Mata teu pai. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PIEADADE, Vilma. Dororidade. São Paulo: Nós, 2017.

SOBRAL, Cristiane. Uma boneca no lixo. Belo Horizonte: Pi Laboratório Editorial, 2018.

Abstract

When we think of a dramaturgy authored by black women we have some difficulty in listing names. When the factor published of these pieces comes into play, the difficulties are accentuated. Thus, we analyzed two published pieces by black women: *Mata teu pai* (2017), by Grace Passô (1980-) and *Uma boneca no lixo* (2018), by Cristiane Sobral (1974-) perceiving common traits between the dramatic textuality of the *escrevivência* (EVARISTO, 2005) and *Dororidade* (PIE-DADE, 2017).

Keywords

Brazilian dramaturgy. *Escrevivência*. *Dororidade*.

Recebido em: 02 abr. 2020

Aprovado em: 09 jun. 2020

Publicado em: 13 ago. 2020