

debbie tucker green e Dona Daley: duas dramaturgas britânicas negras do novo milênio*

debbie tucker green and Dona Daley: Two Neo-millennial Black British Women Playwrights

Deirdre Osborne **

Resumo

No novo milênio, em que homens brancos ainda dominam o terreno teatral, o teatro de mulheres britânicas negras permanece, na melhor das hipóteses, raro. debbie tucker green e Dona Daley dramatizam distintivamente articulações do experimentalismo não-característico no teatro britânico. Elas produzem experimentações sustentadas em forma, estilo e assunto para exercer a experiência negra como universal, e não marginal. Enquanto Daley emprega um naturalismo não qualificado na sua dramatização das intimidades mundanas que nós vivemos juntos, tucker green ataca as zonas de conforto do realismo teatral através de linguística em queda-livre e tópicos tabus. Elas exemplificam articulações de sensibilidades e perspectivas das mulheres dramaturgas como se surgissem de posições de dentro da cultura e do teatro que são distintas daquelas dos seus contemporâneos masculinos.

Palavras-chave

Negros britânicos; mulheres dramaturgas; escrita experimental; teatro contemporâneo; feminismo; diáspora africana.

Abstract

In the new millennium where white men still dominate the theatrical terrain, the staging of Black British women's drama remains at best, rare. debbie tucker green and Dona Daley distinctively dramatize articulations of the experientially uncharacteristic in British theatre. They produce sustained experimentation with form, style and subject matter in asserting black experience as universal not marginal. Whilst Daley employs unqualified naturalism in her dramatization of the mundane intimacies that weave lives together, tucker green blitzes the comfort zones of theatrical realism through linguistic free-fall and taboo topics. They exemplify women dramatists' articulations of sensibilities and perspectives as arising from positions within culture and theatre that are distinct from those of their male contemporaries.

Keywords

Black British; women playwrights; experimental writing; contemporary drama; feminism; African diaspora.

* Artigo convidado.

** Senior lecturer, Goldsmiths, University of London.

ALEKS SIERZ CUNHOU O CONCEITO DE TEATRO “*in-yer-face*”¹ como meio para abranger novas escritas teatrais feitas por jovens dramaturgos britânicos a partir da metade dos anos 1990. Consolidado por meio de seu jornalismo e por um site, o termo intitulou seu livro subsequente, *In-yer-face Theatre: British Drama Today* (2000), e se tornou um jargão conveniente no qual a encenação de tabus, violência extrema, representações de atos sexuais e as (inicialmente) chocadas respostas da corrente crítica vigente fundiram-se para abranger um quadro de recepção para certas peças. Sierz declarou que sua intenção foi “restabelecer o escritor no centro do processo teatral e lembrar a sociedade em geral que escritores vivos não são apenas símbolos da vitalidade do teatro, mas também uma fonte crucial para toda a cultura” (SIERZ, 2000, p.249). É a reivindicação geral – “fonte para toda a cultura” – o que expõe a miopia da visão de Sierz. O livro está completamente privado de qualquer dramaturgo britânico negro. O ex diretor do *Royal National Theatre*, Richard Eyre, e o co-autor, Nicolas Wright, também propagaram essa zona de exclusão em seu livro *Changing Stages: A view of British Theatre in the Twentieth Century* (2000), o qual aumentou sua exposição quando se tornou uma série de televisão que Eyre narrava. O livro, como nota Dimple Godiwala, “nem finge incluir o teatro negro britânico ou asiático como parte de uma mudança recente nos palcos da Grã Bretanha” (GODIWALA, 2006, p.5) – mudanças catalisadas, deve ser acrescido, pela crescente visibilidade de negros e asiáticos como ambos praticantes e público nos tradicionais palcos brancos da noite.²

A preservação de uma produção cultural branca na Grã Bretanha – às custas do corte da contribuição da presença negra – ainda claramente prospera no novo milênio e, por sua vez, perpetua as distorções que têm caracterizado as historiografias do teatro britânico nesse sentido. Ademais, a teorização e as chamadas para o reconhecimento de uma estética britânica negra – a qual se desenvolveu em relação à música e, cada vez mais, em relação à cultura popular, filmes, artes visuais, televisão e vários gêneros de literatura – não provocaram pesquisas concomitantes e aplicação às circunstâncias do teatro britânico negro e da performance.³ Além disso, a escrita de mulheres negras no

¹ N.T.: *na cara*. No entanto, o conceito inclui uma corrupção da pronúncia e da escrita em *yer*.

² N.T. No original: “all White on the night”.

³ Apenas duas antologias de ensaios críticos que se dedicam ao teatro e à performance britânica e asiática negras emergiram até agora: *Alternatives Within the Mainstream* (Godiwala Ed.) e *Staging New Britain* (Davis e Fuchs eds.), ambas publicadas em 2006. Outros textos do novo milênio ou privilegiam gênero (Griffin *Contemporary Black British and Asian Women Playwrights*, 2003 e Goddard *Staging Black Feminism: Identity, Politics, Performance*, 2007) ou constituem um único capítulo em um amplo volume (Aston e Reinelt eds. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* 2000, Aston, *Feminist Views on the English Stage*, 2003 e Aston e Harrison eds. *Feminist Futures?*, 2006). Osborne

teatro britânico tem experienciado pouca visibilidade se comparada com a escrita de mulheres brancas (apenas desde o final do século XX) e, no novo milênio, com a dramaturgia negra masculina. Embora haja oportunidades limitadas para dramaturgos e *performers* negros no teatro contemporâneo, quando as dimensões de sexo e gênero são destacadas, a marginalidade das mulheres se evidencia.

Há definições variantes de negritude em relação à literatura dramática e ao teatro, as quais requerem considerações separadas para os tratamentos críticos de prosa e poesia. Mais obviamente, a performatividade do corpo socialmente inscrito e do corpo na performance é uma fusão visual que excita a simultaneidade das possibilidades de recepção onde – como nota Naoko-Pilgrim – “o corporal está muito presente, mas o histórico, social e político pode também ser articulado.” (RAPI e CHOWDHEREY, 1998, p. 71). O que pode ser mais visível e certamente “*in-yer-face*” do que encenar a experiência negra com atores negros? Mulheres e homens negros nas ilhas britânicas oferecem tanto uma presença literal quanto representacional, a qual foi habitualmente registrada nas notas de rodapés da história. Somado a isso, é à subjetividade masculina que foi dada ênfase em discursos relacionados à identidade na Grã-Bretanha; não somente na escassa documentação histórica que existe, mas também no contexto do teatro, onde, até o final do século XX, mulheres negras, tanto escritoras quanto *performers*, tinham pouco acesso à representação ou ao quadro crítico pelo qual contestar essa oclusão.

Os meandros para gravar o acesso de alguém a uma cidadania cultural frequentemente andam de mãos dadas com ganhos políticos e esses reverberam através de panoramas imaginários e nacionais. Proclamar uma identidade positiva por meio do termo “Negro” contraria as distorções históricas e políticas efetivadas pela hegemonia branca que se tornaram sacralizadas como racismo institucionalizado. Aprender a amar a negritude (como bell hooks⁴ articula de um contexto norte-americano) é um ato de resistência e reavaliação em uma arena cultural predominantemente branca (cf. HOOKS, 1992). Isso requer o reconhecimento de um preconceito manifesto e sistemático, bem como uma dominação por formas mais sutis. Envolve uma descolonização mental e emocional, uma reavaliação de atitudes e crenças sobre negros – mantidas tanto por

(ed) *Hidden Gems*, 2008, é uma coletânea de peças escritas por homens e mulheres, com resenhas críticas curtas, como prefácios, escritas por pesquisadores comprometidos com o campo de estudos.

⁴ N.T.: Gloria Jean Watkins, autora norte-americana, feminista e ativista.

brancos como por negros – que posicionam e representam negros desfavoravelmente contra uma norma monolítica branca⁵.

O *casting* no teatro é uma área que ilustra a complexidade desse processo. Ralph Berry chama atenção para o fato de que atuar “depende do *casting*, e o *casting* não é comensurado com outros direitos na sociedade. Um ator é o seu corpo. Sejam quais forem suas habilidades de atuação, ele é inescapavelmente o seu *self* físico” (BERRY, 2000, p.35). No entanto, historicamente tem havido poucas oportunidades proporcionadas a atores – que não são brancos – no teatro britânico, baseadas no posicionamento ideológico do corpo negro como inferior.⁶ Como observa Berry, “até uma peça não naturalista precisa estar enraizada em algum tipo de realidade social.” Ao passo que as realidades demográficas contemporâneas no Reino Unido agora tornam o literalismo teatral problemático, Berry conclui de forma um tanto enigmática, “a dinâmica da peça pode ser obstruída por um *casting* insensível” (BERRY, 2000, p.36), para insinuar que talvez significações visuais baseadas na leitura da cor da pele e suas associações ideológicas possam ainda determinar a coerência do sistema de signos de uma produção.

A socióloga Jill Olumide argumenta que “lutas quanto à classificação étnica ou racial são lutas emblemáticas no que tange ao direito a uma identidade social e ao problema de auto-definição” (OLUMIDE, 2002, p.62). Isso claramente confirma a *coterie* de escritores ingleses natos filhos de descendentes africanos que trabalham no teatro hoje. Como britânicos negros natos, esses escritores herdam o legado do teatro britânico; teatro, prática e performance que persistentemente restringem e até tornam invisíveis a entrada e a presença negras até a metade do século XX. As oportunidades para experimentação, fracasso e refinamento não acompanharam habitualmente a

⁵ Lorna Laidlaw, uma das duas primeiras atrizes negras na companhia de Birmingham, *Woman and Theatre*, comentou sobre as expectativas restritas que ela enfrentou no teatro. “Você não pode evitar, mas esteja ciente da sua cor quando em cena. Em uma produção que fiz com outra companhia, eu fiz o papel de uma jovem de dezessete anos que começava um relacionamento com um rapaz, o que culminava em gravidez na adolescência. A discussão que se seguiu após a *performance* ressaltou o ponto de vista do público, ‘Ah, bem, gente negra sempre faz isso, eles sempre tem filhos quando bem jovens.’” (ASHTON, 1997, p. 132).

⁶ (Ver KHAN, 1975, s/p). Debates sobre elenco nos anos 1980 e 1990 cresceram por meio de reportagens comissionadas pela *Actors’ Equity* em resposta às baixas taxas de contratação dos seus membros negros do sindicato e pedindo para encerrar essa prática no teatro. (Ver *Plays and Players*, julho, setembro, outubro de 1986). Como o Conselho de Artes forçou o fechamento do *Temba*, Alby James, seu último diretor artístico, cuja trajetória profissional projeta o estabelecimento teatral branco (a *Royal Court*, *Royal Shakespeare Company*, *BBC*, e *Gyndebourne*), afirma “poucos de nós tiveram a oportunidade de adquirir habilidades para melhorar a qualidade e a variedade do nosso trabalho. Eu queria que o *Temba* tivesse ganho *status* nacional. Eu não queria ter ficado em centros comunitários. Eu não queria ter que trabalhar com recursos financeiros mínimos. Teria que haver algum lugar onde artistas negros pudessem ir para conseguirem um bom salário.” (TAYLOR, 1990, p. 6)

gênese do teatro negro na Grã-Bretanha como os profissionais de teatro, em todas as esferas de especialidade, encontraram bloqueios em suas rotas para seu desenvolvimento e prática⁷. Enquanto tradições vindas da África foram reconhecidas como influências, uma avaliação crítica norte-americana e eurocêntrica serviu como indicador decisivo de qualidade. Demandas por especialidade instantânea e sucesso (no que foi escassamente um nível no campo político, financeiro e cultural) levaram ao desaparecimento e desconsideradas respostas críticas ao trabalho de influência negra. Essa história dificulta a identificação manifesta de uma estética unicamente britânico-negra no contexto teatral. Além disso, dramaturgos que procuravam ter seu trabalho produzido no final do século XX enfrentaram o problema intrincado do representacionalismo vs. individualismo artístico – uma restrição que seus opositos brancos simplesmente não tinham (e não têm) que enfrentar⁸. Tais limitações podem também ser exacerbadas pelas expectativas das comunidades negras em relação ao trabalho de artistas negros. Baroness (Professora) Lola Young aponta: “Há cumplicidade da parte dos negros também, que veem tudo que não é ‘*street*’⁹ como não autêntico e não ‘verdadeiramente negro’”. O estranhamento do artista negro de teatro com relação ao público vigente (de maioria branca) é aumentado pelo acesso filtrado – como Christopher Rodriguez reconhece – “por meio de um intermediário (o local). Isso pode criar uma situação na qual o trabalho pode ser limitado ao sensacionalismo, ou a fáceis narrativas que compõem o que o público acredita sobre não-brancos” (GREER, 2006, p.23).

Enquanto o teatro de profissionais negros estiver atrelado a contingências baseadas em questões controversas, haverá temores a respeito da longevidade da obra com relação a arquivamento cultural e sistemas de historiografia. O ator, dramaturgo e roteirista Lennie James pergunta, “O que acontece conosco quando as controvérsias não forem mais de interesse dos que fazem a programação do teatro atual?” (entrevista

⁷ Recentemente a americana e comendadora cultural Bonnie Greer lembrou que ela esteve na plateia de uma peça de “dois produtores negros e um diretor negro, elencando um show ‘não-negro’”; há vinte anos, ela teria previsto “que um cenário como este, em 2006, seria recorrente. Mas não é.” (GREER, 2006, p. 22). No mesmo artigo ela citou um anônimo “jovem diretor negro” que lhe disse, “há negros lá fora agora que são bem mais qualificados para gerenciar instituições culturais britânicas [...] mas para muitas partes, nós ainda representamos um risco [...] que de alguma forma, uma pessoa negra levaria sua instituição a uma espécie de rota monocultural especificamente racial.” (p. 23). A ironia dessa observação é arrebatadora porque monoculturalismo (branco-eurocêntrico) é exatamente o que os últimos quarenta anos de multiculturalismo britânico oficial, supostamente, corrigiram.

⁸ Para uma discussão desse mérito, em relação às artes visuais, ver Mercer, Kobena. “Black Art and the Burden of Representation”, *Third Text*, n. 10, 1990.

⁹ N.T.: que vem da rua.

peçoal, 11 de maio de 2005). O ator e dramaturgo Kwame Kwei-Armah notou a trabalhosa batalha para alcançar o reconhecimento canônico que essa situação produz: “A história ensinou a nós, artistas negros, que nosso trabalho é, na melhor das hipóteses, contemporâneo. Muito poucas das nossas peças caíram no domínio do clássico moderno, revivido de novo e de novo” (entrevista peçoal, 15 de outubro de 2004).

Quais são os méritos do teatro negro local para ser avaliado e incluído na história do teatro britânico? No final do século XX, Jatinder Verma (fundadora da Tara Arts, a mais antiga companhia asiática de teatro ainda em funcionamento no Reino Unido) considerou que “se vai haver algum sentido em usar o termo ‘teatro negro’, ele tem que encontrar uma forma teatral para ele mesmo. Tem que ser mais do que uma questão de oportunidades iguais ou de produções totalmente negras” (SMURTHWAITE, 1991, s.p.), enquanto Felix Cross (diretor de arte da NITRO, anteriormente, Black Theatre Co-operative) afirmou: “É só quando o teatro negro desenvolve algo que o *teatro* branco não tem que ele possuirá o poder e a influência para seguir em frente” (CROSS, 1998, s. p.). Ambas as observações identificam como um componente estético é vital para caracterizar o teatro britânico negro, juntamente com a sua liberação de inibições para experimentação. Na sua re-visionária consideração de possibilidades para a estética, Isobel Armstrong sintetiza uma dinâmica similar:

A estética é emancipatória porque o acesso a mudança de categorias é possível de muitas maneiras e em diferentes áreas da nossa cultura e suas produções. O experimento de categorização – novos tipos de conhecimento – quebra a dualidade alta ou baixa cultura porque é incessantemente produzido. (ARMSTRONG, 2000, p. 42)

Ela, mais tarde, defende uma estética politizada, algo indiscutivelmente apropriado e inevitável quando se considera o teatro britânico negro. É uma ferramenta, além disso, para ser manejada por mulheres que entram na linguagem e no simbólico “de maneira e em termos diferentes” do que os homens.

O primeiro objetivo das mulheres deve ser dissolver a linguagem de gênero neutro, ao redor da sociedade que não é marcada por classes, construída sobre privilégios, com sua escolha livre predicada a uma subclasse e perguntar onde as mulheres atuam nessa estrutura – mulheres pobres, negras e asiáticas. Nós não faremos isso se nós perdermos uma de nossas forças: uma estética politizada. A estética não é política, mas ela pode viabilizar o político. (p. 43)

Na primeira década do novo milênio, homens brancos continuam mantendo a soberania no campo do teatro, apesar de certas políticas governamentais quanto à arte¹⁰, a cobertura da mídia contemporânea, destacando a necessidade de maior diversidade¹¹, e o fato de que a primeira produção nativa britânico-negra de Kwame Kwei-Armah, *Elmina's Kitchen*, e de Paul Sirret, *The Big Life*, apareceram na área comercial de West End, em Londres, em 2005. O poder masculino é a realidade. A produção de teatro de mulheres britânicas negras, em particular, ainda permanece, na melhor das hipóteses, rara. Desvantagens de sexo, gênero e raça parecem se fundir mais agudamente nesse contexto do que em outros contextos artísticos. Tania Modleski observa que “até haver uma mudança apreciável na estrutura de poder, é improvável que as considerações ficcionais da vida de mulheres [...] terão força para induzir a *jouissance* masculina¹².” Essa realidade do poder masculino, ela conclui, é “o fator mais crucial no tradicional ignorar e desprezar masculino com relação aos escritos femininos e modos femininos de existência”. (DE LAURENTIS, 1986, p. 123).

Quando se considera o trabalho de mulheres escritoras, usando a estética prevalente contra si mesma, pode-se entender não somente uma contra-estética, mas também aspectos do “contra-discurso” de Helen Tiffin (TIFFIN, 1989, p. 22). Ao passo que Gilbert e Tompkins nomeiam “formas de contra-discursos canônicos no teatro pós colonial” especificamente, a deles se prova um modelo útil para se considerar, tendo em vista o trabalho contemporâneo de dramaturgas britânicas negras, porque, por definição, “o contra-discurso procura desconstruir significações de autoridade e poder exercidos no texto canônico [...] para liberar sua influência em representações e, por implicação, para intervir no condicionamento social” (GILBERT e TOMPKINS, 1996, p. 16). O canônico é, nesse caso, o gênero universal de realismo social condicional às produções de palco de dramaturgos negros, ou dramas domésticos ou diaspóricos e assim por

¹⁰ Ver Alibhai-Brown, *The Independent*, 9 de julho de 2003. Reações indicativas ao Conselho de Arte de Políticas para Igualdade Racial da Inglaterra (2005) são delineadas em Hasting e Jones no *The Sunday Telegraph*, 2005, p.9. Para uma visão de fora, ver Riding, no *The New York Times*, que ao traçar um perfil para essa política nota, “Certamente nenhum outro país ocidental tentou ligar cultura e raça tão abertamente [...] Isso arrisca acusações de Stalinismo cultural se cancelarem as verbas para os grupos que ignoram essa nova política. Ainda assim, em suas mãos está um instrumento que pode ajudar pessoas com diferentes *backgrounds* a aceitarem diferentes cores, vozes, costumes e ritmos de uma Inglaterra em mudança.”

¹¹ Ver Gardiner, 27 de julho de 2005; Greer, 17 de maio de 2006. Encontros recentes de novos diretores artísticos da Royal Court e Theatre Royal, Stratford East (ambos com tradições firmadas de encenar peças de escritores negros), mais uma vez resultaram em homens brancos assumirem depois de homens brancos.

¹² N.T. No original, *jouissance*, termo arcaico anglo-francês adotado por Jacques Lacan, que pode ser traduzido como gozo, prazer, satisfação, orgasmo, desejo.

diante. Ao trabalhar contra a maré do desprezo, mulheres dramaturgas negras na Grã-Bretanha, desde a jamaicana nata Una Marson em diante, criaram sua própria vanguarda em relação aos teatros principais. Na verdade, a habitualmente negligenciada Marson escreveu a primeira peça de uma britânica negra a ser apresentada em Londres, West End: *At What a Price*, no Scala Theatre (1993).

Mais recentemente, somando ao estabelecido legado de dramaturgia contemporânea de Winsome Pinnock, mais duas mulheres negras – Dona Daley (1956-2002) e debbie tucker green – forneceram exemplos convincentes de maneiras-chave de como dramaturgas contemporâneas articulam sensibilidades e perspectivas – surgindo de suas posições dentro da cultura e do teatro – que são distintas daquelas dos seus contemporâneos masculinos. Suas peças exemplificam os tipos de incursão e possibilidades estéticas evocadas por Jatinder Verma, Felix Cross e Isobel Armstrong. Elas, experimentalmente e linguisticamente, levam o drama para novas rotas no cenário teatral local. Ambas, tucker green e Daley, distintamente dramatizam articulações do incharacterístico no teatro britânico. A autoridade do inglês padrão ocupa um *status* secundário, enquanto uma sintaxe dialetal, poético-coreográfica e não gramatical é o meio de articular seus diálogos. Na verdade, a maneira de falar de tucker green se qualifica como a revolução na linguagem poética de Kristeva. Seus textos demonstram uma maneira de “estilhaçar e manter a posição dentro do processo heterogêneo” enquanto os próprios textos se tornam exemplos do que Kristeva chama de um “dispositivo semiótico” (KRISTEVA, 1986, p. 109).

Daley e tucker green, ambas efetivaram incursões substanciais para o desmantelamento das políticas de identidade ou baseadas em questões de contingência nas quais o teatro negro na Grã-Bretanha, tradicionalmente, vem sendo abrigado – a um ponto claustrofóbico. Adicionalmente, suas *dramatis personae* desafiam os pressupostos, as expectativas e os estereótipos de idade e raça com relação ao *casting*. De maneira contrastante, elas produzem experimentações com forma, estilo e conteúdo para declarar a experiência negra como mais universal do que marginal. Enquanto Daley emprega um naturalismo não qualificado nas suas dramatizações, escritas em *patois*, das intimidades mundanas que entrelaçam vidas, tucker green destrói até essa expectativa com um golpe repentino na zona de conforto do realismo teatral com suas “quedas-livres” verbais e seus tópicos controversos e de confronto: incesto, misoginia, turismo sexual feminino, violência doméstica, AIDS, genocídio e crianças-soldados. As peças de Daley proporcionam a gentil efervescência familiar que envolve o público. O

trabalho de tucker green oferece uma rápida imersão nas geralmente obscuras e desconhecidas profundezas da experiência humana.

Ambas as escritoras podem ser caracterizadas pela estética “menos é mais”; os efeitos são os resultados de pequenos elencos, períodos mais curtos de tempo em cartaz, ausência de intervalos entre os atos, linguagem limpa, locações de um *set* e suporte mínimo¹³. Esse minimalismo, no entanto, não diminui nem o escopo nem a visão de seus dramas. Sobre a peça de tucker green, Benjamin Davis apontou: “um indicador de bons escritos parece ser a confiança para combater coisas grandiosas em miniatura.” Ele também observou que “o tratamento importante é possível porque o político é sempre refletido pelo pessoal”(DAVIS, 2006, p. 302). Sobre a peça *Blest be the Tie*, de Daley, Ian Shuttleworth escreveu: “As preocupações de Daley emergem naturalmente por meio de suas personagens, ao invés de um ataque programático. [É] o tipo de drama que examina a multiplicidade cultural britânica de dentro da cultura hegemônica. (SHUTTLEWORTH, 2004, p. 494).

Blest be the Tie (2004) continua a trajetória épica da experiência de migração feminina no pós-guerra jamaicano, a qual Daley estabeleceu em *Weathering the Storm* (1997) e recapturou na peça inacabada *Barber Shop*. Lidas em sequência, essas peças mapeiam as aspirações socioeconômicas estimuladas pela migração e seus compromissos culturais associados, enquanto as mulheres lutam e respondem estrategicamente ao se estabelecer e criar filhos nascidos na Inglaterra. Laços biológicos com o país de origem se destacam daqueles que emergem das novas conexões nutridas pela Inglaterra. A comparação implícita entre aqueles que foram deixados para trás e aqueles que emigraram convida à identificação e avaliação para com aqueles fatores que compreendem a herança diaspórica de mulheres afro-caribenhas na Grã-Bretanha. Lyn Gardiner delinea a forma do teatro de diáspora –

Peças sobre a diáspora geralmente têm um fórmula. Aquele que deixou o lar – seja a Irlanda ou a Jamaica – retorna em triunfo ou fracasso. Então eles passam duas horas descobrindo ou que lar é onde o coração está ou que seu lugar de nascimento mudou muito e os sentimentos que os levaram de volta são nada mais que nostalgia ou truques da memória.

– e nota que “A peça de Dona Daley oferece uma variação” (GARDINER, 2004, p. 494). A ação permanece no Reino Unido e o resultado não é direto: “Nós somos

¹³ Escrevendo no ano em que Daley e tucker green estrearam peças, Sierz lamentou como, “tantas peças britânicas são relatos de ‘mim e meus companheiros’. Elas têm pequenos elencos, pequenas ambições e assuntos pequenos” (SIERZ, 2004, p. 23).

trazidos a uma narrativa de retorno ao lar, na qual os pontos de referência de onde ‘o lar’ é e quem está ‘retornando’ são distorcidos e recolocados, sutilmente solapando as certezas” (OSBORNE, 2006, p. 143).

Extrapolando as categorizações redutoras da fase “in-yer-face” do teatro britânico, as qualidades saudosas do drama de Daley (não é por nada) podem aparecer sem sincronia em relação àquilo que os críticos acreditam que o teatro deveria ser. Daley atestou que reconhecer “os sapatos que haviam apertado” os pés daqueles que vieram antes dela foram parte do seu desenvolvimento e herança (OSBORNE, 2001). *Blest be the Tie* é um tributo ficcional às experiências de sua própria mãe. A *dramatis personae* de três mulheres por volta dos cinquenta anos traz à mente a escassez de papéis para mulheres nessa geração nos palcos britânicos. Duas irmãs, Martha (que ficou na Jamaica) e Florence (que emigrou), são reunidas no apartamento¹⁴ de Martha com vista para a estação Clapham Junction. Agora com o nome de “Cherise”, Martha, a cabeleireira internacionalmente premiada, claramente está numa posição econômica estável e desdenha a dilapidação de Londres (“cheia de sujeira e imundice por aí...” [*Blest be the Tie*, p. 44]) e as circunstâncias de sua irmã (“as pessoas mijam no elevador, lutando para mantê-lo quente. Pequena sacada para um jardim. Você não precisa viver assim...” [p. 30]). As perspectivas tão diferentes de dar e receber suporte material e os sentimentos de sacrifício e privação que elas produzem destacam a ruptura entre as irmãs.

FLORENCE As coisas teriam sido melhores para mim se eu pudesse olhar só para frente. O tempo todo eu tenho que olhar para trás. A mãe tem o suficiente? A mensalidade de escola da Martha está paga? [...] ‘Querida irmã, Florence... eu te imploro isso e, irmã, te imploro aquilo!’

[...]

A ajuda que eu estava te dando para sair do buraco, na verdade, me empurrou para um buraco ainda mais fundo!

[...]

MARTHA [...] Onde você estava enquanto eu tinha que trabalhar e cuidar da mãe? Onde você estava quando eu tinha que levantar cedo e cuidar dos meus filhos e depois ficar em pé por doze, quatorze horas por uns poucos dólares por dia [...] O problema foi que você mandou as coisas erradas. (p. 55-56)¹⁵

¹⁴ N.T. No original, *council flat*: habitação pública, construída e gerenciada por conselhos locais para assegurar aluguéis razoáveis à classe trabalhadora.

¹⁵ N.T.: optamos por traduzir os diálogos de maneira direta e literal, pois não há um modo que possa ser usado como referência direta aos dialetos e falas. Também, construir uma linguagem marginal em língua portuguesa descaracterizaria o trabalho.

A descrição de Martha sustentando sua família na Jamaica (“Sem ajuda. Apenas eu e as crianças! Sem marido! Sem mãe!) leva-a a sugerir que outros meios de sobrevivência foram necessários, em uma parte da sua vida negada por ambas, Florence e a plateia. (p. 56) “Eu tive que fazer todos os tipos de coisas para garantir que eu tivesse os produtos para fazer o cabelo das pessoas! [...] Não importa! Eu fiz o que eu tinha que fazer!” (p. 56-57). Aqui Daley faz alusão às complexidades que preenchem as escolhas das pessoas na vida e permite conjecturas não julgadoras com relação à fonte de renda potencial de Martha. Enquanto Florence mal interpreta as necessidades de Martha, numa inversão de suas posições financeiras, Martha/Cherise, de forma similar, mal interpreta as de Florence. Ela procura exercer seu novo poder econômico sobre Florence comprando um novo (e não solicitado) sofá e depois compelindo Florence a voltar à Jamaica: “A sua pensão te levaria longe” (p. 34). No entanto, Florence demonstra “saber qual seu lugar”, numa situação que, ironicamente, também lembra o sofrimento de Martha como mãe e provedora.

FLORENCE: Você sabe como eu tenho que tirar leite de pedra para pagar aquele sofá. Deixar as crianças dormindo de manhã cedo e sair para fazer limpeza. Voltar correndo para casa para ver eles. Mas valeu a pena. Ter uma sala, [...] um lugar para sentar e avaliar o progresso que eu e o Archie fizemos. (p. 59)

Seu lugar é inequivocamente personificado em sua paisagem doméstica, uma combinação das fases de sua vida na Inglaterra, seu melhor e seu pior. Involuntariamente re-alocada para um novo imóvel, ela lembra a demolição da sua rua: “Eu fiquei parada assistindo como eles botaram abaixo em poucos minutos o lugar que nós realmente levamos anos para construir.” (p. 66). Na periferia textual fora dos palcos, os filhos e netos de Florence prosperam, testemunhos do seu investimento e privação. “Mestres. Eu tenho dois primeiros da classe e um mestre! As crianças se deram bem!” (p. 25).

Ian Rickson (Diretor Artístico do Royal Court Theatre, de Londres, que comissionou Daley e Tucker Green) disse que Daley tinha “a habilidade de escrever sentimentos, o que não está na moda.” Fazendo isso, ela encorajou o público a ir a um lugar específico “o qual ocupamos de maneira liberta e sem julgamentos para apresentar uma destilação sutil, rica e pura de um mundo particular e sua herança que tende a ser subvalorizada” (OSBORNE, 2004). Paulette Randall (que como diretora artística do Talawa, primeira companhia de teatro britânica negra, dirigiu a peça em co-produção com o Royal Court) considerou que a contribuição singular de Daley ao teatro britânico

negro repousa na sua perspectiva feminina não comprometedora (OSBORNE, 2004a). Não há no palco personagens masculinos ou crianças – significantes tradicionais da identidade social feminina – enquanto a amizade, entre raças diferentes, de duas mulheres (ao invés de uma mulher e um homem) é a principal relação dramatizada.

Essa sutileza claramente testou a tolerância de alguns críticos, que em maioria fizeram resenhas positivas da peça. Sam Marlowe elogiou sua aspereza, seus vívidos e espirituosos diálogos e a humanização de questões de raça e nacionalidade, mas concluiu que foi “esquemático e previsível” e, ao passo que foi “impossível não se animar” com os três atores, “foi uma pena que a peça não tenha dado a eles com o que trabalhar um pouco mais” (Marlowe 494). Dominic Cavendish também achou a peça pungente e verdadeira, notando o ambíguo beijo lésbico¹⁶ entre Florence e Eunice como “talvez o primeiro desse tipo entre mulheres de meia idade, uma branca e a outra negra, nos palcos britânicos”. Entretanto, ele decidiu que “Por mais que você ria dos diálogos em *patois*, depois de 100 minutos é difícil não pensar: abençoado seja o final” (Cavendish 494)¹⁷. Helen Chappell apontou um drama doméstico no trabalho: “O que Daley faz tão bem é capturar as complicações dos afetos e desafetos amargados no seio de cada família”, porém, a peça “teimosamente permanece uma obra com horizontes restritos [...] um *script* de uma fatia-de-vida sem carne o suficiente para sustentar suas duas horas de duração” (Chappell 495). Rhoda Koeing ofereceu a mais dura crítica de *Blest be the Tie*, uma resenha construída com imprecisões e indicações de que ela mesma tinha suas próprias ideias criativas sobre os assuntos adequados para teatro. “Eunice, a única mulher branca da Rua Brixton” é seu comentário oblíquo sobre uma peça ambientada em Clapham Junction. Koeing ataca “uma atriz no papel de Eunice que parece vinte anos mais nova e 19 quilos mais leve do que sua personagem” – baseada no quê? Certamente não no texto! – e ainda oferece seu próprio enredo: “uma peça diferente, uma que eu realmente gostaria de ver – sobre mulheres que se fazem ingênuas e enganadas, conspirando com seus manipuladores, porque a verdade é muito dolorosa para ser encarada” (Koeing 495). Sua sugestão evoca a vida de milhares de mulheres ao longo dos séculos e propõe um tópico que não é nem radical nem original no teatro. Emergindo da fase de categorizações redutoras do teatro britânico “in-yer-face”, as qualidades melancólicas do drama de Daley podem parecer fora de sincronia em relação

¹⁶ Discutindo a peça de Maya Chowdhry, Griffin segue a definição de Catharine Stimpson, “O beijo tem uma forte e particular história nas representações culturais lésbicas, já que ele figurou como o símbolo para o sexo lésbico.” (Griffin 248 n. 23)

¹⁷ N.T.: Trocadilho feito com o nome da peça *Blest be the Tie* e “Blest be the end”, no original.

àquilo que os críticos acreditam que o “teatro” deveria ser. As peças de Daley desafiam pré-concepções, chamando para a discussão a produção teatral de certos tipos de conhecimento.

As peças de tucker green e Daley desafiam preconceitos, trazendo à discussão produções teatrais de certos tipos de conhecimento. Yasmin Alibhai-Brown tem consistentemente chamado atenção para a falta de críticos negros no teatro britânico e o efeito distorcido da dominação masculina branca na recepção e entendimento de trabalhos de roteiristas negros: “nós frequentemente temos o preconceito desfilando como experiência ou apadrinhando a tolerância” (ALIBHAI-BROWN, 2005). Como o dispositivo de auto-correção do Microsoft Word® que infalivelmente impõe maiúsculas no nome de tucker green, também muitos dessa comunidade crítica tentam corrigir ou apontar os desvios de tucker green – e, por implicação, suas deficiências – sobre o que eles consideram bom teatro.

A observação de Sonia Boyce, identificando-se como uma artista negra, foi “não é necessariamente quem eu sou, mas o que eu sou” (BAKER et al., 1986, p. 308). Boyce aqui se posiciona em uma categoria autoconscientemente construída de artistas criativos. Sua arte não é extensão sócio-realista dela mesma inexoravelmente atrelada a manifestações pessoais. Similarmente, tucker green resiste em fazer desabar sua identidade em seu trabalho. Como ela observou, “Escrever é apenas uma coisa que eu estou fazendo no momento; como eu disse, eu já fiz uma porção de outros trabalhos,” notando que “as mulheres são sempre agrupadas pelo que elas escrevem” (TUCKER GREEN, 2005a). Em seu relativamente curto período de escritora comissionada, suas realizações foram impressionantes. Sua primeira peça, a *two-hander*¹⁸ *Two Women* (2002) no Paines Plough Wild Lunch IV¹⁹ foi selecionada pelo *Alfred Fagon Award*, e sua peça subsequente, *Born bad* (2003), ganhou o *Oliver Award* na categoria *Most Promising Newcomer*²⁰ (2004).

As peças de tucker green tendem a ser transmitidas via monólogos internos ou via diálogos que intransigentemente se chocam (tanto em conteúdo quanto em ritmo) contra a familiaridade do realismo social. Sua falta de remorso e crueza linguísticas são simultaneamente alienantes e fascinantes. Ela resiste à imposição do inglês padrão, fato que levou um crítico masculino e branco a arremedá-la e expô-la ao ridículo na sua

¹⁸ N.T.: Peça com apenas dois personagens principais que geralmente apresentam contrastes sociais bem marcados.

¹⁹ N.T.: Festival de teatro.

²⁰ N.T.: Revelação.

resenha de *dirty butterfly* (2003): “O dialeto *G-style* [...] não tão etéreo quanto absurdo. Uma zona proibida, né²¹? (CAVENDISH, 2003), ignorando, portanto, o pulso emocional que essa linguagem alcança em sua realização. Ao reconhecer sua voz e seu estilo radicais, os críticos tendem a compará-la com Sarah Kane. Essa comparação é irritante para green. Ela cita a poeta Louise Bennett e as cantoras Lauryn Hill e Jill Scott como influências. Seu estilo de silêncios ativos específicos evoca a técnica de Suzan-Lori Park, mas ela afirmou que os coreopemas de Ntozake Shange e a invenção de Caryl Churchill de sobrepor múltiplos diálogos também influenciaram suas próprias estratégias dramáticas. A esse respeito, tucker green revive e revitaliza as técnicas de suas precursoras no teatro. As inovações delas estão incorporadas nos textos de green e, ainda, levadas a novas direções. Ela explicou seu método criativo como ouvir “uma voz que não vai embora na sua cabeça” – vozes que “crescem em fragmentos de escrita que ela depois encaixa” (GARDINER, 2005, p.13).

Embora sua primeira peça, *Two Women* – sua única não publicada –, faça uso de escrita e pontuação convencionais e inglês padrão, ela exhibe origens da trajetória estética e estilística de tucker green e seu característico *topoi* da opressão social das mulheres refratada por meio da raça. As personagens falam numa espécie de gíria foneticamente construída com a ortografia de costume para denotar um dialeto Jamaicano das ruas. “Yu looking fine star. Yeah, yuda lick as you ‘two’s’ it through the barriers pleading poverty ‘bout buying a ticket.” (TUCKER GREEN, p. 3). Há pouco diálogo sobreposto, a sobreposição ocorre através do entrelaçamento estrutural de ambas as personagens (nos definidos “prólogo”, “cena” e “epílogo”) – Sweet (jovem mulher negra do Reino Unido. Mãe. 15 anos.) – e Roni (“Mulher mestiça (branca/negra) de aproximadamente 30 anos”), enquanto elas articulam a trama por meio de diálogos indiretos. Nunca apresentadas ao mesmo tempo no mesmo cenário de palco, tucker green cria oportunidades para os reconhecimentos interreferenciais dos atores enquanto portadores da história de seu personagem. Como a peça *Yard Gals* (1996) de Rebecca Prichard (dramaturga branca), o início apresenta as duas protagonistas conscientemente narrando suas vidas para a plateia ou o leitor,

RONI	Eu vou primeiro. (para Sweet) Bem, começaremos por mim. Minha.
SWEET	(apresentando-se) Roni.
RONI	Só estou sentando.

²¹ N.T.: *innit*, versão curta para *is it not*, denotando o arremedo do crítico.

SWEET Como em açafirão.
 [...]

 SWEET pois ela acende.
 Como em amarelo.
 Como em açafirão²².
 Como em *Roni*.

enquanto chamam atenção meta-textualmente para o trabalho de manter seus papéis.

RONI Eles ‘É sério’ as falas mostram tudo aqui [...] Imita o ‘sim, estou muito interessada,’ e eles acreditando na minha fraude ‘atenção’, se nada mais –
 (*Two Women*, p. 6)

Esse início estabelece como Sweet e Roni agem como barômetros das experiências uma da outra. Elas registram e reconhecem o que cada uma passou – um mordaz reconhecimento, dado que ambas têm perspectivas bastante desoladoras – com relação a sua felicidade emocional e segurança financeira. O prólogo cria uma vizinhança específica, suas circunstâncias socioeconômicas, e dá foco à ação em uma loja em particular nessa vizinhança. Sweet, que, primeiramente, parece incorporar o que seu nome descreve,²³ e Roni, que trabalha em uma lanchonete (p. 4), apresentam indicações de sabedoria urbana sobre os rituais das ruas. O comércio é personalizado, significativo e íntimo (de maneira que suas incontáveis interações com as pessoas não são) como: “Pizza Hut, Mickey D’s, KFC”. Sweet nota a confluência estereotípica dos negros com esportes na abundância de lojas desse tipo – “porque nós somos *todos* atléticos, certo.” Expectativas superficiais e aparentemente fortes de um estilo de vida consumista revelam como uma imagem (cultivada por meio de roupas esportivas de marca) é tão vital para manter isso (estilo de vida), quanto é comer *fast food*. “Cara de mau, olhar ameaçador, coisas largas, usar bandana Fubufroton, estilo Moschino, Versace flagrante, fabuloso ghetto, sem cabelo, cabelo enrolado, cabelo com *dreadlocks*, desbotado, barbeado, chapéu alto, chapéu baixo, penteado afro, afro-esporte, dente de ouro na frente, estilo negro.” (p. 11). tucker green evoca os lados privado e desesperado do desejo de *jouissance*, esse audacioso (mas grosseiramente irrealista) consumismo, onde a diferença entre precisar comprar uma imagem e ter os meios para comprá-la é arrebatadora.

SWEET Um Nike que vale 140 nos seus pés e eu estou vendo você sair pé ante pé da Pound Shop com suas sacolas cheias e uns trocados.

²² N.T.: no original, há um destaque na pronúncia de “saffron” (açafirão) e “Roni”.

²³ N.T.: em português, doce.

[...]

RONI Eles vão vir. Eles vão. Aqueles que não têm o suficiente para as ditas ofertas da *Colonels* [...] eles vão aparecer aqui. Nós vamos pegá-los, vai acontecer.

(p. 3)

tucker green desvela os destinos finais das duas protagonistas por meio de uma série de falas e revelações episódicas. As informações biográficas, inicialmente *blasé* “pré escola para o Primário/Primário para o Secundário” (p.6), mais tarde se tornam um relato do *bullying* a que ela resistiu do início ao fim da escola, provendo *insights* retrospectivos ao seu percurso extremo ao final da peça. Estes ecos textuais dão suporte à trama com camadas de referências que continuamente reconectam uma a outra em algum ponto – mesmo que sempre os fios da trama e as referências acumulativamente coincidam – mas por um viés não cronológico. Essa técnica espelha um mundo onde inversões repentinas de destino destacam o isolamento, por parte de ambas as mulheres, de proteção e cuidados. A estratégia de Roni, meticulosamente calculada, para evitar o *bullying* da escola é minada por um (a) professor (a) aleatoriamente falando com ela em casa e conseqüentemente impedindo-a de escapar. Como resultado, ela é aterrorizada pela “Faca do ‘Sr. Meu Irmão é Maior que o Seu’ saindo, por um furo, da mochila e nem era uma mochila de marca, só azul, sem estilo, coisa comum do dia-a-dia com uma faca pendurada para fora” (p. 11). tucker green também marca as nuances opressivas e não concessivas das alianças no território da escola. O tom de pele de Roni não apenas a diferencia dos *bullies* (brancos), como também daqueles que poderiam ser aliados (negros) – “E poucas crianças negras estão lá olhando. Eles não estão rindo. Não estão – eles só estão olhando – eu entendo que eles só vão lutar pelos seus” (p. 11).

A transição entre as articulações das personagens ativa a ironia subtextual que faz as políticas sexuais equivalerem ao mercado de carnes. A descrição de Sweet para o início de uma das muitas de suas experiências sexuais na peça – “Gênio lírico nos seus xingamentos, armado com nada mais que atitude e parecendo que amor não fazia parte do seu vocabulário.” (p.14) – ironicamente acaba na anatomização de Roni das partes da galinha que seu cliente escolhe: “Então o que você quer? Quer peito? Você nunca quis coxa – e daí – o que é isso? As duas coxas agora?” (p. 18). A comparação entre as imagens, investida pela destreza linguística de tucker green, faz desaparecer a séria firmeza interminável na dramatização dessas duas jovens mulheres emocionalmente e economicamente destituídas de suas vidas. A experiência de Sweet parece ser (primeiramente) genuinamente recíproca ao “*gentil*” e sem nome homem (p. 20). Isto é

eroticamente recontado – em contraste com Roni fingindo com os clientes no balcão da loja.

SWEET Então a mordida, a pressão mais doce que já recebi.
Sua força é gentil e eu acredito que seja só porque
Minhas crenças estão se esvaindo.

É a retirada mais lenta e mais quieta
'Estou bem?' ele respirando [...]
E é o segurar e cheirar, apertar e inalar,
[...]
minhas pernas em cima das dele, meus braços ao redor dele e ele
me respira, (p. 16)

Através da sequência de verbos repetidos, “breathin”, “holdin”, “smellin”, “feelin”, a enunciação não fricativa delas, tucker green dota a maneira de recontar essa experiência de uma ternura íntima que é pessoal e não voyeurística. No entanto, logo se torna aparente que Sweet e Roni estão no ato de servir. Roni, a garçonete, de quem se esperam sorrisos, feliz por servir às necessidades de qualquer um, é habilmente deslocada das expectativas criadas e mantidas por Sweet enquanto seus encontros sexuais se transformam em prostituição.

Fantasia é a chave para a sobrevivência das duas mulheres. Roni fantasia que sua labuta é “apenas um tapa buracos, *querida* – a parte do livro em que eu posso falar foram ‘tempos difíceis’ – quando eu estava galantemente lutando” (p. 21). A esse respeito, as estratégias de proteção do ego de Roni estão abertas para interpretações tanto como iludidas quanto como astutas: “Veja, não importa – sou eu deste lado do balcão espremendo um salário mínimo (“espremendo” aqui significando uma vantagem, uma maneira de se libertar), que ela racionaliza como “estão me pagando para fritar – Mohammed está pagando minha bunda – é você a idiota de quem estão sempre comprando horas” (p. 24). A realidade que ela previamente confirmou é: “Cinco dias por semana [...] porque eu não tenho escolha” (p. 5-6). Isso segue por uma série de memórias sobre ser maltratada na escola; as implicações desse trauma diário de *bullying* destruíram sua escolarização e essa é a razão de ela estar num trabalho sem futuro na Chicken House. Portanto, tucker green cria um pano de fundo que não permite um ponto de vista patologizante da parte do leitor ou do público.

Sweet, de nome e natureza, é “fácil” (como Roni a descreve). Suas únicas expectativas quanto aos homens são “sem antecedentes e sem filhos” (p. 22).

SWEET Eu sigo o fluxo – um sorrisinho aqui, um pouco de
Pressão boa ali... é

Segundo encontro sexual de Sweet na peça,

(orgulhosamente) Você chama de “al fresco”

[...]

E é divertido. (*Me faz sorrir*).

É. (p. 25)

é pontuado pela repetição de “divertido”, por Roni, como pergunta e depois como afirmação para revelar uma perspectiva alternativa – para a qual Sweet se cega. Isso é revelado na verdadeira brutalidade do encontro.

Olhar através de você. Por cima de você. Além das suas
Costas.

Sweet

E eu estou olhando...

Então eu estou ouvindo...

... e eu estou vendo a sua vara

Todos eles observando

Rindo.

Contando o tempo.

E você conta o tempo deles. E você não para. Você grita que
está logo estará pronta. E logo você goza.

Mas como ‘esse aí não vai durar muito.’

Al fresco. (p. 26)

tucker green mapeia a morte de Sweet, seu enfraquecimento emocional, através do repetitivo mantra de negação e automação. No excerto seguinte, a anáfora, “feche meus olhos”, embala o público e Sweet para sua inevitável perda de individualidade, enquanto ela se torna um objeto de compra sexual.

SWEET Você está me olhando de cima a baixo só para verificar mais
uma vez.

(sem expressão) Não sou doce?

E eu estou tipo... tentando dar ... **(força um sorriso falso)** você
conseguiu o que queria, certo, e eu queira que alguém quisesse.
Certo.

Fecho meus olhos – como uma dama deve fazer.

Feche meu olhos porque você – porque você gritou que eu
devia.

Fecho meus olhos e finjo que você não é tão velho que pudesse
ser meu pai.

Fecho meus olhos e faço como se fosse uma benção.

Fecho meus olhos, atuo como se a música fizesse isso.

Fecho meus olhos e desejo que nós não

[...]

... eu posso ser o que você quiser. (30-1)

Isso é conectado com o fato de Roni jogar óleo fervente em um cliente, quando ela percebe (ou se engana) que ele é um atormentador dos tempos da escola. Catalisada pela visão do “Sr. Mochila que entra com apenas uma sacola que nem tem marca, apenas azul, sem estilo, coisa do dia-a-dia” (p.27), Roni revê o trauma passado. Sweet também se vê presa num beco sem saída de auto-destruição emocional, que tucker green poetiza por meio de repetições. Não é confirmado se o cliente de Roni é mesmo o garoto que a aterrorizou na escola, pois o evento transcorre na sua imaginária aceitação de um *Grammy*, a epifania de toda sua fantasia. Em última instância, a peça não revela se as ações de Roni fazem com que ela seja detida em uma unidade de saúde mental ou sob custódia policial, enquanto as alusões aos seus atos se misturam completamente com seu mundo de ilusões fantasiosas.

RONI Eles entenderam. Eles respeitam toda aquela coisa de
 privacidade agora, desde aquela coisa Dodi-Di [...]
 Eles querem levantar o meu perfil
 até. O tempo da escola.

RONI **(obscuramente)** Você ainda está perguntando – você também
 fica
 olhando o relógio – **(debochando)** botando tudo abaixo’ –
 Eu fico tentando te dizer. Eu não mudaria nada. (p.34-5)

O último encontro perturbador de Sweet – ela é estuprada por um homem que comprou seus serviços sexuais – agrava sua vulnerabilidade. Nesse ponto é revelado que Sweet é menor de idade do ponto de vista do consentimento sexual durante toda a peça. Ela tem quatorze anos: “Em dois anos eu serei legal... como você sabe. E seu dinheiro ainda está ali no chão, como se estivesse cansado” (p. 35). O epílogo funciona como um elogioso resumo, com Roni contando suas preparações na *Chicken House* e Sweet se referindo a cada um dos homens com os quais ela manteve relações sexuais, enquanto a última música, “*The Comfort of Strangers*” (cantada por Skin), toca até o final. Espelhando o prólogo, tucker green repete as falas para dar a sensação de um movimento circular – uma estrutura que revisita em *trade* (2006). As falas finais de Roni no prólogo se tornam, retrospectivamente, uma profecia pessimista de sua vingança violenta, revelando como o desígnio de tucker green, mesmo em sua juventude, é uma contínua re-presentação e re-ciclagem de linguagem e acontecimento (por meio de sua assinatura, um vocabulário poético limpo) e sua dinâmica recíproca do circunstancial com as circunstâncias encenadas.

	Jogar sem poder
EGO DA ESPOSA	Jogar sem poder
EGO DO MARIDO	Jogar sem nenhum poder.
ESPOSA	‘E se eu quiser cuidar de você?’
MARIDO	‘E se eu quiser viver cuidando de você? (eu) cuidar(ia) de você e adoraria.’
EGO DA ESPOSA	Mentiroso.
EGO DO MARIDO	Mentirosa

(*stoning mary*, p. 16)

Um outro casal (a MÃE e o PAI) amplificam a misoginia que dá suporte à instituição da família sacralizada na Lei do Pai. O filho daquele casal agora é um Soldado Criança²⁴ – “duas palavras que [como comentou Jane Edwardes] nunca deveriam ser ligadas” (EDWARDES, 2005, p.428). Os laços masculino-masculino servem para desgastar o senso de autovalia da mãe e a união original que ela experienciava com seu filho.

MÃE	Seu tempo ele / passaria.
PAI	Rindo daquele jeito
MÃE	seu tempo ele passaria comigo –
PAI	rindo de você daquele jeito
MÃE	ele arranjaria tempo para / ficar comigo
PAI	rindo do seu cheiro
MÃE	o tempo que ele passou comigo de verdade.
PAI	rindo de você e do seu cheiro, comigo, daquele jeito. Nós fizemos. Aquilo.

No entanto, o eco dos Egos estabelecidos no início da peça problematizara os motivos nos quais as personagens se articulam. Enquanto o filho não valida diretamente o desdém debochado do pai pela mãe, o público é deixado a contemplar as (estranhamente) perspectivas duais do mesmo relacionamento. Os silêncios dramáticos permitem ações e reações não verbalizadas entre flashes de palavras.

MÃE	
MÃE	
PAI	
MÃE	Eu uso porque ele comprou.
PAI	Ele comprou por piada.
MÃE	... isso me lembra / dele.
PAI	Você é uma piada. (p. 25-26)

Em sua crítica, Michael Billington declarou: “Palavras sozinhas não fazem teatro: o que as pessoas querem é um casamento entre ação e linguagem” e afirmou que *stoning mary* “parece mais um poema encenado do que uma peça” (BILLINGTON,

²⁴ N.T.: Uso militar de crianças.

2005, p. 28). *trade* novamente inverte os critérios de Billington para o sucesso dramático, mas confirma o que Kate Bassett tinha declarado em sua crítica de *born bad* três anos antes: “Eu gostaria de botar a cabeça para fora e dizer que Debbie Tucker Green é uma das mais seguras e extraordinárias das novas vozes que ouvimos há muito tempo” (BASSETT, 2003, p. 12). É dito que os críticos que advogam por tucker green são, em maioria, mulheres. Mais recentemente, Lyn Gardiner anotou sobre *trade*: “Enquanto os outros lutam para encontrar uma voz distintiva, tucker green desenvolve sua forma única de dizer as coisas [...] Ela faz você ficar preso em cada palavra” (GARDINER, 2006, p. 38). Em contraste, os críticos homens estão frequentemente fixados na duração – ridicularizando as peças anteriores de tucker green por sua brevidade, presumivelmente em comparação a uma “norma de zona de conforto” com relação a uma duração aceitável. (Harold Pinter não é cobrado por tão curtas durações de tempo). Michael Billington sentiu a necessidade de mencionar a duração de *stoning mary* – “essa altamente trabalhada peça de 60 minutos” (BILLINGTON, 2006, p. 28) – como fez Charles Spencer, que denunciou “ainda assim, outra coisa inútil” para a qual “os espectadores, que pagaram quantia máxima por uma noite (£ 27,50), podem se sentir menos encantados” (SPENCER, 2006, p. 16). Embora ele responda positivamente a *trade*, Sam Marlowe abre sua crítica com “Tem apenas 40 minutos de duração, mas [...]” (MARLOWE, 2006, p. 17); e Kieron Quirke notou antes disso que “é uma peça de câmara de 40 minutos” (QUIRKE, 2006, p.36).

Ela pode ser condensada, mas *trade* dá sequência às demandas atribuídas aos atores nas peças anteriores, como as vozes dos personagens que se entrelaçam, sobrepõem-se, completam o pensamento uns dos outros, ecoam um ao outro, literalmente, re-afirmar frases com trocas nas ênfases e na pronúncia e assim por diante proliferam sentidos.

REGULAR	‘Bom’/eu/ eh/ não sou chamado há Anos.
	Batidas.
	Eu não sou chamado de nada há anos.
	Eu não chamo a mim mesmo/até/ bem você (não)/ há/ eh/ há... há...
	anos.
NOVATA	‘de bom?’
	‘Bom’ vinha com outra bebida?
	‘Bom’ vinha com mais uma bebida, não é?
LOCAL	‘bom’... gelo e limão –
NOVATA	‘Bom’ era o que isso fazia, não é?
	[...]
NOVATA	bom e fácil
LOCAL	Ela é.
	Emotiva.
	Emocionalmente fácil.
	Você é.
REGULAR	Eu –
LOCAL	Apenas fácil demais
	(resposta da NOVATA) Você é.
NOVATA	mostra o dedo do meio para LOCAL e REGULAR
	(p. 14)

É porque ela enfraquece a sintaxe convencional e entrelaça sua própria versão melódica de um *script* que permite que múltiplas vozes e perspectivas coexistam, que a primazia do conjunto de suas peças se aplique igualmente às demandas de atuação em todas as peças de tucker green. Personagens interrompendo e continuando as frases e pensamentos umas das outras – um método que acessa e exhibe a linguagem além das restrições formalizantes – necessitam de uma coreografia de falas, para que os atores consigam comunicar o texto escrito. Na peça *Top Girls*, de Caryl Churchill, Lesley Manville descreve o quão “horrendamente difícil” foi “aprender as falas” e “também o momento exato em que você interrompe [...] é uma questão de passar o bastão com sucesso” (GOODMAN, 1998, p. 83).

Tempo e coerência demandam uma intensa inter-atuação, enquanto os atores em *trade* devem escorregar entre sexos, idades, raças e nacionalidades para fazer compreender uma inversão da “profissão mais antiga do mundo”, encenada em um contexto consumista onde mulheres europeias estão viajando em número crescente para antigas colônias para comprar homens para sexo. O título evoca não somente o loquaz comentário de Kieron Quirke – “Os tempos estão sendo o que eles são, é melhor que eu espere que *Trade* influencie minha escolha de chás” (QUIRKE, 2006, p. 16), mas dada a locação sugerida, o Caribe, o título da peça também faz o público lembrar outro comércio anterior de corpos humanos, o comércio relativo à escravidão transatlântica. Para representar as *dramatis personae* de oito personagens, “três atrizes negras” interpretam mulheres, homens, brancos e negros (*trade*, p. 4). Essa diretiva autoral liberta as expectativas do elenco tanto de seleções baseadas em fatores sociais, quanto de seleções que fazem distinção de cor, as quais restringiram as oportunidades para atores negros no teatro britânico.

A linguagem limpa de tucker green chama a atenção para os desnecessários eflúvios de muitos dramas contemporâneos. As mini-condenações da peça confrontam a noção de drama de Billington (como um “casamento entre linguagem e ação”) já que nas peças de tucker green o discurso é a ação do drama. Embora um crítico da internet tenha se referido a “Novata, que tagarela incessantemente e xinga como um soldado com Síndrome de Tourette” (BROWN, 2006), talvez o modelo linguístico de Kristeva possa melhor prestar contas à estética apresentada aqui: “a semiótica pulveriza [o texto] ... apenas para fazer dele uma nova ferramenta – para nós, isso é precisamente o que distingue um texto como *prática significativa* de ‘estar à deriva rumo ao sem sentido’ que caracteriza o discurso neurótico” (KRISTEVA, 1986, p. 104). Trocas entre as

personagens da peça (A Local, A Novata e A Regular) impulsionam a trama, revelando as pegadas do turismo europeu tanto na geografia quanto na psique das vidas dos habitantes locais. Cada mulher se posiciona como um corte acima do contexto onde as ações acontecem e, evocando o modelo aristotélico de tragédia, caem dessa elevação. A Novata, “A Jovem Mulher Branca” (*trade*, p. 7), distancia-se do modo excessivamente *ladette*²⁵ de ser de Aya Napa ou de “um dos Faliraki – de-ressaca-fora-há-dias-fora-da-minha-cabeça-viajante-de-noite-inteira. Eu não faço aquilo”²⁶ (p. 24). Ela é a filha de Thatcher: “Eu paguei por isso [...] então eu posso fazer o que quiser” (p. 8). A Local inicialmente tem o controle: “Eu não estaria comprando uma segunda e terceira bebida de nada para homem nenhum que eu não conhecesse” (p. 54). Transpirando uma forte fachada capitalista através de “Estilos locais a preços locais” (p. 52), ela está exposta como se prendendo a uma ilusão – a qual é rapidamente reconfigurada como uma desilusão – tanto quanto a Noviça e A Regular estão.

LOCAL [...]

O eu-e-o-ele é uma coisa de tempos.

[...]

O nós disso / está em um longo (tempo)/ouça –

Eu-e-ele são coisas que levam tempo / eu

e ele foi longo prazo há tempos / Confie

em mim.

Uma coisa de confiança.

Confie em mim.

(p. 55)

Ela não usa camisinha com o seu namorado, garoto de programa – “carne na carne / você sabe / com ninguém além de nós mesmos / antes” (p.56) – imaginando-se especial até que a Regular revela que ela, também, fez sexo sem proteção com ele, baseado em uma confiança falaz: “... Você quer saber o quanto eu confiei...?” ela pergunta (p. 58). A “troca” [*trade*] é mantida pelo conluio feminino, o qual torna as três mulheres inter-dependentes, suas necessidades de atenção sexual enquadradas por racionalizações românticas fora do lugar.

O *set* de produção (projetado por Miriam Buether), no Soho Theatre em Londres, exibiu um círculo de areia branca no qual os três atores sentavam ou permaneciam em pé. O círculo girava quase imperceptivelmente no decorrer da performance, espelhando mudanças sutis de ênfase e sentido criados pela reprodução

²⁵ N.T.: Uma jovem mulher que se comporta estereotipadamente como um rapaz.

²⁶ N.T.: No original, “one a them Faliraki – out-on-th-piss-out-for-days-out-of-me-head-all-night-type-a-traveller. I don’t do that”.

literal pelas personagens das falas umas das outras. Esse mecanismo ratifica a estrutura cíclica da peça (vista primeiramente em *Two Women*), que começa com três moradores locais que dizem “nós só vivemos ‘lá’” (p. 5) e termina com “Nós só ... vivemos/vivemos aqui” (p. 61). A elipse enfatiza a quase incidental valia dos habitantes locais na inexorabilidade do ciclo tirar-férias para reforçar o fato de que eles não podem viajar para “lá” – a prerrogativa da afluência européia – e, ainda, há também um declarado senso de permanência, identidade e pertencimento a um paraíso tropical, o qual é presumivelmente o que os turistas sexuais visam acessar. Como *trade* revela, o clichê das férias românticas desenvolveu uma parte distintamente sarcástica, onde mulheres podem exercitar uma vantagem econômica sobre os homens locais, mais ainda acabarem exploradas e desvalorizadas em suas transações.

Na cultura ocidental, onde a palavra impressa permanece um verificador definitivo de significado, ancorando mérito artístico para a perpetuidade – um meio de irrevogável autorização – tucker green acompanha escritoras como bell hooks e Ntozake Shange, resistindo à imposição de uma padronização gramatical mecânica no seu nome pessoal, títulos e sintaxe, para produzir (termo de Harryette Mullen) uma “oralidade resistente” (MULLEN, 1992, p.224). O trabalho de tucker green consolida a dimensão crucial de performance ao vivo para teatro através de suas quebras formais de convenções da linguagem de palco, a dominação do oral sobre atos físicos e as perdas sujeitadas quando se torna simplesmente a palavra publicada. Isso confirma a observação de Jill Thompson que “[...] peças de fato não *significam* coisas, elas as *fazem*” (PAGE, 1992, p.28).

* * * * *

Muito se lamenta, em uma variedade de contextos: mediático, teatral, acadêmico e político, que o teatro negro na Grã-Bretanha não tem conseguido sustentar a forte e visível presença que alcançou até a metade dos anos 1980. A falta de continuidade entre as décadas significa que “consequentemente, cada geração tem que vir e construir tudo de novo, começar de novo, acreditar realmente que eles mesmos são o começo” (OSBORNE, 2005a). Caryl Phillips (2005) afirmou que havia uma relativa escassez de uma escrita britânica negra nova para o teatro nos anos 1980 e 1990, fazendo desaparecerem as escritoras do movimento da Segunda Onda de Dramaturgas Mulheres de 1982 em diante. (“Eu espero que a Segunda Onda se torne um oceano”, sua padroeira, Glenda Jackson, declarou em apoio em 1987). Phillips, além disso, erradica o

impacto de companhias tais como Theatre Black for Women (1982), Imani-Faith (1983), Black Mime Theatre (1984) e Talawa (1985), onde aspirantes dramaturgas e *performers* tinham a oportunidade de desenvolver seus trabalhos durante os anos 1980 e no início dos 1990. Sue-Ellen Case notou que “o cânone reproduz sua história no seu futuro”, que é formado por membros de categorias privilegiadas de sexo, gênero, classe e raça. O trabalho das mulheres em particular “permanecerá invisível, menor, na melhor das hipóteses, ‘separado, mas igual’ – guetizado em antologias de mulheres, grupos de performance femininos e estudos femininos.” (CASE, 1983, p. 535).

Apesar do olhar superficial de Phillips, as pedras fundamentais estiveram nos seus lugares para a entrada de dramaturgas negras na cena teatral. Antologias editadas por mulheres acompanharam o *momentum* desta vazão (Brewster, 1987, 1989, 1995; Wandor, 1985; Gray, 1990; Griffin e Aston, 1991; George, 1993; Mason-John, 1999). Trabalho crítico acadêmico sobre o teatro de mulheres negras também emergiu nos anos 1990 (Croft, 1993; Dahl, 1995; Joseph, 1998; Ponnuswami, 2000), embora, como Griffin aponta, esses ensaios sejam “explicitamente políticos” (GRIFFIN, 2003, p. 6) na discussão sobre drama e teatro. A dimensão estética não foi uniformemente proposta, como por exemplo, casos foram feitos para dar crédito e reconhecer a existência de fatores contextuais, impedimentos e legados concernentes a esse trabalho. Mas suas escritoras proveram os primeiros passos para desafiar as categorias delimitadoras e zonas de exclusão na cultura britânica.

As dramaturgas escavaram as cidadelas do teatro britânico, mas ainda estão batalhando por inclusão. As dramaturgas negras encaram o impedimento duplo de não pertencerem nem à cultura dominante do teatro (masculina), nem à maioria teatral étnica; e, como resultado, elas têm dificuldade de ganhar entrada nos seus *próprios* termos. No entanto, reconhecer essa realidade não é apresentar uma patética posição política baseada numa hierarquia de opressões. Como tem sido o caso das mulheres escritoras *per se*, a dinâmica do desaparecimento compromete qualquer capacidade de formar um legado ou base de poder. Griffin, por exemplo, conclui que “visto que as produções de performances de mulheres negras são analisadas na intersecção de estudos pós-modernos, pós-coloniais e subalternos” (GRIFFIN, 2003, p. 3), ainda permanece o caso de que a infraestrutura da crítica e os processos de arquivamento assumidos por dramaturgos brancos ignoram seus pares negros. Além disso, a relação dialógica com a qual a crítica masculina-branca-dominante se compromete no teatro está em falta ou foi extraviada com relação às peças de mulheres negras. Respostas críticas fazem lembrar

de ser deixado de fora ou sugerem algumas expectativas didáticas da dramaturgia – como professor e aluno. A antecipada autoridade imparcial da crítica do teatro se desestabiliza quando os críticos negociam território culturalmente não-familiar no teatro, que se escava sob a base sólida de suas especialidades. Na verdade, como argumenta Armstrong,

Quanto mais alguns de nossos discursos estiverem longe dos nossos discursos do dia-a-dia, por meio da transformação de categorias, mais perto eles estão da crítica. É mais difícil fazer crítica de dentro de um discurso do que por meio do drama da diferença em experimento linguístico [...] E as mulheres, com, se estou certa, aquele elevado senso de contradição, podem ter uma grande parte do trabalho a ser feito redefinindo comunidades e formulando crítica. (ARMSTRONG, 2000, p. 42)

Seja trazendo ao palco a intimidade e minúcia das vidas prontamente negligenciadas ou apresentando as dimensões épicas do universo moral da humanidade, Daley e Tucker Green, de maneiras distintas, incorporam inovações linguísticas e as complexidades temáticas para dar textura ao drama contemporâneo de mulheres britânicas negras e para preencher o teatro britânico com uma estética extraordinariamente desafiadora.

Tradução: Natalia Borges Polesso
Revisão: Ms. André Tessaro Pelinser

Referências

- ALIBHAI-BROWN, Yasmin. The Curse of Diversity. *The Independent*, 9 July 2003. 20.
- _____. Black art can be bad, just as art by whites; Real equality means tough judgements and criticism of black and Asian artists and their work. *The Independent*, 5 February 2005.
- ARMSTRONG, Isobel. *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- ASTON, Elaine. *Feminist Views on the English stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____; HARRIS, Geraldine (Editors). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

____; REINELT, Jane (Editors). *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BAKER, Houston A.; DIAWARA, Manthia; LINDEBERG, Ruth H. (Editors). *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

BASSETT, Kate. Review of *born bad*. *The Independent on Sunday*. 11May 2003. 12.

BERRY, Ralph. "Shakespeare and Integrated Casting." *Contemporary Review* 285.1662 July 2000.35-39.

BILLINGTON, Michael. Review of *stoning mary*. *The Guardian*, 21March 2006. 38

BREWSTER, Yvonne. editor. *Black Plays*. London: Methuen, 1987.

____. *Black Plays Two*. London: Methuen, 1989.

____. *Black Plays Three*. London: Methuen, 1995.

BROWN, Kirsty. *London Theatre Review*, 25 March 2006. Available online at <http://www.londontheatrereview.com/>.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* New York: Routledge, 1993.

CASE, Sue-Ellen. "Reviewing Hrotsvit" *Theatre Journal* 35 1983, 533-42

CAVENDISH, Dominic. "Double Detention." *Daily Telegraph*, 4 March 2003. Available online at <http://www.arts.telegraph.co.uk>.

____. Review of *Blest be the Tie* (24/4/2004) in *Theatre Record*, 8-21 April 2004. 494

CHAPPELL, Helen. Review of *Blest be the Tie* (20/4/2004) in *Theatre Record*, 8-21 April 2004. 495.

CROFT, Susan. "Black Women Playwrights in Britain" in T.R. Griffiths and M. Llewellyn-Jones, editors. *British and Irish Women Dramatists since 1958*. Buckingham: Open University Press, 1993. 84-98.

CROSS, Felix. "Missing in Action: our black stars." *The Independent* 1 April 1998. Black Theatre Miscellaneous File. Theatre Museum, London.

DAHL, Mary Karen. "Postcolonial British Theatre: Black Voices at the Center" Ellen J. Gainor. editor. *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London: Routledge, 1995. 38-55.

DALEY, Dona. *Blest be the Tie* London: Royal Court Theatre, English Stage Company, 2004.

- ____. *Love in the Afternoon*. Radio 3. Radio play, directed by Mary Peate, 2003.
- ____. *Weathering the Storm* (1997).MS. courtesy of the writer.
- DAVIS, Benjamin. Review of *trade* (22/3/2006) in *Theatre Record*,12-25 March 2006. 302.
- DAVIS, Geoff, and Fuchs, Anna, editors.*Staging New Britain: Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*.Oxford:Peter Lang, 2006.
- GARDINER, Lyn. Review of *dirty butterfly*. *The Guardian*,3 March 2003. Available at <http://arts.guardian.co.uk>.
- ____. Review of *Blest be the Tie* (24/4/04) in *Theatre Record*,8-21 April 2004: 494.
- ____. Review of *trade* in *The Guardian*,20 March 2006: 38
- ____. *The Guardian* ,27 July 2005. 13.
- GEORGE, Kadija. editor. *Six Plays by Black and Asian Women Writers*.London: Aurora Metro Press, 1993, 2005.
- GILBERT, Helen, and Tompkins, Jane, editors.*Post-colonial Drama: Theatre, Practice, Politics*.London and New York: Routledge, 1996.
- GODIWALA, Dimple, editor. *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatre*.Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2006.
- GOODMAN, Lizbeth. “Overlapping Dialogue in Overlapping Media: Behind the Scenes of *Top Girls*.” In *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Sheila Rabillard, editor. Winnipeg, Canada: Blizzard Publishing Inc., 1998.
- GRAY, Frances. editor. *Second Wave Plays: Women at the Albany Empire*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1990.
- GREEN, Debbie. *Two Women*.London, British Library. MS.9391.
- green, debbie tucker. *born bad*London: Nick Hern Books, 2003.
- ____. *dirty butterfly*.London: Nick Hern Books, 2003.
- ____. *Freefall*.Radio 3, Radio play, 2003.
- ____. *Handprint*.Radio 3, directed by Mary Peate. Sunday, 26 March 2006.
- ____. *random*. London: Nick Hern Books, 2008.
- ____. *stoningmary*.London: Nick Hern Books, 2005.

_____. *to swallow*. Radio 4, June 2003.

_____. *trade and generations: two plays by debbie tucker green*. London: Nick Hern Books, 2005.

_____. Talk at Goldsmiths, University of London, 1 February 2005a.

GREER, Bonnie. 'The Great Black Hope' *The Guardian* G2 17 May 2006. 22-3

GRIFFIN, Gabriele. *Contemporary Black and Asian Women Playwrights in Britain*. London: Cambridge University Press, 2003.

_____. and Aston, Elaine. editors. *Herstory* 2 vols. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1991.

HASTINGS, Chris, and JONES, Beth. "Theatres told: meet ethnic targets or lose your funding." *The Sunday Telegraph*, May 15, 2005. 9.

HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation* Boston, MA: South End Press, 1992.

JACKSON, Glenda. *Dead Proud: From Second Wave Young Women Playwrights*. Ann Considine and Robyn Slovo, editors. London: The Women's Press Ltd., 1987. (Back cover copy.)

JOHNS, Ian. Review of *stoning mary* (7/4/2005) in *Theatre Record*, 26 March-8 April 2005. 424.

JOSEPH, May. "Bodies Outside the State: Black British Women Playwrights and the Limits of Citizenship" Peggy Phelan and Jill Lane, editors. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998. 197-213.

KOENIG, Rhoda. Review of *Blest be the Tie* (3/5/2004) in *Theatre Record*, 8-21 April 2004. 495.

KRISTEVA, Julia. "Revolution in Poetic Language." In *The Kristeva Reader*. Toril Moi, editor. New York: Columbia University Press, 1986. 89-136.

MARLOWE, Sam. Review of *Blest be the Tie* (24/4/2004) in *Theatre Record*, 8-21 April. 494.

_____. Review of *trade* in *The Times*, 22 March 2006. 17.

MASON-JOHN, Valerie. *Brown Girl in the Ring*. London: Get a Grip Publishers, 1999.

MODLESKI, Tania. "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings." *Feminist Studies/Critical Studies*. Teresa de Laurentis, editor. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

MULLEN, Harryette. "Runaway Tongue: Resistant Orality in *Uncle Tom's Cabin*, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, *Our Nig* and *Beloved* in Samuels, Shirley. ed. *The Culture of Sentiment* Oxford: Oxford University Press, 1992. 244-264.

NIGHTINGALE, Benedict. "Casting couched in a colour code." *The Times Saturday Review*, 18 May 1991. 14.

OLUMIDE, Jill. *Raiding the Gene Pool: the Social Construction of Mixed Race*.

LONDON, Sterling Virginia: Pluto Press, 2002.

OSBORNE, Deirdre. Personal conversation with Dona Daley, 2001.

_____. Personal interview with Ian Rickson, 22 March 2004.

_____. Personal interview with Paulette Randall, 19 March 2004a.

_____. "The State of the Nation: Contemporary Black British Theatre and the Staging of the U.K." In *Staging Displacement, Exile and Diaspora*. Christoph Houswitschka and Anja Muller-Muth editors. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005. 129-149.

_____. Personal interview with Kwame Kwei-Armah, 9 June 2005a.

_____. editor. *Hidden Gems*. London: Oberon Books, 2008.

PAGE, Adrian. editor. *The Death of the Playwright?* Macmillan: London, 1992.

PHILLIPS, Caryl. "Black Theatre" April 23 2005 www.theguardian.co.uk

PONNUSWAMI, Meenakshi. "Small Island People: Black British Women Playwrights" Aston and Reinelt. 217-34

PRICHARD, Rebecca. *Yard Gals*. London: Faber and Faber, 1996.

QUIRKE, Kieron. Review of *trade*. *The Evening Standard*, March 16, 2006. 16.

RAPI, Nina. and CHOWDHRY, Maya. editors. *Acts of Passion: Sexuality, Gender and Performance*. New York and London: Harrington Park Press, 1998.

RIDING, Alan. "In Britain, Aid for Arts Places 'Ethnic' before 'Artist.'" *The New York Times*, Section E, Column 3, 31 May 2005. 3.

SIERZ, Aleks. *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2000.

____. "Plenty to get your teeth into." *Sunday Times*, 15 February 2004. 23.

SMURTHWAITE, Nick. "It's a classic answer for black theatre" *Observer* 21 April 1991. n.p. Miscellaneous Black Theatre File, TheatreMuseum.

SHUTTLEWORTH, Ian. Review of *Blest be the Tie* (24/4/2004) in *Theatre Record*, 8-21 April 2004. 494.

TIFFIN, Helen. "Post-colonial Literatures and Counter-Discourse." *Kunapipi* 9.3.1989. 17-34.

WANDOR, Micheline. editor. *Plays by Women Vol.IV*. London: Methuen, 1985.

Sinceros agradecimentos a:

Kwame Kwei-Armah, Paulette Randall e Ian Rickson por nossas discussões sobre o drama contemporâneo negro britânico.