



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA LETRAS-PORTUGUÊS**

MAYARA KALINE GOMES DA SILVA

**UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DA AUTOESCRITURA
PERFORMATIVA NO ESPETÁCULO *MARIA FIRMINA DOS REIS UMA VOZ ALÉM
DO TEMPO* DE JULIA MARTINS**

**CAMPINA GRANDE, PB
2023**

MAYARA KALINE GOMES DA SILVA

**UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DA AUTOESCRITURA
PERFORMATIVA NO ESPETÁCULO *MARIA FIRMINA DOS REIS UMA VOZ ALÉM
DO TEMPO* DE JULIA MARTINS**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado ao Departamento do Curso de
Letras, Língua Portuguesa, da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Monalisa Barboza Santos Colaço
Coorientadora: Profa. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito

**CAMPINA GRANDE, PB
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586u Silva, Mayara Kaline Gomes da.
Uma análise-interpretação da autoescritura performativa no espetáculo Maria Firmina dos Reis Uma voz além do tempo de Julia Martins [manuscrito] / Mayara Kaline Gomes da Silva. - 2023.
47 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Portugêses) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.
"Orientação : Profa. Dra. Monalisa Barboza Santos Colaço, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC. "
"Coorientação: Prof. Dr. Nayara Macedo Barbosa de Brito , UEPB - Universidade Estadual da Paraíba"
1. Autoescritura performativa. 2. Espaço autobiográfico. 3. Memória. 4. Escrivência. I. Título

21. ed. CDD 801.95

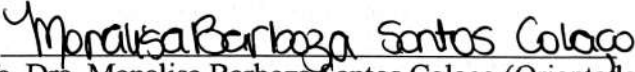
MAYARA KALINE GOMES DA SILVA

UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO DA AUTOESCRITURA PERFORMATIVA
NO ESPETÁCULO *MARIA FIRMINA DOS REIS UMA VOZ ALÉM DO TEMPO* DE JULIA
MARTINS

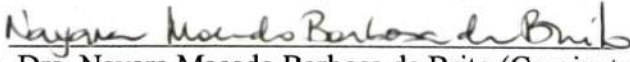
Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado à Coordenação do Curso de
Graduação em Letras/Português da
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciado em Letras.

Aprovada em: 20/11/2023

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Monalisa Barboza Santos Colaço (Orientadora)
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA (UEPB)



Profa. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito (Coorientadora)



Profa. Dra. Silvana Kelly Gomes de Oliveira
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

À Mayra e Marina, por quem meu coração bate.

AGRADECIMENTOS

Maria, minha mãe, que sempre acreditou em tudo que me propus a fazer, até mesmo quando não entende do que se trata. Eu a agradeço pela vida mas principalmente pela força que corre em meu sangue. Pelas manhãs que saiu para trabalhar e por voltar no final do dia trazendo alegria para meu coração de criança.

Natália Pontes, para além do laço sanguíneo, minha primeira amiga e cúmplice na vida.

As vespertinas, Rapha por caminhar comigo de ball à bar, por nunca se negar a me ouvir, seja cantando ou chorando e pelo humor de alta curadoria geminiana. A Lúyz, pelas acolhidas na casa da árvore e por seu coração iluminado pelo sol em capricórnio. Muitos chás ao som de Björk à nós.

A Micaelle Soares, meu bem, meu riso mais sincero, meu coração acelerando de felicidade, meu carnaval.

Ao meu grande amigo Leandro Sales, por tantos sons, papos e cigarros, sem você meus ouvidos certamente não seriam os mesmos.

A cena Ballroom de Campina Grande, em especial Jay Dantas, pelo cuidado e paciência.

Nayara Brito, por acompanhar meus primeiros passos na pesquisa. Sorte a minha aprender com prática, serenidade e tamanha admiração.

Ao corpo docente da UEPB que em suas particularidades fazem da aula um acontecimento: Alfredina do Vale, Ana Lúcia, Marta Anaísa, Tânia Pereira, Diógenes Maciel, Luciano Justino, Silvanna Oliveira, Monalisa Colaço. À vocês todo o meu respeito.

As minhas queridas de quatro patas, Cla e Stelinha, que me tiram da cama aos latidos e miados.

Por fim, agradeço a literatura que me escapa às agonias da mente e a música que me move.

“Oh! A mente! Isso sim ninguém a pode escravizar!”

MARIA FIRMINA DOS REIS

RESUMO

Partindo da dramaturgia de Julia Martins, localizamos em seu espetáculo *Maria Firmina dos Reis - Uma voz além do tempo* (2019), nas palavras de Janaína Leite (2017), uma autoescritura performativa. Essa que se realiza através da junção dos elementos dispostos em cena e fora dela, revelando o encontro entre dois universos. Temos entre os materiais, um recorte literário da obra de Maria Firmina dos Reis e dados biográficos que se entrelaçam aos da própria atriz-dramaturga, os quais pudemos analisar com amparo nos estudos de Diana Klinger (2012) a respeito do espaço autobiográfico, noção desenvolvida por Philippe Lejeune (2008). Sendo Firmina quem escreveu o primeiro romance de teor abolicionista no Brasil, porém com uma obra que permaneceu no anonimato por muitas décadas, as informações a respeito de sua trajetória de vida e as que se encontram compactadas em sua escrevivência (cf. Evaristo, 2005), resgatam memórias do período escravocrata que nos levam à reflexão das muitas facetas do racismo. Diante desse percurso, este trabalho busca debater sobre os aspectos estéticos que compõem essa autoescritura performativa, considerando a sua articulação dentro do cenário teatral contemporâneo, bem como os debates sociais que a dramaturgia desperta, dentre eles as representações da mulher negra no Brasil e suas formas de resistência à elas. Para isso buscamos suporte no pensamento feminista interseccional de Patrícia Hill Collins (2019) e Lélia Gonzalez (2020). À vista disso, conseguimos, por meio da análise-interpretação do espetáculo compreender como as vivências das duas figuras centrais se encontram apesar do distanciamento temporal e o que uma escrita, que se supõe pessoal, tem a dizer sobre o coletivo.

Palavras-chave: autoescritura performativa; espaço autobiográfico; memória; escrevivência.

ABSTRACT

Starting from the dramaturgy of Julia Martins, we find in her show *Maria Firmina dos Reis - Uma voz além do tempo* (2019), in the words of Janaína Leite (2017), a performative self-writing. This is accomplished through the combination of elements arranged on and off stage, revealing the encounter between two universes. Among the materials, we have a literary excerpt from the work of Maria Firmina dos Reis and biographical data that are intertwined with those of the actress-playwright herself, which we were able to analyze based on the studies of Diana Klinger (2012) regarding the autobiographical space, a notion developed by Philippe Lejeune (2008). As Firmina the one who wrote the first abolitionist novel in Brazil, but with a work that remained anonymous for many decades, the information about her life trajectory and that which is contained in her writing experience (cf. Evaristo, 2005), rescues memories of the period slavery that lead us to reflect on the many facets of racism. Given this path, this work seeks to debate the aesthetic aspects that make up this performative self-writing, considering its articulation within the contemporary theatrical scenario, as well as the social debates that dramaturgy awakens, among them the representations of black women in Brazil and their forms of resistance to them. To do this, we sought support in the intersectional feminist thinking of Patrícia Hill Collins (2019) and Lélia Gonzalez (2020). In view of this, we were able, through the analysis-interpretation of the show, to understand how the experiences of the two central figures meet despite the temporal distance and what a piece of writing, which is supposed to be personal, has to say about the collective.

Keywords: performative self-writing; autobiographical space; memory; writing.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA: UMA CRÍTICA À PROBLEMÁTICA RACIAL NO BRASIL	14
3	QUESTÕES EM TORNO DO "ESPAÇO BIOGRÁFICO"	22
3.1	As escritas de si nos estudos literários.....	22
3.2	O espaço biográfico na cena contemporânea.....	25
4	O CASO DE MARIA FIRMINA DOS REIS, UMA VOZ ALÉM DO TEMPO	29
4.1	Quem é Júlia Martins / Quem foi Maria Firmina dos Reis	29
4.2	Ecos de Maria e Júlia em “Uma voz além do tempo”: uma peça, dois universos biográficos.....	30
5	CONCLUSÃO	42
	REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

A produção artística de mulheres e seus modos de viver concretizaram algumas mudanças notáveis em comparação aos séculos passados. O espetáculo *Maria Firmina dos Reis - uma voz além do tempo* (2019) é um misto de resgate à memória e vínculo a ela, construído pela maranhense Júlia Martins, conectando seu trabalho como dramaturga com a obra e vida da também maranhense, Maria Firmina dos Reis. Ou seja, encontramos em um mesmo espaço cênico a possibilidade de interpretação e análise, para além do olhar sobre o próprio objeto de pesquisa em si, o que se revela das condições e os modos de criação realizados por mulheres em um contexto histórico distante em paralelo com o que alcança e é feito na contemporaneidade.

O espetáculo em questão está inserido na cena da dramaturgia mais recente, permeada por um modo de produção que opera pelo ato de reunir materiais que evocam as performatividades do *eu*.¹ Na performance, localizamos aquilo que Janaína Leite (2017) conceitua como autoescritura performativa, através dos dados biográficos que nos são apresentados em cena. Em artigo² publicado no site de críticas de Artes Cênicas, o *Farofa Crítica*, Martins revela como se deu todo o processo criativo. De início, o material do espetáculo começa a ser construído em uma colaboração na criação da performance *Procissão dos Ossos* (2016), que em pesquisa para caracterização de personagens Martins seleciona a poesia de Firmina.

A partir daí, a pesquisa continuou e outros exercícios cênicos em contato com a obra literária foram sendo construídos, e “a intérprete-criadora passou a apresentá-los em eventos locais, a citar a I Edição do Godôvirá Festival de Cenas Curtas em 2016, sendo premiada como Melhor Cena Curta pelo Júri Popular do Festival” (Martins, 2021). A cena apresentada

¹ Gostaríamos de propor agora uma reflexão sobre o crescente uso de material biográfico na cena contemporânea e pontuar os modos através dos quais esta prática vem fomentando novas possibilidades de composição: seja em processos chamados “colaborativos”, em que os atores contribuem ativamente na criação da dramaturgia, seja em propostas nas quais o uso do material autobiográfico é o próprio cerne do projeto do artista ou do grupo como em trabalhos de performance e, mais recentemente, em vertentes associadas ao chamado Teatro Documentário ou, ainda, os Teatros do Real (Leite, 2017, p. 29).

² "Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo": Diálogos entre Modos de Produção do Núcleo Atmosfera e Grupo Xama Teatro” (Martins, 2021) 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: 02 de nov. de 2023.

contava com a interpretação de trechos do romance *Úrsula* (1859), que permaneceram na construção da dramaturgia e estão presentes no espetáculo, assim como os recortes da poesia.

Em 2019 novos procedimentos estéticos foram acrescentados ao processo criativo, parte deles pelo diretor do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro, Leônidas Portella. Um dos métodos utilizados é o da pedagogia da pergunta, estudado por Pina Bausch para os trabalhos desenvolvidos no *Tanztheater Wuppertal*. A repetição de improvisações também foi um dos procedimentos importantes para criação dos movimentos corporais.

A repetição é um método bastante utilizado nos processos criativos do *Wuppertal Tanztheater*; através dela os atores-bailarinos parecem desconstruir padrões estéticos, ela desarranja esses padrões e os transformam em significado social, são repetidas ações, falas, gestos, sons. Nos processos criativos de Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo, a repetição é trazida como uma forma de demarcar uma ideia de resistência, sendo no corpo da atriz-pesquisadora, a resistência da mulher negra na sociedade, a residência do corpo negro, a resistência da memória de Maria Firmina dos Reis, a resistência à escravidão. Cada ação repetida durante o processo criativo conduz a uma pré-expressividade que visa reforçar a demonstração dos anseios e das emoções traduzidas através do corpo a cada ensaio. (MARTINS, 2020).

Logo, compreendemos que todo trabalho corpóreo presente no espetáculo está disposto com uma objetivação prévia, a de produzir, por meio dos gestos, algo que estabeleça a ligação entre os dois universos que aos poucos vão se revelando em constante diálogo e acentuar aquilo que há em comum entre as duas figuras centrais: o ato de resistir, cada uma a seu modo e em determinado contexto, às memórias da escravidão e os resquícios que permanecem até a atualidade enraizados das mais diversas formas na sociedade brasileira. Sendo um corpo por si só permeado de significados, o solo representado por Júlia traz isso de modo duplo.

Através dos dados biográficos apresentados logo no início, a atriz nos traz a representação da figura de Maria Firmina dos Reis, enquanto sujeita empírica. No correr das cenas a atriz se insere apresentando relatos pessoais de sua vida. Temos, dessa forma, o entrelace de duas “Escrevivências” (Cf. Evaristo, 1994) dividindo o mesmo espaço cênico por meio do uso de materiais (auto)biográficos³.

³ A literatura, as artes plásticas e a performance, com exemplos muito mais frequentes de obras declaradamente autobiográficas, mostram que a figuração nas artes pode se distanciar do modelo da *Bildung* da modernidade. Já sem nenhuma ilusão de unidade e nenhuma ambição de exemplaridade, o que vemos são obras que não procuram expressar a “expansão” ou “desenvolvimento” do ser em direção à sua harmonia (ou sua *cura*?). Ao contrário, elas se fazem nos centros nevrálgicos de nossas representações multifacetadas e instáveis, assim como enfrentam os traumas, não para extrair dali exemplos que possam ser passados adiante, mas, para encontrar núcleos da experiência humana que se convertam em imagens potentes de nossa existência humana que se

Os materiais utilizados para a representação de Firmina partem de dois núcleos, da seleção de trechos de sua obra literária e um outro conjunto de dados sobre seus feitos em vida, como por exemplo o seu engajamento com a educação, a primeira mulher a ser aprovada em um concurso público no Maranhão para atuar como professora e fundadora da primeira escola mista no país, como mostra Neves (2021). Esse material está disposto em biografias, antologias e em recortes textuais de cunho mais pessoal, como o álbum-diário⁴ que escreveu com longos intervalos temporais e que hoje é um dos objetos utilizados para pesquisas.

Dessa forma, esses materiais não-literários acionam uma função quase que documental a respeito da figura de Firmina. Quando a atriz acresce a isso situações de sua vida atreladas a questões que, apesar do tom pessoal dos relatos, dizem respeito a uma delimitação mais ampla, e que mais uma vez rompe com os limites da ficção, criando uma relação de confluência com o real, por tocar em pontos culturais e sociais da sociedade brasileira referentes ao passado e também da contemporaneidade, constrói-se, então, uma escrita de si que se alinha à uma escrita do outro.

Sendo essa construção da dramaturgia perceptível apenas se tivermos essas noções prévias que não estão dispostas tão nitidamente no espetáculo, compreendemos a existência de uma espécie de *pacto* para que seja possível o entendimento na alternância entre a figura de Firmina e a de Julia. O que se aproxima da noção de pacto autobiográfico desenvolvida por Philippe Lejeune. “Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou referencial”.” (Klinger, 2012, p.10)

O espetáculo que aqui analisamos parte desses dois campos, do real e do ficcional, sendo reservado a ficção o recorte da obra. Porém, a literatura de Firmina traz em si algo de biográfico, tanto a respeito de sua trajetória enquanto escritora, quanto sobre o fato de trazer uma releitura da literatura brasileira, já que o romance *Úrsula* (1859), sua obra mais evidenciada, é o primeiro romance escrito no país⁵ que traz a subjetividade de personagens

convertam em imagens potentes de nossa existência humana política e subjetiva na contemporaneidade. (Leite, 2017, p.81)

⁴ “Outra importante fonte de informações sobre a vida da autora é seu famoso *Álbum*, compilação de anotações pessoais da autora que foi disponibilizado ao seu biógrafo, José Nascimento Morais Filho, por um dos filhos de criação da autora, Leude Guimarães.” (Neves, 2021, p.9)

⁵ “Existem estudos que apontam que o *Úrsula* é o primeiro romance de toda América Latina, no entanto, é importante que a gente se concentre em uma outra informação, *Úrsula* é um romance que é anterior a *Iracema* de José de Alencar, ou seja, aquilo que a gente aprende na escola que são os textos fundacionais da literatura brasileira [...] na verdade eles têm um texto anterior, que é o *Úrsula*. [...] que é escrito por Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra, jovem àquela época e que escreve um texto que funciona como um contradiscurso.” (Fala de Lívia Natália, professora da UFBA, retirada de vídeo no canal de Youtube da editora Antofágica). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7MIL4kyvO0U>. Último acesso: 05 de nov. de 2023.

escravizados à tona e que questionam essa condição. De acordo com Neves (2021) a obra só foi revisitada em 1962 em um sebo no Rio de Janeiro pelo historiador paraibano Horácio de Almeida. Traçamos, então, uma linha que busca atravessar o espetáculo pormenorizando a dramaturgia através dos dados (auto)biográficos e outros elementos trazidos à cena. Sendo assim, buscamos compreender como a reunião desses materiais se encontram para a construção da dramaturgia e sua inserção na cena contemporânea das *escritas de si*.

Os capítulos se apresentam da seguinte forma: o primeiro será dedicado às questões a respeito do espaço autobiográfico e o funcionamento das escritas de si nos estudos literários e sua presença na contemporaneidade. Para isso, utilizamos o pensamento de Philippe Lejeune (2008) e suas formulações sobre a autobiografia e o espaço autobiográfico, ressaltando que sua teoria se volta para a literatura, porém, aqui, nos utilizamos dela pensando como isso acontece, também na dramaturgia, mas principalmente em sua concretização no espetáculo. Destacamos, ainda, de modo breve, a partir de Faedrich (2015), considerações em torno dos limites entre a autobiografia e a autoficção, que apesar de propostas diferentes a depender do que é proposto, se distinguem de modo bastante sutil. Trazemos também o pensamento de Diana Klinger (2012) no tocante das escritas de si/escritas do outro, relacionando algumas pontuações a respeito da *virada etnográfica* (cf. Foster, 2017).

No segundo capítulo, nos dedicamos a uma breve apresentação das figuras centrais do espetáculo e alguns dos aspectos que partilham, tanto no quesito de territorialidade, quanto no que diz respeito às suas produções artísticas. Isso para em seguida iniciar a parte reservada para análise/interpretação da obra. Em relação à materialidade do espetáculo, para analisar nos utilizamos do texto disponibilizado pela dramaturga e de uma das duas montagens que estão disponíveis no Youtube⁶, ressaltando que, as citações da obra que não foram trazidas do texto, pois modificações foram realizadas, foram transcritas do registro audiovisual.

No terceiro capítulo, temos uma crítica à problemática racial e algumas reflexões a respeito das representações da mulher negra no Brasil no contexto socioeconômico, educacional e em representações de circulação cultural, como na literatura e na teledramaturgia. Para isso mantivemos o fio com as figuras do espetáculo, porém, fazendo algumas pontuações mais voltadas para o lugar que se encontram socialmente falando. Tivemos como base o pensamento de Lélia Gonzalez (2020) e sua revisão crítica sobre o processo sócio-histórico em que essas mulheres estão inseridas, com respaldo na conceitualização das imagens de controle, desenvolvida por Patrícia Hill Collins (2019), e

⁶ Disponível em: https://youtu.be/I2qD3ke_is?si=ZWRK2JN44R5bzcSn. Último acesso: 08 de out. de 2023.

ainda, para ampliar a compreensão desse processo em território nacional, nos valem de considerações feitas por Sueli Carneiro que se aproximam destas questões.

2 REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA: UMA CRÍTICA À PROBLEMÁTICA RACIAL NO BRASIL

Uma das consequências da farsa difundida a partir da ideia de uma suposta democracia racial brasileira é o alastramento da negação em reconhecer as dificuldades enfrentadas pela população negra no país. Contudo, graças à notória produção acadêmica e artística dedicada a essa problemática, dentro da qual destacamos as reflexões produzidas pela antropóloga Lélia Gonzalez (2020) e a peça objeto desta pesquisa, muitos dos pensamentos associados a essa suposta democracia vem sendo questionados.

Trazemos, então, o pensamento de Lélia Gonzalez por ser um dos nomes mais importantes vinculados a essa problemática, fundamental para a revisão crítica do processo sócio-histórico nacional e das imagens de controle⁷ construídas em torno da mulher negra. A partir de reflexões construídas com base no pensamento feminista interseccional, essa estrutura passa a ser questionada e surgem alguns meios de reestruturação das questões em torno da problemática racial.

Sendo a mulher negra o elemento basilar da pirâmide econômica brasileira, quando ela ocupa lugares alternativos aos espaços de opressão, a sua movimentação não é individual; ela carrega consigo o enfrentamento às dificuldades de toda a população negra.. Como dito por Angela Davis em conferência⁸ no Brasil em 2017, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras. Muda-se a base do capitalismo.”

Quando voltamos nosso olhar para o período colonial, localiza-se a imagem da mãe preta, aquela que, segundo González, numa das reflexões reunidas em *Por um feminismo afro-latino-americano*, ocupou o lugar do afeto direcionado às pessoas brancas para quais dedicava o seu trabalho e cuidados em geral (cf. González, 2020, p. 46). Encontramos, nessa mesma perspectiva, a origem da imagem da mulata sensual, hipersexualizada pela mídia, em

⁷ O conceito foi designado por Patrícia Hill Collins pensando na realidade das mulheres afro-americanas. As imagens de controle, na sua compreensão, são as representações pejorativas impostas socialmente às mulheres negras e que funcionam como “naturalizadores” da sua realidade, servido a e estruturando as ideologias de dominação. Em sua teoria, Collins desenvolve essa noção partindo das seguintes imagens: a *mammy*, a matriarca, a mãe dependente do Estado, a rainha da assistência social, a dama negra e a Jezebel (cf. Collins, 2019).

⁸ Conferir em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html. Último acesso: 03 de setembro de 2023.

especial no interior do imaginário carnavalesco. E, ainda, a imagem da doméstica, com dupla jornada de trabalho e com um amparo constitucional tardio e, ainda, falho em relação aos direitos⁹ relativos aos serviços por elas prestados.

A maioria dos textos, apesar de tratarem das relações de dominação sexual, social e econômica a que a mulher está submetida, assim como da situação das mulheres das camadas mais pobres etc. etc., não atentam para o fato da opressão racial e, conseqüentemente, o do confinamento a que a comunidade negra está reduzida. A nosso ver, as representações sociais manipuladas pelo racismo cultural também são internalizadas por um setor que, também discriminado, não se apercebe de que, no seu próprio discurso, estão presentes os mecanismos da ideologia do branqueamento e do mito da democracia racial (González, 2020, p. 52).

Portanto, as representações da mulher negra na sociedade – leia-se, também nas produções simbólicas, como na literatura, na televisão, na música e no teatro –, em sua grande maioria, buscaram retratá-la nesse lugar de inferioridade. Se, por um lado, esse tipo de representação pode ser lida ou funcionar como denúncia da opressão sofrida por essa parte da população, por outro, recair exclusivamente nessa faceta, também corrobora com a permanência dessas mulheres em um mesmo círculo opressivo, ignorando a existência de outras experiências.

Dessa forma, os tipos de violências que essas representações carregam se dissolvem de diversos modos na sociedade por meio dessas imagens de controle, que naturalizam relações que são, fundamentalmente, fruto de construções sócio-históricas. Com a idealização da mãe preta, por exemplo, tendo a escravização ficado no passado, cria-se a noção de que esse problema ficou para trás. Na medida em que o mercado de trabalho funciona hegemonicamente sob uma lógica racista, pelo jugo de requisitos como o da “educação” e “boa aparência”, destacados por Gonzalez (2020, p. 49), para não explicitar a preferência por pessoas dentro de uma padronização branca, as opções de trabalho mais acessíveis acabam se voltando, em sua grande parte, mais uma vez para cuidados domésticos básicos de pessoas branca.

⁹ Segundo as informações disponíveis no site da Câmara Legislativa, que datam de 2012, trabalhadores de empregos domésticos lutam por seus direitos há quase meio século. “A lei que consolida a legislação trabalhista no Brasil data de 1942 e ignora as empregadas domésticas, com a alegação de que elas não constituíam uma categoria profissional. Os empregados domésticos só foram reconhecidos como profissionais pela primeira vez 30 anos mais tarde, em 1972”. Alguns direitos foram ampliados com a “PEC das domésticas” em 2003, porém, muitas irregularidades continuaram acontecendo. O site informa questão 7,2 milhões de pessoas que faxinam, lavam, passam, arrumam, cuidam de crianças, de idosos e dos jardins das casas de seus patrões. Quase 95% são mulheres, que trabalham sem jornada de trabalho regularizada e ganham menos da metade da média dos salários dos trabalhadores em geral. Fonte: Agência Câmara de Notícias.

No que diz respeito a mulheres negras, a inclusão no mercado de trabalho é, assim como para homens negros (92,4%), majoritariamente concentrada no trabalho manual (83%). Isso implica que mais de quatro quintos da força de trabalho negra ocupam ofícios caracterizados por níveis baixos de remuneração e escolarização. Mulheres negras são colocadas em ocupações manuais rurais (da agricultura à indústria extrativista vegetal) e nos serviços. São contratadas ou são autônomas e não remuneradas. Em contraste, a proporção de mulheres brancas que realizam trabalhos manuais é significativamente menor (61,5%). Em ocupações não manuais (ocupações de colarinho-branco), trabalhadores negros representam percentuais menores: 16,8%, em comparação com 38,5% brancos (Gonzalez, 2020, p.88).

Os dados trazidos por González foram publicados em 1984 pelo Nzinga – Coletivo de Mulheres Negras, e contextualizam a situação entre os anos 1970 e 1975, quando as opções de trabalho e de acesso de mulheres à Universidade cresceram de modo significativo, porém, favorecendo ainda o mesmo perfil representativo do padrão hegemônico. Sob essa lógica, compreendemos que o histórico da má remuneração dos serviços e a falta de possibilidades de acesso à escolarização acabaram por desfavorecer a chegada da população negra a outros espaços e funções. Esses fatores se tornaram determinantes na estabilização do funcionamento da sociedade brasileira em uma dinâmica que tem como base as muitas camadas do racismo estrutural. Some-se a isso as baixas oportunidades de sobrevivência e outros tipos de violências institucionais, como alto o índice de encarceramento no país¹⁰.

Apesar de todos esses fatores, muitas estratégias de sobrevivência foram desenvolvidas no decorrer dos anos como modos de resistir da população; além do trabalho teórico produzido, as formas de organização econômica funcionaram como frente para combater o racismo e discriminação. Ao refletir sobre os novos modos de empreender da população mais jovem e outras considerações importantes sobre o tema, a filósofa, fundadora e atual diretora do Geledés — Instituto da Mulher Negra, Sueli Carneiro afirma que: “Nós somos pioneiras no empreendedorismo. É alguma coisa que desde o século 19, sobretudo as mulheres negras, realizam [...]. Como foi que nós sobrevivemos se não fosse empreendendo, nas condições de miserabilidade que sempre vivemos?”¹¹

¹⁰ De acordo com informações de 2020 disponíveis no site do Instituto Fiocruz, “os dados sobre encarceramentos relativos à raça/cor disponibilizados pelo 14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública indicam alta concentração entre a população negra. Em 2019, os negros representaram 66,7% da população carcerária, enquanto a população não negra (considerados brancos, amarelos e indígenas, segundo a classificação adotada pelo IBGE) representou 33,3%. Isso significa que, para cada não negro preso no Brasil em 2019, dois negros foram presos. E um pouco mais que o dobro, quando comparado aos brancos.” Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf> Último acesso: 03 de setembro de 2023.

¹¹ Fala transcrita do podcast “Mano a Mano”, no qual Sueli Carneiro foi a convidada de um dos episódios. Disponível em:

Outro avanço considerável ocorre com a promulgação da Lei nº 12.711, no dia 29 de agosto de 2012, que trata das cotas raciais, determinando a reserva de 50% das vagas nas Universidades e Institutos Federais para a população menos favorecida, incluindo pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência. A lei segue em vigência que possibilitou maior diversificação no cenário discente e também no mercado de trabalho, devido às formações realizadas no Ensino Superior.

Apesar dos avanços institucionais, os produtos culturais no geral acabaram por fortalecer no território nacional diversas imagens estigmatizantes, desde marchinhas de carnaval como “O teu cabelo não nega” que tem um duplo cunho pejorativo, tanto por se referir ao cabelo crespo de forma negativa quanto pela hipersexualização da mulher negra pela imagem de controle da “mulata”. Um outro aparato midiático que naturalizou em grande escala esse tipo de preconceito é o espaço dado a teledramaturgia brasileira, que apesar de recentemente diminuir as representações em que pessoas negras apenas apareciam em posição de serviência, ainda não ceifou de vez tais representações, como apontado por Britto (2022) “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 função principal é o cuidado do filho pequeno deles.”

Esse ano, pela primeira vez na história da teledramaturgia brasileira os três horários foram preenchidos pelo protagonismo negro nas novelas da emissora. Como esclarecido pelo roteirista Elisio Lopes Jr em entrevista para o jornal *The Guardian*, as narrativas de *Amor perfeito* às 18h, *Vai na fé* às 19h e *Terra e paixão* às 21h, trazem a vida de personagens que não estão ancoradas a personagens brancos ou situações em que destacam somente consequências do racismo, os objetivos são outros, concretizando uma diversidade real.

Considerando que reformulações como essas se tornaram possíveis devido a movimentações nas décadas anteriores, se faz indispensável o destaque para o histórico de estratégias de sobrevivência e os modos de resistir frente a essa estrutura social permeada por uma série de mecanismos que evidenciam a raiz profunda do racismo nas relações cotidianas em que a mulher negra está inserida no Brasil. Um dos espaços que se tornou referência por ser um lugar onde ocorre a valorização e reconhecimento dessa mulher é o ambiente da religiosidade.

Vale apontar agora um outro tipo de resistência, surgida ainda naquela época (final do século XVIII e início do século XIX) e que perdura até os dias de

hoje. Referimo-nos ao candomblé, religião afro-brasileira de origem iorubana e praticamente berço das demais religiões negras do Brasil. [...] Sem entrarmos nos detalhes de sua estrutura, cabe salientar que é liderado principalmente por mulheres: as ialorixás ou mães de santo. São mulheres negras e pobres que não desempenham apenas um papel religioso/cultural (González, 2020, p. 54).

A antropóloga ainda destaca que, além de ser um espaço seguro e de liderança feminina, é por meio da posição de mãe de santo que essas mulheres mantêm relações de igual para igual com outras figuras sociais, independentemente da posição econômica, gênero e cor. Portanto, esse fator religioso proporcionou uma das poucas formas de interação entre a mulher negra com sujeitos de camadas sociais diferentes da sua sem que ela estivesse sendo submetida em uma relação de poder.

Nesse sentido, ainda dentro do pensamento de Collins (2019), além do conceito de imagens de controle mencionado anteriormente, interessa-nos pensar a partir da noção de “autodefinições independentes” das mulheres negras, sendo esse mais um modo de resistência construído para o enfrentamento à opressão. Um dos mecanismos de opressão, conforme exemplificado por Collins, diz respeito à infantilização da população negra no geral e das mulheres em particular, pelo fato dos indivíduos brancos sempre terem se colocado na posição de falar por essas pessoas, negando-lhes o direito de falar por si próprias, desconsiderando suas subjetividades.

Esse mecanismo é também um resquício da memória colonial, ideias como essa também foram bastante reforçadas nas produções literárias. Como exemplo temos a literatura infantil com as representações estigmatizantes de Monteiro Lobato (em especial a construção da personagem de Tia Nastácia), que por muito tempo permaneceram naturalizadas no imaginário coletivo.

Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e por tanto perigosas. Aparecem caracterizadas por uma animalidade como a de Bertoleza que morre focinhando, por uma sexualidade perigosa como a de Rita Baiana, que macula a família portuguesa, ambas personagens de *O Cortiço*, (1890) de Aloísio de Azevedo, ou por uma ingênua conduta sexual de Gabriela, Gabriela, Cravo e Canela, (1958) de Jorge Amado, mulher-natureza, incapaz de entender e atender determinadas normas sociais. (Evaristo, 2005, p.53)

Sendo as representações culturais e midiáticas distorcidas e a exclusão feita segundo os parâmetros da branquitude, a mulher negra precisou olhar para si e construir sua própria autodefinição independente, já que ela não se reconhece nos demais sujeitos que estão ao seu

redor, criando, assim, um modo de confrontar as imagens de controle que lhes foram impostas socialmente. Mas Carneiro pondera:

Muito tem se falado a respeito das implicações dessas imagens e dos mecanismos capazes de promover deslocamentos para a afirmação positiva desse segmento. A presença minoritária de mulheres negras nas mídias, bem como a fixação dessa presença em categorias específicas (a mulata, a empregada doméstica) foi um dos assuntos mais explorados nesse aspecto. A despeito de algumas mudanças, pois presenciamos gradativamente a presença de mulheres negras em espaços outros que não somente os de subserviência, consideramos que mudanças radicais ainda precisam ser efetivadas (Carneiro, 2003, p.124).

As experiências passam a ser expressas de outras formas pela população negra, constituindo novas formas de representação da vida, novos referenciais, no contexto socioeconômico como um todo, incluindo as mídias, como o teatro, conforme analisado aqui. Assim, dentre as formas de resistência frente aos estigmas herdados da escravização, a produção artística, em destaque as de produção independente, continua a ser bastante evidente nas mais diversas formatações.

Para além das questões mencionadas anteriormente a respeito da mídia e literatura, essa derradeira que por muito tempo serviu como sinônimo de alta civilização de pessoas brancas, mais especificamente do gênero masculino, não nos causa espanto o fato de que a obra de Maria Firmina dos Reis tenha permanecido esquecida por mais de cem anos; mesmo tendo alcançado significativa notoriedade para sua produção em jornais locais, outras narrativas além do romance *Úrsula*, destacam-se também a poesia, a curta narrativa indianista em *Gupeva* e o conto *A escrava* não foram suficientes para que a obra continuasse em circulação após a sua morte, levando à um longo hiato até o reconhecimento da mesma.

A importância do resgate da obra de Maria Firmina dos Reis se dá por diversas razões. Não acreditamos que todas as obras esquecidas precisam ser lembradas, mas algumas, como a de Firmina, carregam possibilidades de se analisar uma produção literária que nos serve de suporte para compreender as especificidades de ser uma escritora negra entre os séculos XIX e XX, quando as condições ainda eram muito pouco favoráveis a essa população, e também pelos fatores de pioneirismo no próprio texto, que contribuem para ampliar as perspectivas ao se voltar às memórias do país.

O espetáculo *Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo* surge, então, não apenas como um resgate da obra da escritora maranhense, mas como uma forma de difusão dessa obra e de sua autora, a partir da leitura e adaptação feitas por Martins para a cena. Apesar da dramaturgia ser construída a partir de recortes das (auto)biografias dessas duas

mulheres, além do aspecto que prioriza o pessoal/individual, muitos outros são evocados e acabam por ultrapassar a intenção apenas biográfica, incluindo a própria produção literária/ficcional de Firmina.

Através desse trabalho, podemos acessar os modos de resistência entre duas mulheres que se encontram, mesmo com a grande distância temporal que as separa, por meio de suas produções engajadas com a luta racial. Cada uma, a seu modo, contribui para a construção de uma representação da mulher negra sem que estejam no entorno de imagens de controle, por não recorrer a noções estereotipadas ou que apenas reproduzem ideias estigmatizantes acerca delas.

Martins constrói sua dramaturgia de um modo que aproxima a obra das reflexões de Gonzalez (2020), por se utilizar de elementos como a religiosidade em alguns momentos do espetáculo. Logo nas primeiras cenas a atriz nos fala algumas palavras que serão centrais para todo o espetáculo; ela começa: “eu sou a Julia e meu sobrenome é resistência [...] a resistência a uma memória de fé.” (Martins, 2019, p. 1). Compreendemos, então, como resistência as lutas que entram em diálogo independentemente da distância temporal e da reconfiguração delas, a resistência da obra e história de Maria Firmina e a resistência que une todos esses aspectos: a da memória e da fé. Sabendo que nas práticas religiosas afro-brasileiras as ritualizações se dão com e através do corpo, Julia faz de seu próprio corpo o meio de evidenciar esse aspecto simbólico no espetáculo.

Outro ponto que interessa à nossa análise é a cena em que a atriz relata o momento de racismo que viveu na escola em uma aula de literatura. Primeiro ela nos diz que a professora era uma mulher negra e que o texto seria utilizado para que cada aluno pudesse representar um personagem e, entre esses, seria feita a representação de um espantalho, o qual acabou por ser representado pela aluna, não por um acaso, mas pela associação feita ao seu cabelo crespo, despertando o riso discriminatório da turma e constrangimento dela.

Primeiro, notamos que mesmo a presença da professora, uma mulher negra, não foi suficiente para evitar o acontecido. Pensamos, ainda, seguindo esse viés, como as imagens de controle não são fixas, mas se reconfiguram, por estarem enraizadas no imaginário coletivo de formas mais e menos sutis. Para finalizar o relato, a atriz conclui:

Na visão dos meus amigos eu não tinha o padrão de beleza que a sociedade nos impõe. Eu sou negra, tenho o cabelo crespo, usava óculos... eu era um espantalho, na visão dos meus colegas e talvez da professora também. Naquele momento eu sorri, mas quando eu cheguei em casa aquela cena, do espantalho, dos meus colegas rindo de mim, não saía da minha cabeça. Por que que eu não era aceita da forma como eu sou? Por que que eu não era

bonita? Por que que tem que ter um padrão? Eu me questionava e eu chorava.¹²

Partindo desse ponto, compreendemos que as violências contra as mulheres negras na sociedade se iniciam desde muito cedo e sem distinção de ambientes, como a escola. O fato ocorrido nos remete à importância de profissionais que estejam cientes do debate racial e da Lei nº 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileiras e indígenas, podendo, em sala de aula, se utilizar da literatura como enfrentamento de discriminações como essa.

Percebemos que a cena é construída segundo uma lógica em que a atriz-dramaturga pode recorrer a essa lembrança para reverter o que ela significou no momento vivenciado. E, ao dizer que “para construir esse trabalho, eu me inspirei em uma mulher negra, uma mulher que me inspira todos os dias a estudar, que me inspira a resistir”, ela comprova que por meio da troca de experiências e do resgate de histórias de pessoas negras é possível combater representações estigmatizantes e ainda as substituir por outras que façam jus à realidade vivida pela mulher negra no Brasil.

¹² Trecho transcrito do espetáculo.

3 QUESTÕES EM TORNO DO "ESPAÇO BIOGRÁFICO"

3.1 As escritas de si nos estudos literários

As escritas que remontam ao próprio sujeito da criação não contam com uma marca temporal recente. No contexto literário mais distante, temos as *Confissões* de Rousseau, que se tornou referência para os estudos que se voltam ao autobiográfico. Dentro do amplo espectro que abriga as escritas de si, encontramos, entre outras formas textuais, além das confissões, os romances biográficos, os álbuns, os diários, as memórias e as autobiografias “propriamente ditas”. Cada um desses formatos apresenta suas próprias especificidades, porém, o ponto em comum a todos é o interesse por contar algo sobre a vida de alguém - em geral, a da própria pessoa que escreve e assina a autoria da obra.

Os estudos de Philippe Lejeune (2008), mais especificamente o ensaio *Le pacte autobiographique*, publicado em 1975, que retoma discussões iniciadas no trabalho que escreve anteriormente, *L'autobiographie en France*, de 1971, passaram a ser utilizados como um paradigma teórico e crítico dessa literatura mais pessoal, que não se compromete (só) com a invenção ficcional, de caráter puramente romanesco, aproximando-se do registro literário de acontecimentos reais de uma vida.

Em relação à autobiografia, o que a difere a de outras formas de escritas de si seria, ainda segundo o teórico francês, a necessidade de estabelecer mais precisamente as relações de identidade na obra – o que chamou de “pacto de identidade” –, na medida em que quem assina a obra, quem narra e quem é personagem se apresentam como um só sujeito. Geralmente, as evidências começam desde o nome de quem assina a obra; já no que diz respeito à narrativa em si, a principal marca é o emprego da primeira pessoa, sendo esse modo denominado por Gérard Genette de narração “autodiegética”, como apontado por Lejeune (2008, p. 16). Nos casos em que o narrador não é a mesma pessoa que o personagem principal, a narração seria “homodiegética”, ou seja, segue a identificação, mas sem o emprego da primeira pessoa.

Além do nome próprio e da pessoa gramatical, é preciso considerar o que há de referencialidade externa ao texto, ou melhor, de quais informações o leitor dispõe para ser capaz de relacioná-las àquilo que está presente na narrativa. Por se tratar de uma pessoa real, supõe-se que, caso o leitor não a conheça, precisaria ser provido de meios para capacitá-lo a

visualizar a identidade construída no espaço autobiográfico¹³. Dessa forma, “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (Lejeune, 2008, p. 26). Cria-se, então, uma relação de acordo entre o autor e o leitor.

Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção. Penso, contudo, que essa definição, longe de ser arbitrária, ilumina o essencial. O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever uma história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou *eu*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (Lejeune, 2008, p. 33).

Daí a necessidade dos indicadores, referencial ou ficcional, que o autor traz para a obra, a fim de que o leitor possa traçar associações e ajustar seu horizonte de recepção diante da obra, compreendendo-a como mais ou menos permeada de referenciais externos. Sendo assim, a relação que se estabelece entre o autor, o texto e o leitor, é essencial para que esses traços autobiográficos não recaiam totalmente sob o manto da ficção. Isso porque o espaço autobiográfico compreende vários dados que se voltam para a figura do autor.

No decorrer das reflexões contemporâneas, surgem outras questões, entre elas a da possibilidade de uma autobiografia “propriamente dita”, isto é, da escrita em perfeito acordo com o prescrito por Lejeune, que passa a ser revista, por exemplo, a partir da dificuldade de descrever fatos da vida com total exatidão, em razão das lacunas inevitavelmente presentes na própria memória de quem escreve. É aí que o real começa a ser percebido como algo passível de ser ficcionalizado.

Desse modo, o que passa a ser visto de forma mais explícita nas produções contemporâneas é a ausência de pretensão em separar o que é real do que é ficção e o interesse em criar, justamente, a partir dessa tensão. Esse tipo de escrita se aproxima de um outro paradigma: o da autoficção, noção proposta inicialmente por Serge Doubrovsky (1977 *apud* Faedrich, 2015) em resposta a lacunas deixadas pelo estudo de Lejeune. Esse

¹³ É o espaço em que autobiografia e ficção se encontram. Segundo Lejeune (2008, p.43), ao comparar a autobiografia com o romance: “não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico.”

paradigma, apesar da aproximação com a autobiografia, opera da seguinte maneira, conforme descreve a pesquisadora Anna Faedrich:

[...] na autoficção se estabelece com o leitor um pacto oximórico (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. A noção de pacto é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu” (Faedrich, 2015, p.46).

Sendo assim, a ambiguidade presente na autoficção não é uma característica aceita para a autobiografia, já que se busca uma veracidade comprovável. Percebemos, então, que as escritas de si não partem de uma formatação rígida, a depender da produção, acabam por exigir suas próprias especificidades, se assemelhando mais a um gênero (autobiográfico) ou a outros (autoficção).

Uma questão cara ao desenvolvimento de nossa discussão aqui diz respeito a uma perspectiva ampliada das escritas de si. Ao percebê-las como um campo que não isola o indivíduo dentro de sua narrativa, na medida em que, mesmo partindo de um recorte pessoal, uma “escrita de si” costuma pressupor uma “escrita do outro”. A pesquisadora Diana Klinger (2012) nos leva a observar a representação do autor de modo tanto poético, quanto político, pois ele passa a ser, na contemporaneidade, o Outro culturalmente afastado, utilizando o lugar em que se encontra para a construção de sua própria representação, partindo de uma subjetividade pessoal e ao mesmo tempo coletiva, ou seja, não há um distanciamento daquele que a produz.

Esses Outros, na maioria das vezes, são as figuras que histórico e culturalmente permaneceram marginalizadas e por um longo período estiveram afastadas desse lugar do dizer sobre si, evidenciando a crise da representação nas artes contemporâneas em geral, tal argumento é desenvolvido por Klinger (2012) a partir dos estudos de Hal Foster sobre “o retorno do real” nas artes plásticas e em outras linguagens artísticas. Assim, com o advento da chamada “virada etnográfica”, a questão do “dilema da representação da outridade” é ampliada, pois

a construção da figura do “outro” vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade e assim questiona a ideia de *representação*. [...] A partir dos estudos culturais e dos estudos de gênero a crítica tende cada vez mais a refletir sobre o próprio sujeito da escrita (Klinger, 2012, p. 12-13 – grifo da autora).

Nesse sentido, o desafio da representação de si (e do Outro) e o interesse por figuras marginalizadas são problemáticas que se atrelam às obras literárias e aos demais produtos artísticos da contemporaneidade pelas semelhanças dos objetivos de produção: evidenciar uma determinada realidade social pouco explorada e a (auto)ficcionalização de fatos dessa realidade. Assim, a defesa de uma suposta neutralidade, nessa formatação que evoca a primeira pessoa, não se sustenta. O sujeito que produz é o responsável pelo seu próprio discurso, ele sai da posição daquele que carece de representação para uma em que, por meio de uma reunião de dados autobiográficos, se torna o sujeito de sua enunciação.

Surgem, então, novos paradigmas artísticos, dentre eles, o do “artista como etnógrafo” (cf. Foster, 2017, p. 159), desenvolvido com base no ensaio “o autor como produtor” de Walter Benjamin (1934 *apud* Foster, 2017). Esse sujeito etnográfico se torna ele mesmo o produto artístico, como viemos apontando, aproximando o debate para a questão da multiplicidade de identidades. Por mais íntimo que seja o posicionamento individual, ele ainda se torna uma voz que reúne outras.

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta (Foster, 2017, p. 160).

Em vista disso, percebemos essa representação como um viés poético-político também presente nas performances do Eu na cena teatral contemporânea, cena essa que também vem gerando frequente tensão entre realidade e ficção nas últimas décadas. Observa-se que grande parte do teatro já não se organiza mais a partir do modelo dramático tradicional: os artistas se alinham a um engajamento pessoal (leia-se, biográfico) na cena que se formaliza em função de cada experiência – pessoal e cênica.

3.2 O espaço biográfico na cena contemporânea

Seguindo por esse viés, encontramos, através da leitura de pesquisadoras como Silvia Fernandes (2013), o que acabou por ser conceitualizado como “teatros do real”. No fazer cênico contemporâneo, há o afastamento de uma concepção centrada na representação de um cosmos ficcional; quem atua está mais presente e se utiliza de experiências vividas para compor a dramaturgia. Nesse novo espaço, coabitam diversos modos de criação, entre eles a

performance autobiográfica (ou “autoescritura performativa”), nos termos de Janaína Leite (2017). Apesar da diversidade, essa cena não se separa em grupos ou blocos específicos, pois

[...] é visível que uma parcela considerável das práticas cênicas de hoje não visa apenas à criação de uma peça, ou do que se poderia considerar um produto teatral acabado e comercializável no mercado da arte. [...] em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país (Fernandes, 2013, p. 7).

Além disso, os artistas que compõem essa cena dos teatros do real partilham de algumas semelhanças em seus projetos: até quando o relato mais pessoal sobressai, de uma forma ou de outra, a questão retorna, geralmente, ao âmbito do social, em direção a mais algum sujeito, coletivo, externo à criação. Por se tratar de produções que se formulam por meio de dados autobiográficos, é daí que resulta o jogo entre o real e a ficção na cena. Sendo uma criação mais desviante em relação aos moldes do teatro dramático, “é necessário inventar a forma que convém a cada uma das experiências”, como traz Leite (2017, p. 17), fazendo do depoimento pessoal uma estratégia para a criação da dramaturgia.

Podemos, ainda, pensar que esses processos, mesmo partindo da autobiografia, desembocam na outra via, a da autoficção. Isso porque, por mais que se ocupem em trazer fatos, eles são dispostos em uma outra temporalidade de acontecimentos e em condições que não dispõem de uma comprovação tão exata, o que abre margem para a uma inevitável ficcionalização. São trabalhos que, em sua grande maioria, dependem de relatos e memórias biográficas que são reunidas para construção da dramaturgia e, por mais que a proposta seja a de partir de fatos pessoais da memória de um sujeito, a memória coletiva também sobressai naquilo que é apresentado. Em não se tratando mais de uma representação que parte diretamente da ficção, mas de uma *apresentação* do real, como também afirma Leite (2017), o resultado da criação também diverge e a cena acaba por envolver uma diversidade de elementos em torno da performance teatral. Diante desse raciocínio,

a cena incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais [...] de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para *fazer; contar; mostrar*, em vez do esperado *atuar*. Os verbos destacados podem ser relacionados aos modos de caracterizar o teatro performativo tal como definido por Josette Féral. Segundo Féral a performatividade da cena é fortemente explicitada através do *being, doing* e *showing doing* (Leite, 2017, p. 48-49).

O teórico de teatro Patrice Pavis (2017, p. 44) julga impossível a ideia de uma “autobiografia ‘pura’ [na cena] [...], pois ela tem a necessidade da ficção para existir”. Mesmo se analisados nessa perspectiva, não existe uma relação de exclusão em que, de um lado, teríamos o real e, de outro, a ficção, eles se complementam, ou melhor, se articulam em uma relação de dependência entre si, sendo esse o ponto de rompimento do pacto autobiográfico entre o autor e o leitor (ou espectador, no caso dos espetáculos) e de estabelecimento daquele pacto oximórico mais próprio da autoficção.

Notamos, então, que as produções não encontram definições exatas, as especificidades vão se fazendo em cada processo de criação. O que nos faz relacionar essa cena à arte da performance. Assim como a autobiografia na Literatura, a performance carrega seus problemas enquanto gênero na Arte, mais ainda por sua constante mutação, pois não delimita um formato para a prática, seja no teatro ou nas artes visuais. No entanto, se há um traço evidente, é o seu caráter autoral. Essa característica identifica um significativo nível de distanciamento entre quem atua na representação teatral e a/o performer. Segundo a pesquisadora Ana Bernstein,

a razão dessa dificuldade em distanciar o performer de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na performance as funções do artista, autor e persona estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e performer é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego frequente de material autobiográfico (Bernstein, 2001, p. 91).

Grande parte das performances são realizadas em solo por um sujeito que integra uma minoria social e se utiliza desse espaço como mais uma forma de possibilitar a quebra do silenciamento frente a discursos historicamente dominantes. Desse modo, está presente o desejo de mostrar não uma unificação representativa, mas as diferenças identitárias e o motivo de alguns sujeitos serem buscados para representação e outros não.

Temos, então, a re(a)presentação como algo que se relaciona a alteridade na cena teatral contemporânea, em que se encontra a forte presença da performance autobiográfica ou, de novo, como nomeia Janaína Leite (2017), das autoescrituras performativas. Além de suas próprias produções cênicas, a artista e pesquisadora aprofunda seu olhar para a questão como um todo, buscando e produzindo referências teóricas que se ocupam dessa temática. Em seu espetáculo, *Conversas com meu pai* (2014), acentua questões íntimas da relação com o pai nos últimos anos de vida, ele tendo perdido a voz e ela com uma surdez temporária. A artista faz dessa questão sensível o ponto chave do processo criativo, partindo disso para a reflexão sobre como o real adentra o teatro.

É nesse mesmo viés teatral que localizamos o espetáculo *Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo*, produzido pela dramaturga maranhense Julia Martins. O trabalho condensa uma articulação entre a vida e obra de Firmina, de modo que é possível acessar, além da literatura, o universo mais íntimo da primeira romancista brasileira. Temos, então, já nesse recorte, um movimento entre os dados biográficos e a junção da ficção para construção da dramaturgia. Esse movimento se complexifica pelo fato de o espaço biográfico de Firmina não ser o único explorado no espetáculo: a atriz amplia esse processo, integrando a ele experiências de sua própria vida, conforme analisaremos no próximo capítulo como esse processo ocorre por duas vias: acessando aos dados biográficos que dispomos dessas duas mulheres e como esse espaço se constrói em cena.

4 O CASO DE MARIA FIRMINA DOS REIS, UMA VOZ ALÉM DO TEMPO

4.1 Quem é Júlia Martins / Quem foi Maria Firmina dos Reis

Júlia Martins é uma atriz, dramaturga, pesquisadora e produtora cultural maranhense. Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Ceuma e em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Pós-graduada em Arte, Mídia e Educação pelo Instituto Federal do Maranhão (IFMA), pós-graduada em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado pela instituição SENAC São Paulo e técnica em Produção Cultural pelo Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA).

Além de atuar no espetáculo aqui em foco, um solo, é uma das responsáveis pela sua produção, juntamente com Victor Silper. Ao ser perguntada a respeito do seu interesse por Maria Firmina dos Reis, em resposta à entrevista concedida ao Sesc Maranhão, a atriz revela: “Quando descobri Maria Firmina, li o romance, poesias e outros estudos publicados sobre ela, fiz o experimento [...] e disse: não, está na hora de aprofundar essas pesquisas e colocar para a cena.”

Com direção de Leônidas Portella, a proposta tomou forma, realizando-se a partir de todo o material biográfico, literário e cultural que Martins conseguiu reunir e condensar em um só lugar. A montagem estreou em 2019; no ano seguinte, Martins foi premiada pela Associação Ludovicense de Letras com o diploma de Honra ao Mérito Cultural pela contribuição às pesquisas sobre Maria Firmina.

Já a escritora, que viveu no século XIX, foi a primeira mulher a escrever um romance abolicionista no Brasil, mas teve sua obra esquecida por mais de 100 anos. De acordo com a apresentação do livro *A Escrava, Antologia de prosa e versos* (2021), além de escritora, foi professora de instrução primária, compositora, musicista e criou a primeira escola mista em Maçaricó, um povoado próximo ao município de Guimarães (MA).

Firmina presenciou grandes acontecimentos enquanto viveu, como a independência do Brasil em 1822, a promulgação da 1ª Constituição em 1824, a Lei Eusébio de Queiroz de 1850, a Abolição da Escravidão em 1888, a Proclamação da República em 1889 etc. No decorrer das últimas décadas, retornou ao debate intelectual como símbolo de resistência, grande contribuidora aos estudos na literatura afro-brasileira e para a cultura maranhense.

Pelo trabalho de Martins, a voz de Firmina também alcançou os palcos do teatro, inserindo-o no campo crescente de espetáculos e manifestações artísticas contemporâneos que se dirigem em especial às figuras oprimidas historicamente e a suas histórias pouco valorizadas. De acordo com Silvia Fernandes (2013, p. 19), isso pode ser percebido como “a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país.” Ou seja, além do fazer artístico, iremos notar que a produção, na escala do social, abrange questões muito mais amplas.

Em *Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo*, essas questões são evocadas a partir das biografias das duas figuras representadas. No espetáculo, tudo ocorre de um modo a que todos os elementos em cena sejam utilizados a favor da junção de aspectos que aproximam essas duas figuras, seja pelos traços biográficos, culturais, religiosos, políticos etc., conforme se verá na análise-interpretação que segue.

4.2 Ecos de Maria e Júlia em “Uma voz além do tempo”: uma peça, dois universos biográficos

O espetáculo inicia com as luzes apagadas e apenas a voz da atriz ao fundo. Essa voz descreve a imagem de um pequeno quarto, alguns de seus objetos, citando uma janela de frente para um jardim. O cenário, que não aparece totalmente, se faz um pouco notável através das luzes neon do tecido presente no palco. A descrição segue para um momento de apresentação biográfica. Sob iluminação baixa, que ainda não permite ver a cena com nitidez, ouvimos os seguintes dados:

É dentro desse quarto que eu me sinto livre e que eu escrevo boa parte das minhas obras, é dentro desse quarto que eu dou voz a minha imaginação. Eu sou Maria Firmina dos Reis. Nasci no dia 11 de março de 1822, sou filha de escravos, minha mãe era livre, meu pai desconhecido. Me batizei em São Luís, na igreja dos remédios, depois vim para Guimarães morar com uma tia, foi aqui em Guimarães que eu vivi por toda minha vida. Me tornei professora, passei em um concurso público, escrevi meu primeiro romance: *Úrsula*, montei a primeira escola mista pública. Não me casei, mas tive dez filhos adotivos, todos criados aqui, nessa casa. Foi aqui também, nessa casa, que eu morri, aos noventa e cinco anos, no dia 11 de novembro de 1917, cega.¹⁴

¹⁴ Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: <https://youtu.be/I2qD3keis> Último acesso: 27 mai. 2023. Os trechos que não estiverem contidos no roteiro disponibilizado pela dramaturga (no link [indicar endereço]) serão transcritos da referida gravação.

A cena continua com alguns movimentos da atriz tateando o cenário, que se assemelha a um biombo de crochê, enquanto acende algumas luzes pequenas que estão presas a ele. É interessante observar que parte da vestimenta da atriz é feita do mesmo tecido que compõe o biombo, o qual, também estendido no chão, à medida que a luz vai abrindo, se torna possível visualizar melhor, sugerindo que há uma conexão entre tudo ali presente. Enquanto a atriz tateia o biombo, o que faz ora em silêncio, ora sob som de tambores, começa a narrar um trecho do *Hino à liberdade dos escravos* (1888), de autoria de Maria Firmina dos Reis.

Salve Pátria do Progresso!
 Salve! Salve Deus a Igualdade!
 Salve! Salve o Sol que raiou hoje,
 Difundindo a Liberdade!

Quebrou-se enfim a cadeia
 Da nefanda Escravidão!
 Aqueles que antes oprimias,
 Hoje terás como irmão! (Martins, 2019, p. 6).

Até aqui, poderíamos pensar que se trata de uma encenação com o intuito de contar quem foi Maria Firmina dos Reis, como viveu e conhecer um pouco de sua obra. Mas, no seguimento da cena, a atriz se direciona ao centro do palco, a iluminação agora em tons quentes, e revela a face de Júlia, que faz a sua própria apresentação, não mais representando a figura de Firmina: “Olá a todos e todas, eu sou a Júlia e o meu sobrenome é resistência”¹⁵, sendo esse o primeiro dos indicadores de sua autoescritura performativa (cf. Leite, 2017), bem como o início da articulação entre os dois universos biográficos levados à cena. Ela continua: “A resistência a uma memória de vitórias, de lutas, de perdas, de encontros, desencontros. A resistência a uma memória de fé, de sangue, muito sangue. A resistência à escravidão.” (Martins, 2019, p. 1). Nesse trecho, começamos a entender que não se trata de apenas uma representação biográfica, nem exclusivamente de uma (Firmina), nem da outra (Martins), podendo-se, aos poucos, começar a perceber que o espetáculo trará a junção de duas “Escrevivências” (cf. Evaristo, 1994).

No sentido de articular os dois universos biográficos em cena, a dramaturga reúne um conjunto de memórias históricas que refletem as condições atuais do país. Em se tratando do contexto social ao qual Firmina pertenceu, há um diálogo entre a memória da luta antiescravagista, registrada em sua obra e nos posicionamentos que sustentou até o fim da vida, e a luta antirracista que segue sendo enfrentada. As produções artísticas e as vivências

¹⁵ Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: <https://youtu.be/I2qD3keis> Último acesso: 28 mai. 2023.

culturais de ambas também são evocadas como pontos de convergência entre suas biografias. É, nesse sentido, pela reunião de diferentes materiais na construção da dramaturgia, a saber: as informações acerca de Maria Firmina, sujeita empírica que viveu num dado contexto histórico; a obra literária de Maria Firmina dos Reis (romances, poesias), também incorporados à dramaturgia e a partir dos quais Júlia constrói interpretações acerca da Firmina “empírica”; e os relatos apresentados pela atriz a respeito de suas próprias vivências com o racismo. Através desses fatores que entendemos que o espetáculo concretiza esteticamente aquilo a que Philippe Lejeune (2008, p. 43), a respeito das distinção/aproximação entre o romance ficcional e a autobiografia, chamou de “espaço biográfico”, isto é, “o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’”. Aqui, utilizar-nos-emos dessa concepção para analisar a dramaturgia, atentando para a junção que ocorre entre textos ficcionais e (auto)biográficos.

Dando continuidade às cenas, após a apresentação de si, a atriz se agacha e executa a matriz¹⁶ “tambor da resistência”, como indicado no roteiro (Martins, 2019, p. 1). Nos movimentos da dança que executa na matriz, cada vez mais rápidos, a atriz demonstra cansaço em meio aos giros, perceptível na respiração ofegante, e a iluminação retorna ao tom frio de antes. É com os braços levantados e gritos de sofrimento que a atriz nos traz um dos trechos mais conhecidos do romance *Úrsula* (1859), também de autoria de Firmina, trecho que contém uma descrição das condições desumanas dos navios negreiros.

Escrava: Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão, fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas. Davam-nos água imunda, podre, e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca. Vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água (Martins, 2019, p. 1 - grifo da autora).

¹⁶ Conforme reflexões do grupo Lume Teatro, trata-se de “[...] formalizações singulares de cada ator que engendram virtualidades e intensidades atualizadas em *continuum* no tempo-espaço cênico. Chamamos essas formas de força de MATRIZES. Poderia ser chamada também de ação física em sua mais potente complexidade. [...] Portanto, mesmo que uma matriz tenha uma formalização codificada atualizada de forma singular, em sua virtualidade e intensidade ela, literalmente, dança e se diferencia a cada instante. Essa diferenciação tem seu território em micro-ações e micro-afetos que possibilitam a “circulação” corpórea dessas virtualidades e diferenças no desenho tempo-espaço da própria matriz, fazendo com que ela se recrie nessa zona virtual”. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/projetos-academicos>. Último acesso: 15 de out. 2023.

O trecho corresponde a uma pequena parte do capítulo IX do livro. Nela, a personagem da “preta Susana” se dirige a outro personagem, Túlio, narrando a vida que tivera antes de ser trazida para o Brasil. Se, por um lado, estamos tratando de uma ficção, por outro, ela agrega um feito biográfico a respeito de Firmina: o diálogo entre os dois personagens, ambos escravizados, configura um ineditismo para o período literário em que essa obra está localizada, por ser o primeiro romance em que personagens negros dialogam entre si, representando sua própria subjetividade e, junto a isso, expressando denúncias da realidade representada no texto.

Quando a iluminação muda mais uma vez, Júlia retorna ao centro do palco, saindo do papel da personagem da escravizada retirada do romance, faz a seguinte reflexão: “É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura sufocados e famintos! A escravidão é cruel! A escravidão é cruel, meus amigos! A escravidão sempre será um mal!” (Martins, 2019, p. 1). Podemos pensar, então, por ser uma reflexão que diz respeito a um fato histórico, que o pensamento parte da própria atriz, mas às suas palavras misturam-se as de Firmina, pois a reflexão também foi retirada do romance e é parafraseada pela atriz na cena. Como dissemos antes, informações biográficas e a ficção se unem na construção de um espaço biográfico no espetáculo.

O jogo com a iluminação nos interessa, como vem sendo citado, pois não ocorre de modo aleatório. Ela está diretamente relacionada à alternância dos papéis. Em entrevista concedida para o Sesc Maranhão¹⁷, Leônidas Portella, que fez parte da direção, captação e edição de imagens, explica sobre o processo da iluminação, o que nos leva a compreender a intenção prévia de modular a cena, distinguindo os momentos reservados ao papel de Firmina e a representação que a atriz faz de si, além de destacar outros elementos, como os de religiosidade que atravessam o espetáculo.

[...] eu tento fazer alguns acessos a partir da iluminação. Então, todas as vezes que a Júlia ia para trás das estruturas, ali era o lugar onde se passava o imaginário, ou a literatura ou a memória, então sempre um azul de contra, ali se passa a cena do navio negreiro, da escravizada. [...] eu começo a acessar, a partir da iluminação, a ancestralidade, partindo da religião de matriz africana. [...] trago o branco toda vez que a Júlia vem trazer a escrivência dela; é a quebra, é o momento de separar o que é fantasia e o que é realidade dentro desse contexto onde tudo se mistura.¹⁸

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G8w1kKU6Fr&t=1902s> Último acesso: 29 de mai. 2023.

¹⁸ Trecho transcrito da gravação da entrevista ao Sesc Maranhão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G8w1kKU6Fr>. Último acesso: 29 de mai. 2023.

Dando seguimento, durante mais uma troca de papéis, a atriz traz, de fato, um relato pessoal e suas reflexões acerca dele. Mas, ainda assim, o que poderia ser apenas informações autobiográficas, se encarrega de algo mais amplo, abarcando novamente questões sociais do país. Refiro-me à cena em que Júlia se senta em um banco pequeno, feito do mesmo material que o restante do cenário, e conta uma memória da adolescência, quando viveu uma situação de racismo aos treze anos de idade em uma aula de Literatura.

a turma sentava-se em fila indiana, a professora era uma mulher negra e alta de voz rouca. Tinha levado um texto onde tinha vários personagens imaginários, e que cada aluno lia um. Quando chegou à minha vez, a turma inteira parou de ler para sorrir. Eles sorriam porque era a minha vez de ler, e o personagem ao qual eu lia era um espantalho. [...] O espantalho é visto com um boneco feio, que assusta, e era por isso que a turma estava rindo de mim: porque eles me assemelhavam a um espantalho, porque eu não estava dentro dos padrões de beleza eu tinha o cabelo de “palha” (Martins, 2019, p. 2).

Refletimos, então, sobre a atitude da professora, que a partir da escolha de tal texto literário, poderia ter conscientizado os alunos acerca dos estereótipos que não devem ser reproduzidos ou associados aos colegas, mas que, ao invés disso, acabou por abrir margem para a exposição e desconforto da aluna causados pelo restante da turma. Por outro lado, compreendemos que a reflexão oferecida pela atriz se faz ainda mais pertinente, pois ela comenta o caso como resultado dos padrões de beleza que são construídos de maneira excludente e acabam por naturalizar ideias como essa. Depois da conclusão de seu pensamento sobre o acontecido, Júlia menciona o que a motivou para a construção do espetáculo.

O que motivou a fazer esse trabalho foi uma figura de extrema importância para a nossa história, para a história do nosso Maranhão. Uma mulher e negra; essa pessoa ela me inspira; me inspira a resistir, ela me inspira a nunca desistir; sobretudo essa mulher me inspira a **ESTUDAR** (Martins, 2019, p. 2 – grifo da autora).

Pensando assim, a sala de aula se torna mais um modo de conectar as duas figuras nesse espaço biográfico que vem sendo apontado em nossa análise. Isso se dá, além do que citamos anteriormente, na continuidade da cena. Ao finalizar o relato e comentar sobre a sua inspiração pessoal para a construção do espetáculo, a atriz utiliza o cenário para simular um quadro onde começa a “escrever” no ar – e a falar, à medida que “escreve”, rapidamente, alguns nomes, na sequência dos quais responde com “presente”, como se fosse, ao mesmo

tempo, aluna e professora. Entre os nomes está o de Firmina, Marielle (Franco)¹⁹ e Dandara (dos Palmares)²⁰.

A conexão entre os dois universos continua. Logo após a “chamada”, há um retorno para o papel de Firmina, porém, a representação acontece sob outro registro. Se, nas cenas anteriores em que assumiu a voz de Firmina na primeira pessoa, Júlia o fez de uma forma objetiva, distanciada, agora a atriz aparece mimetizando uma senhora. Com a voz trêmula, soando cansada e com as mãos nas costas, demonstrando uma certa fraqueza, aparentemente causada pela idade, a senhora diz: “Ah meus filhos, tô cá lembrando de um acontecimento (risos). De Otávia chegando em minha casa pra pedir que eu escrevesse um Bumba-meu-boi. Mamanquinha, Mamanquinha! A senhora faz um bumba-meu-boi pra gente?” (Martins, 2019, p. 2).

Temos, então, a representação de um outro momento na vida de Firmina, mostrando, assim, como a construção do espetáculo se utiliza, além da obra literária de modo diverso, de uma sequência temporal não-linear de alguns momentos de sua vida, momentos estes que se unem a uma série de outros elementos (biográficos, culturais e sociais). Na sequência, há mais uma referência cultural, pois, além do que consta no trecho citado, ao fundo começa a tocar uma música de Bumba-meu-boi. Em se tratando de uma festa popular no Maranhão, é mais um fator comum entre as duas figuras, por serem ambas maranhenses que buscaram trazer aos seus processos criativos aspectos da cultura regional.

Como indica o roteiro, a cena marca também a transição de uma fase para outra: “a velha continua a dançar até que vai se desfazendo, como se fosse pó, pelo chão. E começa a transição velha Firmina para Maria Firmina jovem, a partir da recitação da poesia.” (Martins, 2019, p. 3). Estando, então, no papel da velha Firmina, a atriz faz mais um momento de dança, voltando a se utilizar do cenário para realizar movimentos circulares. O objeto, que antes parecia ser um biombo rendado, é dividido em quatro partes, e uma delas é levada ao chão, a qual a atriz utiliza para deitar-se por dentro. Por entre os rasgos do tecido, a atriz

¹⁹ Marielle Franco foi uma mulher, negra, mãe, filha, irmã, esposa e cria da favela da Maré. Socióloga com mestrado em Administração Pública. Foi eleita Vereadora da Câmara do Rio de Janeiro, com 46.502 votos. Foi também Presidenta da Comissão da Mulher da Câmara. No dia 14/03/2018, ela foi assassinada em um atentado ao carro onde estava.

Disponível em: <https://www.institutomariellefranco.org/quem-e-marielle>. Último acesso: 05 de jun. 2023.

²⁰ Dandara foi esposa de Zumbi e, como ele, também lutou com armas pela libertação total das negras e negros no Brasil; liderava mulheres e homens, também tinha objetivos que iam às raízes do problema e, sobretudo, não se encaixava nos padrões de gênero que ainda hoje são impostos às mulheres. E é precisamente pela marca do machismo que Dandara não é reconhecida ou sequer estudada nas escolas.

Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-dandara-dos-palmares-voce-sabe-quem-foi/>. Último acesso: 05 de jun. De 2023.

começa, ainda deitada, a recitar um poema, que abre o que podemos chamar de recorte dos textos poéticos na dramaturgia. Esse poema é “O jardim dos Maranhenses”, de autoria de Maria Firmina dos Reis, o qual reproduzimos abaixo:

O JARDIM DOS MARANHENSES
 No fundo dos sepulcros eu existo,
 Tudo que nasce se reduz em mim,
 Os paramos desertos, em povôo;
 Desde que há mundo, que eu existo assim.
 E ninguém me acompanha!
 Árida estrada
 Cansado caminhar!
 Que afã- que lida!
 Fui condenada pela sorte grande,
 A passar deste modo a triste vida.
 Sou como espelho que reflete a imagem,
 Mimosa e grata de gentil donzela.
 No colo encerro diamantinos passos,
 E em cada um deles, uma virgem bela
 (Martins, 2019, p. 3).

Seguindo com o corpo ainda envolto por parte do objeto cenográfico, a atriz começa a levantar-se encostando o rosto e tocando o tecido rapidamente, agonizando dentro do espaço, porém no último verso se deita com calma novamente. Em seguida repete mais uma vez o poema enquanto se põe de pé. A iluminação, antes fria, agora parcialmente baixa, recebe a cena de mais um elemento, relativo também à dança, só que dessa vez religiosa: a dança dos orixás²¹. Interrompendo a repetição do poema nas palavras do décimo verso - “A passar deste modo a triste vida” -, ela faz gestos lentos e com suas mãos forma o que se assemelha a um espelho, onde a atriz se contempla e realiza a dança de Iansã. Ao sentar-se no banco, ainda fazendo movimentos contemplativos com as mãos, cobrindo o rosto com uma parte da renda do objeto cenográfico, a atriz conecta a dança com o segundo e o último poema presente no espetáculo, também de autoria de Maria Firmina dos Reis.

Desse modo, Martins se utiliza da poesia e da ancestralidade religiosa para fazer uma encenação que é atravessada por elementos que recorrem ao campo do simbólico. Nesse momento, podemos compreender que o espetáculo atribui outro olhar para a representação de Firmina, como se fosse a própria uma entidade divina.

Dando procedência, em terceira pessoa, Júlia traz novos dados biográficos partindo do material que reuniu para a criação da dramaturgia, podendo ter sua interpretação sobre a

²¹ Segundo Beatriz Bastos e Elizia Ferreira (2022, p. 63), “Quando esses ritos religiosos são passados para a cena, para as performances artísticas, eles são sistematizados e nomeados como Dança dos Orixás.”

escritora referência para o espetáculo e faz mais uma reflexão que envolve memórias passadas que ainda ressoam no presente. Utilizando-se novamente de um tom mais pessoal, mas sem referência a ela mesma, como no relato do que viveu em sala de aula, Júlia diz:

Maria Firmina era uma mulher melancólica, triste. Mas ela sabia contemplar a beleza das coisas, ela amava poesia. Maria Firmina, sabia exatamente qual a escravidão dela. Eu sei qual é a minha escravidão, você sabe qual é a sua? E você? Sabe qual é a sua escravidão? Você, sabe qual é a sua escravidão? [...] Eu sei qual é a minha escravidão.²²

As características de Firmina dadas no início do trecho citado não aparentam ser de tão simples verificação, é como se se tratasse de um modo de enxergar da dramaturga. Com a afirmação de que Maria Firmina sabia exatamente qual era a sua escravidão, a atriz segue com um gesto direcionando a palma das mãos, uma para o público e a outra virada para o seu rosto enquanto faz a pergunta “Você sabe qual é a sua escravidão?”. Temos, então, um jogo de cena que coloca no quadro enunciativo o “eu” de Firmina em encontro com o “eu” de Júlia por meio das afirmações e ainda convida o “tu” que assiste a participar da reflexão que é proposta.

Na continuação, aproximando-se das cenas finais, a atriz se põe de costas, retirando o tecido que estava forrado no chão para utilizá-lo como um manto. Saúda a plateia e segue com uma silenciosa e intimista movimentação pelo palco, enquanto ao fundo está tocando o instrumental do *Hino à libertação dos escravos*. Na cena que se segue, temos outra aula, agora ministrada pela professora Firmina, em que Júlia representa: “A aula de hoje é sobre um assunto que a gente trata há mais de quinhentos anos, mas a gente não aprende. A aula de hoje é sobre humanidade”.²³

Nessa cena, comprovamos mais uma vez que as escritas de si das duas figuras se entrelaçam constantemente, pois é apenas pela marcação do roteiro que sabemos quem está fazendo a enunciação, caso contrário repetiríamos o mesmo raciocínio do começo do espetáculo, antes de a atriz apresentar o seu nome, depois de trazer os primeiros dados biográficos de Firmina. E por meio do retorno ao tópico reservado à educação, sabendo que Maria Firmina foi professora, trazendo também a representação dessa sua faceta para o palco, a atriz estabelece uma conexão com a sua experiência pessoal vivida em sala de aula,

²² Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: <https://youtu.be/I2qD3keis>. Último acesso: 29 mai. 2023.

²³ Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: <https://youtu.be/I2qD3keis>. Último acesso: 29 mai. 2023.

possibilitando mais um encontro entre as duas dentro do espaço biográfico em que se localizam.

A representação segue com outro momento biográfico da vida de Firmina, que recupera novamente algo que é apontado no começo. O tópico ainda é sobre educação, porém, voltado para o relato pessoal de quando a escritora passou no concurso público em Guimarães (MA) e seus familiares propuseram o aluguel de um palanquim²⁴ para que fosse carregada nele. A reação foi de revolta frente a proposta e a resposta de Firmina a seus familiares é dita no palco: “NEGRO NÃO É ANIMAL PARA SE ANDAR MONTADO EM CIMA. [...] Essa é a primeira aula de hoje” (Martins, 2019, p. 5 – grifo da autora).

Se a postura a respeito do ocorrido, juntamente das denúncias encontradas na obra literária, já demonstram um modo de se posicionar em defesa da luta anti escravista, notamos que a posição segue a mesma como educadora, o fato se confirma quando ouvimos da atriz que, mesmo aposentada, Maria Firmina continuou o trabalho e abriu a primeira escola mista de ensino gratuito no país, o que foi visto como um escândalo para população local da época, resultando no fechamento pouco tempo depois.

Eu fechei a escola, mas **eu** não deixei de educar porque a educação é o único caminho, não se esqueçam. A educação é a única ferramenta que nós temos para combater a corrupção, a violência, qualquer tipo de preconceito, o racismo, a intolerância. A educação, é o único caminho, não se esqueçam, que a mente, a mente, essa, ninguém poderá escravizar.²⁵ (Grifo nosso)

A fala acima, enunciada em primeira pessoa, é criada por Júlia para representar a voz de Firmina na cena, para poder expressar o que a escritora defendeu em nome de uma educação igualitária. Mas atentamos também para o fato de que a esse pensamento se unem pautas de debates que passaram a ser realizados em maior escala na contemporaneidade. Dessa forma, mesmo que não tenha participado deles em vida, é através das memórias resgatadas, presentes na dramaturgia em diversas formatações (registros biográficos, literários, musicais), que a escritora, em intermédio com a escrita de si da figura (auto)biográfica de Júlia, se torna referencial.

²⁴ Veículo de madeira onde senhores eram carregados nos ombros de dois, quatro ou mais escravizados para receberem honorarias, como explica a atriz durante a cena. https://www.youtube.com/watch?v=I2qD3ke_is&t=1769s (29:45)

²⁵ Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I2qD3ke_is&t=2095s. Último acesso: 29 mai. 2023. (32:19)

O pensamento de Firmina, então, sobrevive, alcança um público leitor para uma obra outrora esquecida, um público também de estudiosos e pesquisadores de seus trabalhos, e se insere na dramaturgia maranhense. Para finalizar o momento reservado ao que podemos chamar de “tópico educação”, Júlia traz uma citação mais breve do romance *Úrsula*, que articula as ideias postas em cena: “A mente, essa ninguém vai escravizar” (Martins, 2019, p. 5). Compreendemos que, mais uma vez, a ficção chega ao campo do real, já que, mesmo sendo uma frase extraída de uma obra literária ficcional, é condizente com a “Escrevivência” de Maria Firmina dos Reis.

O que me faz pensar na Escrevivência de Conceição Evaristo. A escritora nos diz que o corpo negro carrega memórias que possibilitam a escrita de si. Nos relembra que os corpos das mulheres negras escravizadas eram corpos produzidos para a servidão e eram produtores de uma economia, sobretudo pela via da exploração sexual. Sabemos que cada corpo de mulher negra carrega em si uma memória ancestral. Evaristo revela, ainda, que a escrevivência tem uma potencialidade política que quebra a autoridade falocêntrica e branca. Sendo uma escrita de si que extrapola a lógica narcisista, avança de um olhar para si para um olhar que projeta o Outro, a Outra. (Lemos, 2023, p. 27-28).

Continuando a representação, Júlia traz os versos do *Hino à mocidade*, também de autoria de Firmina, para a cena. “O mocidade avante! Avante! / O Brasil sobre nós ergue a fé! / Esse imenso colosso e gigante / Trabalhai por erguê-lo de pé!” (Martins, 2019, p. 5). Enquanto recita, simultaneamente movimenta as partes do cenário mais uma vez, montando algo que se assemelha a um pequeno trono, no qual ela sobe e permanece de costas por alguns segundos. Nesse momento, o tecido das vestes e do cenário se encontram, tudo parece se unir a um todo para compor a cenografia.

Lentamente, a atriz começa a se posicionar de frente, trazendo mais uma vez o *Hino à liberdade dos escravos* (1888), o mesmo que aparece no começo do espetáculo. Ainda representando a figura de Firmina, ela diz: “Eu escrevi este Hino à libertação dos escravos no dia 13 de maio de 1888.” Após essa fala, a atriz desce do banco, ao passo que repete os versos do hino, modifica o cenário mais uma vez. Analisa algumas das palavras e, questionando a prática de cada uma delas no país, leva as partes do biombo para o chão, amontoadas umas em cima das outras.

Salve! Pátria do **Progresso!**
 Progresso? Onde? qual Brasil? Professores sendo censurados, as universidades, os cortes. Como pode haver progresso sem educação?
 Salve! Salve! Deus, a **Igualdade!**

Cadê? A igualdade? Onde? Pretos são assassinados todos os dias. No supermercado pegam um cobertor e jogam por cima.

Igualdade... As mulheres ganhando sempre... Ganhando não, né?! Perdendo. Os homens ganhando mais e as mulheres [...] e as mulheres pretas ganham menos ainda. Cadê a igualdade?

Salve! Salve! Deus, a **Liberdade!**

O feminicídio só cresceu durante a pandemia. Cadê a liberdade de nós mulheres? Cadê a liberdade de nós mulheres pretas? Liberdade, queremos ser livres.

Quebrou-se enfim a cadeia Da nefanda Escravidão! Aqueles que antes oprimias, Hoje terás como **irmão!**

Será que nós somos vistos, nós, pretos, somos vistos como irmãos perante a branquitude? Cadê essa irmandade? Matam famílias pretas todos os dias nesse país. Agora um preto, uma preta, inocente está sendo assassinada, violentada.

Quebrou-se enfim a cadeia Da nefanda **Escravidão!**

Eu vos pergunto: acabou a escravidão neste país?

Eu nasci preta, pobre, tornei-me educadora, professora, e fui censurada. Ser surrada. O que deve doer mais? Ser censurada, surrada? Ou ocultada? Após escrever sobre a última palavra, sobre o lombo da minha própria consciência. Eu sou a mulher, a donzela, a preta, eu sou o passado, o presente e o futuro. Eu sou Maria Firmina dos Reis. **Uma maranhense.**²⁶ (Grifo nosso.)

Essas são as últimas palavras ditas pela atriz no espetáculo. Os dados que nos traz nesse momento ainda dão continuidade à alternância entre os papéis, aqui marcados por dois “eus” o de Firmina, através da autoria dos versos, o de Júlia pela reflexão que faz deles e o encontro dos dois por representarem a experiência descrita do que é ser um corpo preto no Brasil.

Temos, então, o pensamento de Firmina atravessando os séculos por meio desses versos que caracterizam as expectativas para o Brasil em que viveu, até se unirem às reflexões de Júlia que caracterizam o Brasil em que ela vive, ou seja, são lutas que se reconfiguram, porém avançam conectadas, unindo a memória de resistência do passado ao presente. Desse modo, o espetáculo se direciona para algo muito maior do que a representação de questões voltadas somente para as duas figuras biográficas, trata-se da biografia do país.

Para finalizar, a atriz sobe de volta ao banco, forma um laço com os braços e permanece imóvel, demonstrando força e imponência, de cabeça erguida, movimentando apenas o olhar. Enquanto isso a iluminação começa a diminuir, até ficar quase apagada por completo. Ao fundo, ouvimos o áudio da própria atriz falando o texto “O que é a vida”, de Maria Firmina dos Reis, como indica o roteiro.

²⁶ Trecho transcrito da gravação em audiovisual de uma das apresentações do espetáculo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I2qD3ke_is&t=2095s. Último acesso: 05 de jun. 2023.

Ao se retirar da cena, Júlia abandona lentamente a parte da vestimenta que lhe serviu de manto. O áudio encerra quando a atriz já não está no palco, com a autoria e data de publicação do texto (Guimarães, 15 de junho de 1873). O espetáculo encerra como iniciou, o texto de Firmina através da voz de Martins.

5 CONCLUSÃO

Atravessamos esse percurso que, enquanto material, partiu dos recortes da poesia de Maria Firmina dos Reis e concretizou-se no trabalho aqui estudado. O que demonstra um certo cruzamento não só por meio dessas escritas, mas também do diálogo entre as artes. Perpassando, então, por entre trechos, a obra literária de Maria Firmina dos Reis e o que ela tem a nos dizer. Nota-se que o cenário das *escritas de si* na dramaturgia brasileira tende a se expandir cada vez mais, pois, os corpos que se lançam às representações, assim como o de Julia, trazem consigo uma voz que não fala por um, há uma razão para além do relato individual. Os ecos da voz de Firmina comprovam isso. Se há mais de um século o ato de relatar a *si* e aos *outros* segue refletindo e tecendo diferentes modos de dizer a respeito desses *outros*, compreendemos, então, a atemporalidade do encontro entre as duas figuras do espetáculo.

Buscou-se ir, ainda mais objetivamente, aos laços criados através da memória em sua diversidade de formatos, seja por parte de dados (auto)biográficos ou literários, etc. E junto a isso, considerando o movimento entre o que delimitamos por *real e ficção* nesse recorte na dramaturgia brasileira. Compreendemos, assim, a fundamentalidade nas criações artísticas que partem de uma *autoescritura performativa*, carregando não apenas um relato pessoal que se encerra em uma exposição individual, mas que, trazendo consigo outras vozes, reconhece uma amplitude política no relatar a *si*.

É desse modo que lançamos o olhar para o espetáculo aqui trabalhado, sendo possível voltar-se para o universo biográfico de Maria Firmina dos Reis através da interpretação dramática e cênica de Julia em alternância com sua própria representação. Temos então em um só espaço dois modos de viver que se entrelaçam mesmo com um longo distanciamento temporal. O que nos levou a pensar no que consiste essa ligação. Notamos que o fato de serem duas maranhenses é um ponto que naturalmente as coloca em posição de aproximação, a resistência pelo fazer artístico também, mas se torna indispensável frisar o vínculo por meio da educação. Afinal, é através dela que Firmina pode viver com alguma autonomia, apesar do período em que viveu, tendo construído uma obra que retorna como símbolo de resistência para mulheres contemporâneas, dentre elas Julia.

Conduzimos ainda a análise para um percurso mais preciso, ainda alcançado por meio das deixas (auto)biográficas. Pudemos, dessa forma, lançar um olhar crítico para a realidade da mulher negra na sociedade brasileira, na tentativa de compreender o funcionamento dos mecanismos de opressão nos lugares em que estão inseridas, dentre eles, os produtos

culturais/artísticos. Temos, então, através dessas duas figuras que se encontram em contextos temporais distintos, a possibilidade de manter vivo o fio entre a memória do passado e o que ela segue denunciando. E permeado a todo esse emaranhado, a harmonia conflituosa entre *real e ficção*.

Por termos mantido como foco da análise/interpretação a obra de Martins e seus recortes pontuais da obra literária de Firmina, um dos caminhos possíveis para dar seguimento à pesquisa seria um olhar mais apurado para outras partes da obra em prosa, como as narrativas *A escrava* e *Gupeva*, para prosseguir com a construção do pensamento voltado para as ressonâncias da memória, seja ela biográfica ou ficcional. Ou ainda, se for o caso de dar continuidade por meio de outras manifestações artísticas, buscaremos produções com propostas semelhantes. De uma forma ou de outra, seguiremos nos guiando pelo o que nos dizem os retalhos das escritas de *si*.

REFERÊNCIAS

BASTOS; FERREIRA. A dança divinizada dos orixás. **Revista Brasileira de Filosofia da Religião**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 57–71, 2022.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

BRITO, Nayara. Imagens de controle em cena: um olhar sobre a produção dramaturgical/cênica de autoria de mulheres no nordeste do Brasil (2015-2021). **Revista Repertório: Teatro e Dança**. No prelo.

CARNEIRO, Sueli. (2003). **Mulheres em movimento**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/Zs869RQTMGGDj586JD7nr6k/>. Acesso em 15 de out. 2023.

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

DUARTE, Constância; NUNES, Isabella. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira”, In: **Revista Palmares: cultura afro-brasileira**, ano 1, n. 1, ago. 2005. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea**. Itinerários, Araraquara, n.40, p. 45-60. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**, 2º ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

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

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Júlia. 2019. **Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo**. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1y4J9nVekg11tDcyoQ3WA_mMpZXR8jyDY/view. Último acesso: 15 de out. de 2023.

MARTINS, Júlia. “Maria Firmina dos Reis, uma voz além do tempo”: diálogos entre modos de produção do Núcleo Atmosfera e Grupo Xamã Teatro. In: **Revista Farofa Crítica**, Natal, RN, v. 1, n. 1, p. 37-47, 2021.

NEVES, Rodrigo (org.). **A escrava, antologia de prosa e versos**. São Paulo: Hedra, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.