

EM FOCO

IMAGENS DE CONTROLE EM CENA:

UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO
DRAMATÚRGICA/CÊNICA DE
AUTORIA DE MULHERES NO
NORDESTE DO BRASIL (2015-2021)

*CONTROLLING IMAGENS ON STAGE: A LOOK AT
THE DRAMATURGY/PERFORMANCE OF WOMEN
IN THE NORTHEAST OF BRAZIL (2015-2021)*

*IMÁGENES DE CONTROL EN ESCENA: UNA MIRADA
A LA PRODUCCIÓN DRAMATURGICA/ESCÉNICA DE
MUJERES DEL NORDESTE BRASILEÑO (2015-2021)*

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO

BRITO, Nayara Macedo Barbosa de
Imagens de controle em cena: Um olhar sobre a produção
dramatúrgica/cênica de autoria de mulheres no nordeste do
Brasil (2015-2021).Repertório, Salvador, ano 26, n. 40, 2023
e023001

RESUMO

Propomos uma revisão e atualização críticas dos resultados de uma pesquisa realizada em torno do trabalho de dramaturgos atuantes no Sudeste do país entre 2002 e 2012. Empreendendo um desvio em relação àquele corpus, olhamos para as iniciativas lideradas por mulheres nos âmbitos da dramaturgia e da cena no contexto da região Nordeste entre os anos de 2015 e 2021, as quais lemos de uma perspectiva crítica feminista, tomando como chave para análise-interpretação a ideia de “imagens de controle” de Patricia Hill Collins (2019). Após a exposição de um breve panorama dessa produção, feito a partir de um levantamento nos principais portais de crítica da área e de artistas/coletivos/trabalhos que já conhecemos, apresentamos nossa análise-interpretação da dramaturgia/cena de duas peças: *Isto não é uma mulata* (2015), de Mônica Santana, e *Violetas* (2016), de Mayra Montenegro. Nossa hipótese é a de que, ao proceder à exposição e crítica de uma série de imagens de controle associadas a mulheres, a produção dessas atrizes-dramaturgas estaria atuando como uma estratégia de enfrentamento às opressões que tais imagens sintetizam.

ABSTRACT

This paper intends to make a critical review and an update of the research developed on the dramaturgy created by male playwrights in the Southeast region of Brazil between 2002-2012. Deflecting from that corpus, now we look at the initiatives of female artists in the dramaturgy/performance in the Northeast between 2015-2021, which we read from a feminist critical perspective, taking the idea of “controlling images”, by Patricia Hill Collins (2019), as our analysis-interpretation key. After the exposition of a brief panoramic view of their work, made from the consult of the main specialized critical websites, and considering the artists/collectives/works we already knew, we present our analysis-interpretation of the dramaturgy/performance of two plays: *Isto não é uma mulata* (2015), by Mônica Santana, and *Violetas* (2016), by Mayra Montenegro. Our hypothesis is that, in exposing and criticizing several control images associated to women, the work of these actresses-playwrights would be acting as a confront strategy against the oppressions those images synthesize.

RESÚMEN

Esta publicación se propone a una revisión y actualización críticas de los resultados de la investigación hecha en torno de la producción de dramaturgos actuantes en la región sudeste de Brasil entre 2002 y 2012. Empreendemos un desvío en relación con aquello corpus, mirando, ahora, para las iniciativas lideradas por mujeres en la dramaturgia/es-cena del nordeste de Brasil entre 2015-2021, las cuales leemos desde una perspectiva crítica feminista, tomando como clave para análisis-interpretación la idea de “imágenes de control” de Patricia Hill Collins (2019). Después de proceder a la exposición de un breve panorama de esta producción, hecha por un levantamiento en los principales portales de crítica teatral e de artistas/colectivos/trabajos a los que conocíamos, presentamos nuestra análisis-interpretación de la dramaturgia/escena de dos trabajos: *Isto não é uma mulata* (2015), de Mônica Santana, e *Violetas* (2016), de Mayra Montenegro. Nuestra hipótesis es que, al proceder a la exposición y crítica de una serie de imágenes de control asociadas a mujeres, el trabajo de esas actrices-dramaturgas estaría actuando como una estrategia de enfrentamiento a las opresiones que esas imágenes sintetizan.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro brasileiro do Nordeste. Dramaturgia brasileira do Nordeste. Mulheres. Imagens de controle. Feminismos..

KEY WORDS:

Brazilian Northeast theatre. Brazilian Northeast dramaturgy. Women. Controlling images. Feminisms.

PALABRAS CLAVE:

Teatro brasileño de Nordeste. Dramaturgia brasileña de Nordeste. Mujeres. Imágenes de control. Feminismos.

Voltando por sobre os passos de uma pesquisa (antes de seguir adiante)

Um dos objetivos centrais da pesquisa desenvolvida no âmbito do estágio pós-doutoral ora em curso no Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba e financiado com bolsa da FAPESQ-PB, é proceder à revisão crítica e à atualização das reflexões apresentadas em 2015 na dissertação *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*¹, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Àquela altura, tomamos como corpus de análise representativo de uma assim pensada “dramaturgia brasileira contemporânea” uma peça de cada um dos seguintes dramaturgos: Fernando Bonassi – paulista que também trabalha com roteiros para cinema; Newton Moreno – pernambucano radicado em São Paulo, sobre cuja obra vínhamos nos dedicando desde a iniciação científica; e Roberto Alvim – carioca também radicado em São Paulo, figura controversa do cenário político e teatral brasileiro recente, sobre cujas últimas ações escrevemos recentemente².

Com o passar dos anos e no decorrer das nossas pesquisas, pelo menos dois incômodos foram se evidenciando em relação aos resultados ali apresentados – incômodos que, conforme entendemos, surgiram em resposta às transformações em curso na nossa estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1983). O primeiro diz respeito à singularidade suposta no próprio termo “dramaturgia brasileira contemporânea”. Com o referencial teórico utilizado àquela altura, os estudos da cultura, do drama e da cena de Raymond Williams, buscávamos um tipo de análise que, pela observação de obras particulares, apontasse para uma forma estética geral a que poderíamos identificar com um dado modo de sentir brasileiro e contemporâneo. Apesar do alerta feito pelo próprio Williams (1979, p. 124) quanto ao perigo de definições estanques, e apesar de termos problematizado a presença do que o teórico chama de estruturas residuais e emergentes no corpus analisado, incorremos no uso impreciso do termo com o qual gostaríamos de apreender o conjunto da produção dramática brasileira da primeira década do século XXI. Essa imprecisão foi exposta já na conclusão

1 1 A referida dissertação foi orientada pelo prof. Dr. Clóvis Dias Massa e defendida em abril de 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122538>. Último acesso: 04 de setembro de 2021.

1 2 Ver BRITO, 2020.

da dissertação e, desde lá, temos preferido falar em dramaturgias brasileiras contemporâneas, no plural.

O segundo incômodo a que nos referimos diz respeito ao recorte proposto para o corpus: tratamos, ali, da produção de três homens, não obstante, três homens cuja produção está situada no centro econômico e – cabe ainda dizer – cultural do país. Era problemático, pois, extrair de suas obras a “forma geral” identificada ao nosso modo de sentir brasileiro contemporâneo. Mas o que essa escolha queria dizer?

Segundo Jean-Jacques Rancière (2005) aponta em *A partilha do sensível*, cada sociedade/período organiza dados regimes de visibilidade e de dizibilidade. Na prática, isso se revela, por exemplo, em quem alcança o mercado editorial e quem não; em quem consegue espaço na mídia hegemônica e quem não; tanto quanto em quem é comentado/analizado em trabalhos acadêmicos e quem não.

Num ensaio bem anterior, intitulado “You’re a Marxist, aren’t you?”, de autoria de Williams, o autor fala que esse tipo de ordenamento é mantido não somente por um poder explicitamente coercitivo, mas também, inevitavelmente, por

aquela saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver, sendo continuamente renovada [...], de tal forma que o que as pessoas vêm a pensar e a sentir é, em larga medida, uma reprodução de uma ordem social profundamente arraigada a que as pessoas podem até pensar que de algum modo se opõem, e a que muitas vezes [mas não sempre], se opõem de fato. (WILLIAMS, 1989, p. 74 *apud* CEVASCO, 2007, p. 14)

Assim é que, sem nos darmos conta, deixamos de fora, mudos e invisíveis, uma série de outras/es/os sujeitos que também vinham produzindo dramaturgia naquele período e acabamos apresentando um recorte, em certa medida, homogêneo da produção “nacional” – uma produção, na verdade, sudestina.

De 2015 para cá, no entanto, o cenário mudou. Como já dissemos noutra oportunidade³, a fratura no tecido social brasileiro emergida notadamente a partir do processo de *impeachment* que, em 2016, afastou a presidenta Dilma Rousseff colocou em evidência os grupos incluídos e os excluídos dos regimes de

1 3 Idem, *ibidem*.

visibilidade e dizibilidade dominantes, bem como seu jogo de forças, em ascensão naquele momento. De forma mais evidente a partir dali, assistimos à emergência de novos sujeitos do discurso, como as culturas periféricas, os novos feminismos, os movimentos sociais e culturais clássicos (MTST, MST) em processo de reempoderamento, o afrofuturismo, a cultura pop, entre outros (BENTES, 2018).

O que propomos com esta publicação é realizar um desvio em relação ao corpus estudado por ocasião da nossa pesquisa de mestrado e olhar para as iniciativas lideradas por mulheres nos âmbitos da dramaturgia e da cena no contexto da região Nordeste, entre os anos de 2015 e 2021. Mas nosso intuito, desta feita, não será buscar uma “forma geral” (nos termos de Williams (1983)) dessas dramaturgias, nem tampouco atribuir-lhe qualquer traço caracteristicamente “feminino” e/ou “nordestino”. Por ora, queremos identificar, a partir de uma ferramenta proposta pela teórica estadunidense e expoente do pensamento feminista negro Patricia Hill Collins (2019), as “imagens de controle” recorrentes nessa produção, bem como a perspectiva em que são representadas.

Para tanto, num primeiro momento, vamos apresentar a ideia elaborada por Collins, propondo, a partir de referências encontradas na realidade brasileira, algumas imagens correspondentes/equivalentes àquelas que a teórica descreve a partir da experiência estadunidense. Num segundo momento, faremos a exposição de um breve panorama dessa produção, a partir de um levantamento feito nos principais portais de crítica da área e de artistas/coletivos/trabalhos que já conhecemos.

Somente após essa exposição, passaremos à análise-interpretação da dramaturgia/cena de duas peças: *Isto não é uma mulata* (2015), de Mônica Santana – atriz e dramaturga baiana cuja produção está situada na cidade de Salvador (BA); e *Violetas* (2016), de Mayra Montenegro – atriz, cantora e dramaturga paraibana cuja produção vem se realizando no eixo João Pessoa (PB)-Natal (RN). A análise-interpretação será guiada pela ideia de “imagens de controle” proposta por Collins (2019). Nossa hipótese é a de que, ao proceder à exposição e crítica de uma série de imagens de controle associadas a mulheres, a produção dessas atrizes-dramaturgas estaria atuando como uma estratégia de enfrentamento às opressões que as imagens aludidas em cena sintetizam.

Sobre o conceito de “imagens de controle”

Em *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, Patricia Hill Collins (2019) fala sobre a função dos estereótipos na manutenção de uma ideologia de dominação. Citando uma reflexão da professora britânica Hazel Carby, ela afirma que os estereótipos não surgem para “refletir ou representar uma realidade, mas [para] funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas” (2019, p. 135-6). Seu uso reiterado – que verificamos na vida cotidiana e, de maneira muito particular, na grande mídia – provocaria a impressão de que as diversas formas de injustiça social são, não construções sociais objetivas, mas, fenômenos “naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (2019, p. 136).

Assim, mais do que representações equivocadas e pejorativas, no que interessa às ideologias de dominação, os estereótipos atuam como verdadeiras “imagens de controle”. Segundo a autora, a análise de cada imagem revela contornos específicos de um dado tipo de opressão e cada imagem funciona como um ponto de partida para a abordagem de novas formas de controle, sempre em transformação (COLLINS, 2019, p. 139-40).

No referido livro, Collins se dedica à análise de seis imagens historicamente associadas a mulheres negras: a *mammy*, a matriarca, a mãe dependente do Estado, a rainha da assistência social, a dama negra e a jezebel. Como o nosso propósito não é reproduzir as análises feitas pela autora em seu livro, vamos apresentar mais detidamente apenas duas delas, para as quais encontramos nítidas correspondentes no contexto sociocultural brasileiro.

Primeira que aparece na ordem das análises de Collins, a *mammy* foi criada no período colonial com o intuito de estabelecer um padrão normativo de comportamento para as mulheres negras. De acordo com essa imagem, elas deveriam ser serviçais fiéis e obedientes à família branca por quem eram exploradas. Na medida em que seus serviços ficavam restritos ao âmbito doméstico, essa imagem justificava, por exemplo, o confinamento dessas mulheres na casa do “senhor” (leia-se, senhor de pessoas escravizadas). Desprovendo-as de sexualidade e, portanto, da possibilidade de constituição de uma família própria, essa imagem ensinava, também, a essas mulheres e a toda a sociedade, que o seu primeiro e único cuidado deveria ser com a família branca à qual servia.

Nós reconhecemos essa imagem de controle na realidade brasileira. Referimo-nos a essas mulheres, aqui, como à “mãe preta” (GONZÁLES, 1984), figura

cujas origens também localizamos no período colonial e cuja existência segue sendo “sedimentada na consciência das pessoas” (COLLINS, 2019, p. 141). Se não, vejamos: uma personagem ficcional já longamente criticada pelo movimento negro é a Tia Nastácia, d’*O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, do não menos criticado Monteiro Lobato. Tia Nastácia é a mãe preta que “mora no serviço”, que cuida de todas as demandas de ordem doméstica, da limpeza à cozinha, passando pelos cuidados com os netos de sua patroa branca, D. Benta; não obstante essas atribuições, e apesar de ser chamada de “tia”, Nastácia é “quase da família”, usufruindo de um afeto em relação à família para a qual trabalha, característico da imagem de controle que a personagem representa. Talvez esse seja o exemplo mais recente e de maior alcance de tal imagem aqui no país, tendo contribuído com a formação de gerações de crianças.

A despeito de já vir sendo longamente admoestada, essa imagem continua a ser reproduzida acriticamente na teledramaturgia brasileira. Um caso nítido nesse sentido é o da personagem Nalva da novela da Rede Globo *Verdades Secretas II*, lançada no final de 2021. Desde o início da trama a personagem aparece morando na casa dos patrões, onde sua principal função é o cuidado do filho pequeno deles. Quando a patroa, a protagonista da trama, fica viúva e cheia de dívidas, tenta dispensar os serviços de Nalva. Mas, atendendo a todas as expectativas em relação à imagem da *mammy*/mãe preta que representa – ou uma sua versão contemporânea e urbana –, como fiel serviçal que ela é, e tomando o filho da patroa quase como seu próprio, ela se dispõe a acompanhar a família na nova jornada e até o final da novela não sofre nenhuma transformação: do início ao fim, o que vemos é uma mulher negra, jovem e pobre dedicando afetosamente as 24h do seu dia aos cuidados da casa e da família a quem serve.

A segunda imagem que gostaríamos de comentar é a da jezebel. Se a *mammy* traz o exemplo idealizado de abnegação em nome dos interesses da classe branca dominante, sendo “comumente retratada como uma mulher obesa de pele escura e características tipicamente africanas – em resumo, como parceira sexual inadequada para os homens brancos” (COLLINS, 2019, p. 158) –, a jezebel, ao buscar recuperar para si o domínio da sua própria sexualidade – dimensão que, ainda segundo Collins (2019, p. 155), está na base da opressão das mulheres negras –, representa o contrário daquela primeira imagem.

Mais do que recuperar essa dimensão, o ponto nevrálgico dessa imagem de controle diz respeito ao caráter desviante atribuído à sexualidade das mulhe-

res negras, utilizado para justificar uma série de outras violências cometidas contra elas. Esse desvio, como já se pode antever, é marcado em relação a um padrão estabelecido pelo “culto da verdadeira condição da mulher, associado ao ideal tradicional de família” (COLLINS, 2019, p. 140). Segundo esse padrão, as mulheres “de verdade” (leia-se, as brancas) deveriam cultivar quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade.

No Brasil, essa imagem encontra correspondência, embora com diferentes nuances, na figura da “mulata”. Símbolo de brasilidade, a mulher negra de pele mais clara é a que estampa a festa mais brasileira de todas, o carnaval – notadamente em sua configuração carioca. Nesse instante, como lembra a pensadora expoente do pensamento feminista negro no Brasil, Lélia Gonzáles (1984, p. 228), “a mulher negra transforma-se exclusivamente na rainha, na ‘mulata deusa do meu samba’”, símbolo não só de brasilidade, mas do chamado “mito da democracia racial” defendido por pensadores como Gilberto Freyre. É nos desfiles das escolas de samba, palco onde “vemos a sua máxima exaltação”, que “ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la” (1984, p. 228).

Na literatura, um dos maiores exemplos dessa imagem é a personagem-título do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado. Gabriela é descrita ali, com um forte apelo sensorial, como uma mulata de beleza irresistível que provocava todos os homens. Mas, tal como a jezebel, ela apresenta uma sexualidade desviante da norma e, mesmo, uma performatividade de gênero distinta daquela prevista para as senhoras da sociedade, obedientes ao “culto da verdadeira condição da mulher”. Isso porque Gabriela era

uma mulher que aspirava por liberdade e a todo o momento resistia aos padrões patriarcais da sociedade vigente [...] e das boas condutas. Audaciosa, ela germinava novos princípios de comportamento que até então eram inadmissíveis para as mulheres, pois Gabriela primava pela vida de solteira e por sua liberdade. (NOVAES, 2011, s/p)

Mas, contrariando o polêmico adágio reproduzido por Freyre em *Casa grande & Senzala*, segundo o qual se escolheria “branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar”, conforme Gonzáles (1984, p. 224) já defendeu,

“mulata” não funciona somente “como uma noção de caráter étnico[-sexual], mas como uma profissão”. Ainda referindo-se ao mito da democracia racial, a pensadora constata a violência simbólica que este exerce sobre as mulheres negras, na medida em que

o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZÁLEZ, 1984, p. 228)

Com esse exemplo, compreendemos que uma imagem de controle pode assumir uma feição falsamente positiva (COLLINS, 2019, p. 153). Nesse sentido, torna-se necessário manter o olhar crítico e atento sobre as representações de segmentos da sociedade que foram historicamente oprimidos e alvo de estereótipos.

É nessa perspectiva que, nas análises que faremos na sequência, buscaremos observar os tipos de representações que se fizeram presentes nos âmbitos da dramaturgia e da cena produzidas por artistas mulheres no Nordeste do Brasil, bem como identificar *se* e *como* essas representações reproduzem ou problematizam esteticamente alguma imagem de controle associada a mulheres.

Brevíssimo panorama da produção dramática e cênica de autoria de mulheres no Nordeste do Brasil (mais recente)

No intuito de identificar, ainda que brevemente, dados os limites de espaço neste artigo, as possíveis imagens de controle presentes no recorte proposto e as formas como as artistas vêm articulando esteticamente essas imagens na dramaturgia/cena, lançamos mão dos dados disponíveis em cinco dos principais portais de crítica teatral atuantes no país: Agora (RS), Farofa Crítica (RN), Horizonte da Cena (MG), Questão de Crítica (RJ) e Satisfeita, Yolanda? (PE).

Ao inserir a palavra “mulheres” na caixa de pesquisa de cada um desses portais, encontramos um número enorme de ensaios e críticas referentes aos mais

diversos trabalhos. Dentre todos, para o recorte que interessa a esta pesquisa, selecionamos aqueles [1] publicados entre 2015 e 2021; [2] cujo texto, performance ou encenação comentado tivesse autoria e/ou direção de uma ou mais artistas mulheres; e aqueles [3] cujas artistas fossem naturais de/radicadas em algum Estado do Nordeste e que produzissem prioritariamente nessa região⁴.

Dos mais de 30 resultados encontrados na busca pelos portais, apenas oito preencheram os critérios indicados para a amostragem interessada, à qual agregamos trabalhos de artistas e grupos que, embora não tenham sido objeto de crítica nesses portais, acompanhamos há algum tempo⁵. As representações que esses trabalhos trazem aludem a diferentes experiências vivenciadas por mulheres, variando em função de seus distintos marcadores sociais. Essas experiências, as categorizamos em cinco grandes esferas, em torno das quais aproximamos e comentamos os distintos trabalhos.

A esfera da “sexualidade” é a primeira que destacamos. Em espetáculos como *Processo medusa* (2017), fruto de uma ocupação artística realizada em um Centro Educacional Unificado de um bairro periférico de Petrolina (PE); *Amada Amante*⁶ (2018), da Três de Copas produtora cultural (BA); e *Entre nós: buzinas, chicotes e ácidos* (2017), do Coletivo Arremate de Teatro (CE), identificamos a crítica à objetificação sexual da mulher e sua submissão ao domínio masculino, representação presente nas letras de uma série de músicas do cancionário popular brasileiro⁷, que tanto o primeiro quanto o segundo espetáculos recuperam em chave de humor. Em *Entre nós...*, essa objetificação é representada com alguns signos que, suspensos do teto, compõem a cenografia, como sandálias de salto alto e peças de lingerie.

Ainda ligados a essa esfera, *Amada Amante* e *Fogo de Monturo* (2015) trazem representações de comportamentos afetivo-sexuais desviantes da norma estabelecida pelo “culto da verdadeira condição da mulher” (COLLINS, 2019, p.

1 4 O número consideravelmente reduzido de trabalhos encontrados dentro desse recorte nos levou a fazer algumas concessões e considerar também, por exemplo, espetáculos que tiveram direção de homens, mas cuja atuação das mulheres da equipe foi fundamental para a composição da dramaturgia e/ou das escolhas criativas.

1 5 Em dois dos espetáculos selecionados na nossa amostragem, não identificamos a presença de representações a que poderíamos identificar com alguma imagem de controle. Foram eles: *Tudo o que você precisa é amor* (2018), de Felícia de Castro (BA); e *Amareelos* (2017), dirigido por Nadja Rossana (RN), com atuação da intérprete mexicana Rocío Tisnado.

1 6 A autora deste artigo dirigiu e elaborou o dramaturgismo desse espetáculo.

1 7 A título de exemplo, citamos as músicas *Maria Chiquinha*, de Sandy & Júnior, *50 reais*, de Naiara Azevedo e *Amor de rapariga*, da banda Calcinha Preta.

140), como são os casos, respectivamente, da “mulher amante” e da “mãe solteira” – ainda que, em termos quantitativos, a recorrência desta última talvez coloque em xeque seu caráter desviante. Os trabalhos da Três de Copas, ao problematizar representações sociais da mulher amante em diferentes mídias e contextos, apresentam-na nos mesmos termos com que Collins descreve as imagens de controle: como mistificações que sumarizam relações sociais objetivas. O segundo representa, entre outras, a personagem Sufoco, mulher solteira e grávida que, na fábula do espetáculo, contraria as virtudes previstas para as “mulheres de verdade”.

Numa segunda esfera, a de “comportamento”, na qual podemos reunir os espetáculos *Processo medusa* e *Histórias Delas: questões de gênero*⁸ (2017) (da Cia Estupor de Teatro (BA)), identificamos referências à imagem da mãe abnegada. No caso do espetáculo da Cia Estupor, a cena em que essa imagem aparece tem o tom de relato pessoal e narra a experiência de uma “pãe” (pai + mãe) e seu processo de autoconsciência quanto à sobrecarga que tal designação, aparentemente elogiosa, traz às mães solteiras.

Nessa mesma esfera, identificamos representações associadas ao trabalho doméstico. Mais uma vez em *Processo medusa*, uma gestualidade performada pelas atrizes, conforme vista no minuto 1’14” do teaser⁹ do espetáculo, remete a funções domésticas como lavar, cozinhar, arrumar etc. Recurso muito semelhante é utilizado em *Entre nós...*, citado anteriormente, que também traz gestualidades relativas à maternidade, através de partituras corporais das atrizes.

Numa esfera a que denominamos de “violência” podemos reunir trabalhos como “¿Y si muero aquí?” (“E se morro aqui?”) (2019), necroperformance de Naara Martins (RN/México), *A tragédia mais insignificante do mundo* (2019), do Teatro das Cabras (RN), e os espetáculos que compuseram a PretAção – I Mostra de Mulheres Pretas (PE)¹⁰, na edição de 2019. O relato¹¹ sobre o primeiro, apresentado pela própria performer, revela como a imagem de controle da mulata, extensamente divulgada, inclusive para além das fronteiras do nosso país, afeta as “mulheres-negras-de-pele-não-retinta” também, e de formas particulares, no estrangeiro.

1 8 A autora deste artigo atuou como atriz nesse espetáculo.

1 9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vNFcgp-7v8Y>. Último acesso: 23 de janeiro de 2022.

1 10 Ver crítica publicada em: <https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/mostra-de-mulheres-pretas-discute-representatividade/>. Último acesso: 12 de fevereiro de 2022.

1 11 Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/revista/conteudo/557/necroperformance-y-si-muero-aqui-escrevivencia-de-processo>. Último acesso: 12 de fevereiro de 2022.

Por sua vez, *A tragédia mais insignificante do mundo*, nascida “de um desejo pessoal [da atriz e dramaturga Fernanda Cunha] de poder falar sobre feminicídio e masculinidade tóxica de uma forma que os homens na sala pudessem assistir ao espetáculo sem levantar escudos de defesa” (CUNHA, 2019), bem como de evitar mostrar a mulher violada em cena, usou a estratégia de elaborar a ação em torno do assassinato de cabras, tomadas como metáfora para as mulheres.

Já os espetáculos que compuseram a PretAção, a saber: *A Receita*; *Mãe Maria*; *De Corpo*; *Dandara*; *Mi Madre*; *Histórias Bordadas em Mim*; *Kami***; *Ombela*; *Nada Mais me Deixará Calada*; e *Nós*, segundo pudemos apreender a partir das sinopses disponibilizadas na crítica¹² publicada no portal *Satisfeita, Yolanda?*, tratam, entre outras questões, de “morte, violência, loucura e [...] intolerância”; da “condição feminina no início do século XX na Região Metropolitana do Recife”; de personagens históricas; de memórias de antepassadas articuladas a histórias de suas descendentes; de liberdade e de cultos afro-brasileiros; e da solidão da mulher negra.

Ainda na esfera da violência, destacamos o espetáculo *Parahyba Rio Mulher* (2018), que reconta o episódio histórico que mudou o nome da capital paraibana de Cidade de Parahyba para João Pessoa, no contexto da Revolução de 1930, revelando uma personagem fundamental nesse episódio: Anayde Beiriz. Na dramaturgia, a narrativa de Beiriz se articula às narrativas das próprias artistas criadoras e a outras, contando “histórias de mulheres, de ontem e de hoje, para revelar não apenas um histórico de silenciamento e violência contra a mulher que vem perpassando gerações, mas também evocando a ancestralidade” (SÁ, 2020, p. 45).

Numa esfera relativa a “experiências particulares de mulheres negras”, além dos trabalhos apresentados na PretAção e da necroperformance de Naa-ra Martins, encontramos o espetáculo *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo* (2019), criado a partir de narrativas da biografia da escritora que dá nome ao trabalho e de sua criadora, Júlia Martins (MA). Dentre as personagens comentadas no artigo publicado pela própria Martins¹³, atentamos para a presença de duas: a escrava e a preta velha, ali representadas não de maneira estereotipada, mas a partir de dados objetivos da realidade histórica da população negra do período colonial, ao que se agregou a presença de elementos simbólicos de culturas africanas, como as danças de Orixás.

1 12 Ver link na nota 8.

1 13 Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/revista/conteudo/565/maria-firmina-dos-reis-uma-voz-alem-do-tempo-dialogos-entre-modos-de-producao-do-nucleo-atmosfera-e-grupo-xama-teatr>. Último acesso: 23 de janeiro de 2022.

Além deste, destacamos o trabalho que vem sendo desenvolvido por Onisajé (nome sagrado de Fernanda Júlia Barbosa) à frente do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA) com uma série de espetáculos criados a partir da mitologia afro-brasileira. De sua produção, dois trabalhos estão mais voltados a questões ligadas a mulheres: *Oduduwá – O poder feminino da criação* (2015) e *Rosas negras* (2017), este último um solo em torno de questões sobre a “autoimagem da comunidade negra utilizando o recorte de gênero”¹⁴.

Uma última esfera que poderíamos distinguir é a da “atuação pública/política” das mulheres, que aparece tanto em *Parahyba Rio Mulher*; quanto em *Fogo de Monturo*, cuja protagonista se envolve com o movimento estudantil no contexto da Ditadura Militar de 1964-1985; e em *EU PAGU* (2019), da GrupA de Teatro A Panacéia (BA). *EU PAGU* “faz um recorte da vida de Pagu [Patrícia Galvão] [...] [no] período em que militou pelo Partido Comunista [...]. Sua relação com a militância, com a maternidade, com os homens, com a intelectualidade e com a escrita [etc.]”¹⁵ sendo objetos da dramaturgia.

Este um brevíssimo panorama aponta, assim, para as diferentes esferas em torno das quais as mulheres, dentro do recorte temporal e regional proposto, têm se representado, aludindo e problematizando, de formais mais ou menos explícitas, imagens de controle a elas associadas. Um comentário mais desenvolvido sobre cada um desses trabalhos ficará reservado para outra oportunidade. Passemos, na sequência, à análise-interpretação¹⁶ mais detida das peças selecionadas para o corpus deste estudo, conforme indicadas no início.

Isto não é uma mulata: contra a máscara da conformidade, autodefinições independentes

Isto não é uma mulata (2015), solo concebido e atuado por Mônica Santana, formaliza, em sua dramaturgia, muito do que discutimos no tópico sobre as imagens de controle, em especial sobre a imagem da jezebel e sua correspondente brasileira: a mulata. Por este trabalho, Santana recebeu o prêmio Braskem de Teatro baiano de 2015 na categoria Revelação.

¹⁴ Conferir matéria publicada em: <https://www.tocacultural.com.br/post/espet%-C3%A1culo-rosas-negras-ser%C3%A1-apresentado-em-festival-nacional>. Último acesso: 23 de fevereiro de 2022.

¹⁵ Conferir em: <https://drive.google.com/file/d/1aRsc9w1ntEyybRGjFTs6YN-g6pPEYdGfc/view>. Último acesso: 5 de março de 2022.

¹⁶ As análises-interpretações foram feitas a partir dos manuscritos não publicados dos roteiros dos espetáculos e das gravações de uma das apresentações de cada trabalho, ambos gentilmente disponibilizados por Mônica Santana e por Mayra Montenegro para a realização desta pesquisa.

No espetáculo, assistimos a uma espécie de desfile de diferentes personas as quais é permitido às mulheres negras assumirem; bem como de outras, que representam autodefinições independentes (cf. COLLINS, 2019, p. 179) que essas mulheres vêm assumindo, a título de resistência à “máscara de conformidade” (ibidem.) à estrutura dominante que lhes foi historicamente imposta.

A primeira persona apresentada ao público é a da empregada doméstica. Vestida com um fardamento típico desse trabalho – como as reconhecemos em shoppings ou em condomínios de classe média-alta –, ela limpa o teatro e arruma as cadeiras enquanto o público entra e se acomoda. Santana inicia o espetáculo, portanto, apresentando uma associação frequente (para não dizermos naturalizada ou, numa perspectiva mais otimista, em vias de desnaturalização) entre a assim chamada “mulata” e a doméstica, que, na lógica de dominação histórica, como já trouxemos na citação a Gonzáles (1984, p. 228), “são atribuições de um mesmo sujeito”, a nomeação dependendo apenas da situação em que são vistas.

Mas a limpeza não acaba quando o público se organiza; ela se estende para o palco e, conforme a descrição¹⁷ constante no manuscrito não publicado do roteiro do espetáculo, vai “ganhando outra intensidade” (SANTANA, 2015, p. 1). Nessa perspectiva, alguns objetos cenográficos vão tendo seu significado literal transmutado. Eles começam a fazer alusão a signos que, por sua vez, remetem a outras referências associadas ao histórico de opressão das mulheres negras e/ou às personas a elas atribuídas: o pano de chão se torna chicote; a vassoura, *pole dance* e, logo, estandarte, lança, arma...

O final dessa cena¹⁸, marcado “Quando a atriz larga a vassoura no chão bruscamente” (2015, p. 1), estabelece a transição para outro tema que atravessa a imagem da mulata: o branqueamento racial. É quando a atriz pega os materiais de limpeza e, despindo o fardamento de doméstica, começa a se banhar, “passando [os materiais] no corpo sensualmente. Como se limpasse. Como num ritual rotineiro de beleza” (2015, p. 1).

Na cena seguinte, acompanhamos a construção de uma nova persona, a diva,

1 17 O manuscrito apresenta menos a forma de um texto dramaturgico formalmente organizado do que a de um roteiro de cena. O que seriam didascálias no primeiro caso, aqui se apresentam mais como descrições da ação da atriz e ou da dinâmica da cena como um todo.

1 18 Nenhuma das cenas é identificada no manuscrito por algum título ou mesmo e simplesmente por numeração. A divisão que estamos fazendo nesta análise toma como base as mudanças de tema/atmosfera/figurino indicados na descrição da cena e/ou observados na gravação do espetáculo.

caracterizada no estilo da cantora estadunidense Beyoncé, conforme sublinha a música de fundo reproduzida no momento, *Diva*. Ainda segundo descrição do manuscrito, o discurso visual dessa cena traz o seguinte subtítulo: “Se é pra ficar branca, fiquei. Se é pra ser foda, eu sou. Foda-se. Aqui é risca de faca. Fique de lá” (2015, p. 2).

A atriz enuncia, então, o primeiro texto falado do espetáculo. O texto é dito no idioma francês, opção que é justificada ao final, quando, ainda na língua estrangeira, ela diz: “Não irei falar francês todo o tempo. Não, não. [...] Apenas [o suficiente] para quebrar as expectativas que vocês têm em relação a uma mulher como eu, não?” (2015, p. 2 – tradução nossa).

Essas expectativas são explicitadas pela atriz na sequência, quando, já em português, comenta duas características associadas ao comportamento de “mulheres com seu tom de pele”; essas contrariam, como também já vimos com Collins (2019, p. 140), as virtudes esperadas das “mulheres de verdade”, que aqui repetimos: piedade, pureza, submissão e domesticidade. A primeira delas seria a de falar sempre gritando, ao que a própria atriz rebate, afirmando ser essa “a possibilidade de quebrar a subserviência esperada” (SANTANA, 2015, p. 2) – noutros termos, de frustrar imagens de controle como a da *mammy*, que preveem uma abnegação da mulher negra em benefício da serventia à elite branca. A segunda característica diz, dessas mulheres, é que são “enfezadas, mal-humoradas e briguentas”, ao que a atriz também rebate, afirmando que “a doçura não é para todas” (2015, p. 2). De fato, piedade, pureza, submissão e domesticidade são atributos esperados não de todas as mulheres, mas das brancas, revelando o pensamento da ideologia dominante já contestado no famoso discurso proferido na Convenção para os Direitos das Mulheres (Ohio – EUA) de 1851 por Sojourner Truth, com a emblemática pergunta: “Não sou eu uma mulher?”.

A cena seguinte traz outro signo correntemente associado a mulheres negras, desta vez, agregando mais explicitamente, como na primeira cena, um recorte de classe: latas d’água nos ombros/cabeça. Ao final dessa cena, a atriz realiza uma ação em que apresenta uma série de nomes com que as mulheres com seu tom de pele são classificadas. Ao som da música *Four Women*, cantada por Nina Simone, e repetindo o verso “What do They call me?” (“Do que eles me chamam?”), a atriz retira de dentro de uma das latas papéis em que vemos escritas, entre outras, as seguintes palavras/frases: mulata, mestiça, não preta, não branca, mula, lasciva, topa tudo por 20 reais, caça gringo. Na sequência

dessa ação, e em tom de ironia, a atriz agradece “as possibilidades de existência que [lhe] são dadas” (2015, p. 3) e convoca a plateia a sambar sobre os estigmas (literalmente, sobre os papéis no chão) que acabara de apresentar. Esta é a deixa para introduzir “o outro lado” da mulata, o lado “do endeusamento carnavalesco”, quando ela não está transfigurada na empregada doméstica (cf. GONZÁLES, 1984, p. 228).

Nesse momento, a atriz, ainda com a peruca loira da “diva”, se caracteriza com um adereço de cabeça e uma saia curta e começa a sambar, dirigindo-se novamente ao centro do palco. Enquanto samba, ainda em tom de ironia, cita, “agradecendo”, uma série de personagens históricas que contribuíram, de forma mais ou menos direta, para a construção da “mulata” enquanto imagem de controle: a Princesa Isabel, que lhe deu “liberdade”; o Marechal Deodoro da Fonseca, que, com a República Velha, abriu as portas do Brasil para a imigração que embranqueceu a tez da população nacional; Monteiro Lobato (que já tivemos oportunidade de comentar acima); Nina Rodrigues, um intelectual eugenista que, no século XIX, acreditava na “tendência natural” da população negra ao crime; e Gilberto Freyre, defensor do adágio também já comentado, segundo o qual “mulata é para fornicar”. Por último, a atriz atualiza a lista, “agradecendo” a figuras ligadas à política brasileira e baiana contemporâneas, inclusive a Polícia Militar, a quem acusa de reprimir a população negra, que, por sua vez, clama para que não seja docilizada (numa explícita alusão ao pensamento de Michel Foucault). Só então a atriz interrompe a dança.

A transição para a cena seguinte, a última, se dá com a “desmontagem” da persona carnavalesca, em que a atriz retira a peruca loira e a maquiagem com que “afilara o nariz”. Ela, então, “Passa o batom vermelho. Arruma os cabelos. Coloca a roupa nova. Pronta. Vai até o microfone. Pega e começa a cantar o funk” (SANTANA, 2015, p. 4).

A letra do funk tem tom de narrativa pessoal. Nela, a atriz-eu lírico canta o seu processo de autoconsciência e fortalecimento enquanto mulher negra. A mudança na letra do refrão a cada vez que ele retorna ilustra esse processo: a atriz-eu lírico sai de um ponto em que afirma “Eu não nasci forte!”, passa por outro em que identifica a necessidade de ter força, enquanto mulher negra (“Eu não nasci forte para ser uma mulher negra!”), depois por um em que explicita sua busca e tentativa (“Eu tentei ser forte como uma mulher negra!”) até a conquista da força almejada (“Hoje eu sou forte como uma mulher negra!”).

Isto não é uma mulata transita, assim, entre imagens de controle elaboradas

pela ideologia do racismo, as quais são expostas pela atriz em chave crítica, com o recurso da ironia, através das personas da mulata-doméstica e da mulata-carnavalesca – atribuições distintas para uma mesma imagem, conforme Gonzáles (1984, p. 228); e personas que aludem ao que Collins (2019, p. 179) denomina como “autodefinições independentes” por parte das mulheres negras, como são os casos da diva e da cantora de funk, as quais podemos ler, no espetáculo, como representações alternativas e positivas desse grupo social, como forma de resistência às imagens de controle.

Violetas: o programa “Housekeeping” como guia para a imagem da bela, recatada e do lar

Na medida em que Collins teoriza a noção de imagens de controle a partir da experiência histórica de mulheres negras estadunidenses, ela nos ensina a identificar quando procedimentos semelhantes são operados contra outros sujeitos alvo de opressão. Em *Violetas* (2016), Mayra Montenegro elabora esteticamente uma imagem que afetou diretamente as mulheres brancas de classe média que viveram na primeira metade do século XX no Brasil – ou, falando do recorte específico que o espetáculo aborda, na cidade de Natal (RN). Essa imagem, nós a denominamos de *bela, recatada e do lar*, a partir do título da crítica ao espetáculo assinada por Heloísa Sousa e publicada no *Farofa Crítica*¹⁹.

Em declarado tom documental, Montenegro – que atuou como atriz e dramaturga do trabalho e contou com a direção e assistência, respectivamente, de Raquel Scotti Hirson e Eleonora Montenegro (sua mãe) – narra uma parte da história de sua avó materna, Wilma, a quem representa em diversos momentos do espetáculo, assim como a outras personagens familiares (incluindo a própria Mayra criança)²⁰. Juntas, essas personagens reiteram um dado modo de ser/se comportar atribuído às mulheres brancas de classe média em meados do século passado – modo que ressoa sobremaneira o já diversas vezes citado “culto da verdadeira condição da mulher” que Collins (2019, p. 140) apresenta.

A imagem de controle que aventamos nesta análise aparece num plano da peça que retorna em 7 das 17 cenas que compõem a sua dramaturgia. Referimo-nos ao programa de rádio fictício intitulado “*Housekeeping*” (“Cuidado do

¹⁹ Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/criticas/conteudo/21/bela-recatada-e-do-lar>. Último acesso: 15 de março de 2022.

²⁰ Essas personagens, diga-se de passagem, são representadas a partir de uma pesquisa no campo da Mimesis Corpórea desenvolvida por Montenegro em suas formações no LUME Teatro, do qual a diretora do trabalho é integrante.

lar”, em tradução livre), “o programa da mulher moderna!” (SOUZA, 2016, p. 2). Em cena, Montenegro representa a locutora/apresentadora desse programa. Um dos quadros que o compõem é “O Guia da Boa Esposa”, que, naquela edição, trará “10 dicas para um casamento feliz e duradouro” (ibidem.).

Esse quadro, embora fictício, responde esteticamente a um decreto-lei publicado pelo então presidente Getúlio Vargas em 1941 sobre a “Organização e Proteção da Família”. Parte do texto desse decreto é levado à cena em reprodução sonora do programa (este, real) *Repórter Esso*. Diz o texto:

Os homens devem ser educados de modo que se tornem aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa. (SOUZA, 2016, p. 2)

Nesse sentido, entre as dicas oferecidas no programa, figuram as iniciativas de receber o marido com o jantar pronto ao final de um dia de trabalho (de preferência o prato predileto dele), de manter a casa organizada e as crianças arrumadas – sendo essas “sugestões” parte do primeiro bloco de dicas, apresentado na cena 2, intitulada “Programas de rádio”. Na cena 4, “Dicas 4 a 6”, sugere-se reduzir os ruídos da casa com a chegada do marido, evitando o barulho das crianças, da máquina de lavar, do aspirador de pó etc. Além disso, segundo a apresentadora, seria importante separar

15 minutos pra você [...] para que esteja revigorada quando o seu marido chegar. Retoque a maquiagem, ponha uma fita no cabelo e pareça animada!

Sim! Animada! Essa é a nossa dica de número 6! Mostre-se feliz em vê-lo! O dia dele pode ter sido chato, e é uma de suas funções animá-lo! (SOUZA, 2016, p. 4)

Na cena 8, “Dicas 7 a 9”, a indicação é acomodar o marido o mais confortavelmente possível e ouvi-lo ao invés de tratar dos assuntos domésticos ou pessoais com ele, afinal, “os temas de conversa dele são mais importantes do que os seus”; também não se deveria reclamar “se ele atrasar para o jantar, se chegar tarde, se for para outros locais de entretenimento sem você, ou mesmo se passar a noite fora” (2016, p. 6), pois, ainda segundo a apresentadora, a mulher não tem o direito de questionar as ações do marido. Todas essas dicas são arrematadas na de número 10 na cena seguinte, “Máquina de costura”, quando a apresentadora conclui: “Você é a rainha do lar. Uma boa esposa sabe o seu

lugar” (2016, p. 7).

O segundo quadro do programa de rádio fictício, que alterna com as cenas dos dois primeiros blocos de dicas, é aquele em que a apresentadora recebe ligações ao vivo das suas ouvintes, conforme a vinheta: “*Housekeeping vai falar com você, ligue 222-1515!*” (2016, p. 3 e 5). Nessa oportunidade, a dramaturgia do espetáculo traz os relatos de duas personagens da vida real que a atriz representa em cena. São elas: Tia Santina (cena 3) e Neuma (cena 5).

O relato de Tia Santinha – cunhada de Wilma – traz informações sobre o tipo de educação que era oferecida “às moças” em Natal nas primeiras décadas do século XX. O mais comum era estudarem nas chamadas Escolas Domésticas, que ofereciam todas as matérias do 2º grau mais matérias ligadas à formação das jovens como donas de casa – objetivo último da instituição. Tia Santinha conta que, embora Wilma se dedicasse ao aprendizado naquela escola, sendo bem quista pelas professoras,

no fundo, no fundo, não era aquilo que ela queria. [...] era uma proteção sobre ela e que podava ela daquilo que ela queria fazer, daquilo que ela queria ser. Mas a maior parte da mentalidade da época era essa, né? A mulher tinha que ser mãe e esposa. (SOUZA, 2016, p. 3)

Aquilo “que ela queria fazer e ser”, o espetáculo revela, era cantar...

O relato seguinte, atribuído à personagem Neuma, uma manicure paraibana que mora no Sudeste há muito tempo e que por isso já perdeu completamente o sotaque, revela a face, talvez, mais cruel da imagem em discussão, quando o controle se torna explícito e assumidamente violento. No relato, Neuma conta que seu pai traiu sua mãe com uma mulher mais jovem após 27 anos de casados, motivo pelo qual eles vivem separados. Mas, adverte, “separados entre aspas porque [...] Ela mora sozinha, mas ele fala bem assim pra ela: que se ela arrumar outro, ele mata ela. Ele mata ela. Ele mata ela...” (2016, p. 5).

O final do relato traz uma virada de perspectiva. É quando Neuma “muda de assunto” e, comentando sobre o fato de que escolhe o esmalte com que pinta suas unhas mais pelo nome do que pela cor, revela o seu favorito nos últimos tempos: “Amada”. A cena aponta, assim, para uma realidade alternativa em que, mais do que belas, recatadas e do lar, as mulheres possam ser amadas – mais ainda, possam se amar.

O terceiro e último quadro de “*Housekeeping*” apresentado é o “Etiqueta social

e boas maneiras”, conforme a vinheta, “*Pra você não ficar falada!*” (2016, p. 8), que aparece na cena 11. À semelhança do quadro de dicas, ele dá uma série de orientações sobre como se portar na frente de um pretendente, indo desde a recomendação de só mascar chiclete se o fizer silenciosamente, passando pela atenção quanto ao fato de não se sentir “familiarizada com seu acompanhante a ponto de acariciá-lo em público” (2016, p. 8) até o uso de anexins como “À donzela honesta, o trabalho é festa”, “Laranja chupada, ninguém mais quer”, “Homem é fogo, mulher é estopa e o diabo assopra” e “Melhor filha mal casada do que bem amancebada” (2016, p. 8-9).

Aos predicados aludidos em cada expressão, que demonstram o quanto as virtudes ligadas à pureza sexual e domesticidade das mulheres estão enraizadas no imaginário popular, contrapõe-se o comportamento das artistas, também mencionado pela locutora do programa. Essas são referidas como mulheres “feitas à boemia [...] emancipadas, corrompidas”, a quem “nenhum homem de respeito vai querer [...] para mãe de seus filhos” (2016, p. 9).

A fala final vem arrematar o que já repetimos a respeito do “culto da verdadeira condição da mulher”, ao afirmar que elas “são como anjos. Pacientes, meigas, bondosas, generosas, dóceis, resignadas. A mulher tem uma missão a cumprir no mundo: a de completar o homem.” (2016, p. 9).

Assim como no espetáculo de Santana, a imagem de controle aludida por Montenegro em cena aparece em chave crítica, ficando o recurso à ironia ainda mais evidente nesse trabalho, através da representação dos diversos quadros do programa fictício “*Housekeeping*”. O recorte de classe e raça trazido em *Violetas* expõe, nitidamente, o padrão estabelecido para se alcançar o estatuto de “mulher de verdade” (COLLINS, 2019, p. 140), o qual, não obstante se apresente como inalcançável às mulheres negras pela ideologia do racismo, configura uma armadura opressora mesmo para aquelas que, em princípio, tinham tudo (gênero, cor e classe) para se conformarem à imagem da bela, recatada e do lar.

Primeiras (in)conclusões

Considerando o que pudemos apreender a partir da leitura das críticas aos diversos trabalhos elencados após a busca nos portais especializados na área; bem como dos trabalhos a que assistimos, conhecemos ou dos quais participamos; e, especialmente, da análise-interpretação dos espetáculos componentes de nosso corpus de estudo – *Violetas* e *Isto não é uma mulata* –, é possível afirmar a existência de um movimento quase

unânime entre as artistas criadoras, que é o da exposição, em chave crítica, das imagens de controle associadas aos marcadores sociais que identificam as mulheres criadoras da dramaturgia e da cena do Nordeste entre 2015 e 2021.

Nesse sentido, também foi possível observar, em diferentes medidas e concomitantemente à exposição das imagens referidas, a proposição de representações alternativas e positivas de mulheres, à revelia das opressões que aquelas imagens sintetizam. Exemplo disso, nos espetáculos objeto de nosso corpus, são as imagens da diva e da cantora de funk, no trabalho de Santana; e a presença da própria Montenegro em cena, em *Violetas*, na medida em que a atriz representa, ela mesma, enquanto atriz e cantora, aquilo a que, noutros tempos, não tão distantes, sua avó não conseguiu realizar, em função das opressões de gênero que lhe foram impostas.

Mas o exposto até aqui representa apenas o início de uma pesquisa que, como dito anteriormente, visa rever criticamente e atualizar não apenas resultados anteriores, mas nosso próprio olhar sobre a produção dramaturgical e cênica nacional. Os conceitos operatórios elaborados pela crítica feminista contribuem sobremaneira com essa revisão, possibilitando análises que, como já aprendemos com Raymond Williams (1983), consideram as produções simbólicas/estéticas numa relação produtiva com a realidade na qual estão inseridas.

A identificação de diferentes imagens de controle aludidas na dramaturgia/cena de autoria de mulheres no Nordeste do Brasil desde 2015 até bem recentemente revelam opressões que, embora venham de longa data, continuam agindo contemporaneamente. Nosso trabalho não para, pois, por aí; percorreremos no enalço de algumas questões que ficaram por ser elaboradas, entre elas: a significativa predominância de espetáculos solo na amostragem selecionada, o que podemos tomar não só como índice de uma estratégia econômica da produção desses trabalhos, mas como sintoma de um fenômeno mais amplo, a ser investigado; a presença não menos significativa de dramaturgias construídas a partir de histórias pessoais ou, como traz Diana Klinger (2012), elaboradas na forma de “escritas de si” ou de “escritas do outro”, ou ainda, nos termos de Janaína Leite (2017), enquanto “autoescrituras performativas”; também nesse sentido, o fato de que essas artistas não estão montando textos dramaturgical pré-existentes, mas compondo essas escrituras em articulação com a própria criação cênica e, logo, o fato de esses textos não estarem formalmente publicados; a própria arquitetura formal (as soluções poéticas e filiações estéticas) que as artistas vêm encontrando para dar conta de elaborar

determinados conteúdos.

Enquanto seguimos pesquisando essas questões, entendemos que a exposição e crítica de uma série de imagens de controle associadas a mulheres, operadas nessas dramaturgias/cenas, surgem como estratégia de enfrentamento às opressões que tais imagens sintetizam. Um teatro político feminista para tempos que o demandam.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. 2018. *Lula não é o fim, é o começo*. Disponível em: <https://midianinja.org/ivanabentes/lula-nao-e-o-fim-e-o-comeco/>. Último acesso: 27 de março de 2022.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

CUNHA, Fernanda. A tragédia mais insignificante do mundo. *ClimaCom – A Linguagem da Contingência* [online], Campinas, SP, ano. 6, n. 15, ago. 2019.

GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, São Paulo, SP, p. 223-244, 1984.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEITE, Janaína. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOVAES, Cláudia. 2011. *Gabriela: uma representação da sensualidade da mulher mulata na obra de Jorge Amado*. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/gabriela-uma-representacao-da-sensualidade-da-mulher-mulata-na-obra-de-jorge-amado/73066>. Último acesso: 29 de junho de 2022.

RANCIÈRE, Jean-Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, 2005.

SÁ, Natália A. de. *Parahyba Rio Mulher: discurso e montagem*. *Olhares*, São Paulo, SP, v. 7, p. 45-61, 2020.

SANTANA, Mônica. 2015. *Isto não é uma mulata*. Manuscrito não publicado.

SOUZA, Mayra Montenegro. 2016. *Violetas*. Manuscrito não publicado.

WILLIAMS, Raymond. Introduction. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Pelican Books, 1983, p. 01-14.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

NAYARA MACEDO BARBOSA DE BRITO: Atriz e diretora, doutora em Artes Cênicas pela UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. MESTRE EM ARTES CÊNICAS PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. MEMBRO DO GRUPO DE PESQUISA EM DRAMATURGIA, TEATRO E PERFORMATIVIDADES (UFPB)