

**ALICE CHILDRESS E *TROUBLE IN MIND* (1955): VOZES DAS MULHERES NO
TEATRO AFRO-AMERICANO DOS ANOS 50****ALICE CHILDRESS AND *TROUBLE IN MIND* (1955): WOMEN VOICES IN THE
AFRO-AMERICAN THEATER OF THE 50s**Elizandra Fernandes ALVES¹Érica Fernandes ALVES²

RESUMO: Neste artigo faremos uma breve apreciação da biografia e fortuna crítica de Alice Childress, dramaturga afro-americana ignorada pelos críticos de literatura dramática. Em vida, Childress insistia que a mulher negra era praticamente omitida do teatro norte-americano – escrevendo ou atuando – e isso parecia advir de e refletir um cenário cultural e social em que a mulher negra era hostilizada em âmbitos variados. No entanto, ela se recusou a se manter fixa no lugar a ela designado tanto pela sociedade quanto pela estética teatral norte-americana da época (branca e masculina), revolucionando o teatro afro-americano ao dar voz à mulher negra na produção e representação literária. Para melhor exemplificarmos tal premissa, neste artigo analisaremos sua peça de maior destaque, *Trouble in Mind* (1955). Escrito em um período de revolução nos Estados Unidos, o referido texto abarca uma intensa crítica à sociedade norte-americana da época, especialmente no que concerne o papel das afro-americanas no teatro comercial. Na análise da personagem principal, Willetta Mayer, poderemos entender o discurso teatral de Childress como uma forma eficiente de denúncia e subversão dos vários valores impostos por uma sociedade racista e patriarcal e de revide das mulheres negras.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher negra. *Trouble in Mind*. Alice Childress.

ABSTRACT: In this article we will give a brief appreciation of the biography and critical fortune of Alice Childress, an African-American playwright ignored by critics of dramatic literature. In her life, Childress insisted that the black woman was virtually omitted from the American theater – either writing or acting – and this seemed to stem from a cultural and social setting in which the black woman was harassed in various spheres. However, she refused to remain fixed in the place designated by both society and the North American theatrical aesthetic (white and masculine), revolutionizing the Afro-American theater by giving voice to the black woman in production and literary representation. In order to better exemplify this premise, this article will analyze her most prominent play, *Trouble in Mind* (1955). Written in a period of revolution in the United States, the text encompasses an intense critique of American society at the time, especially regarding the role of African-American women in commercial theater. Through the analysis of the main character, Willetta Mayer, we can understand Childress's theatrical discourse as an efficient way to denounce and subvert the values imposed by a racist and patriarchal society and a revenge of black women.

KEYWORDS: Black woman. *Trouble in mind*. Alice Childress.

1. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá e docente do Departamento de Letras, Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO - Campus Santa Cruz, Guarapuava, Paraná, Brasil, elizandral@hotmail.com.

2. Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá e docente do Departamento de Letras Modernas, da mesma instituição, Maringá, Paraná, Brasil, efalves@uem.br.

Embora o teatro afro-americano tenha uma história que possa ser traçada desde os tempos da escravidão, até 1986, com a publicação de *Nine Plays by Black Women*, de Margaret Wilkerson, nenhuma coleção de peças escritas exclusivamente por mulheres negras havia sido publicada em solo estadunidense. Nas várias publicações de antologias de drama afro-americano e de mulheres (*Black Drama Anthology* e *Plays by American Women*), o lugar da escritora negra é limitado, quando não raro ou nulo, porque, como Mahone (1994) analisa, sua obra ou desafia ou não reflete os interesses da cultura canônica.

Comumente, essa assertiva parece refletir a realidade que circunda o mundo das dramaturgas contemporâneas negras dos Estados Unidos: elas sem mantêm às margens do teatro convencional, predominantemente branco e masculino. No entanto, entende-se que as margens não são necessariamente lugares inferiores, mas sim de resistência aos variados tipos de opressão e preconceitos vivenciados por essas escritoras. Apesar de relegadas às margens – se as considerarmos negativas – tais escritoras, como Suzan-Lori Parks (1963-) e Adrienne Kennedy (1964-), continuam produzindo textos que contribuem significativamente para o crescimento do teatro estadunidense (BARRIOS, 2008).

Salienta-se que a negação de escritores negros no cânone literário, especialmente das mulheres, foi acolhida de forma entusiasmada por alguns setores mais conservadores da crítica literária, quando, da publicação de *O Cânone Ocidental* (1994), Harold Bloom apelidou alguns segmentos – feministas e afrocen-tristas, entre eles – de **ressentidos**. Apesar das transformações socioeconômicas e culturais que marcaram sensibilidades estéticas a partir da década de 1970 – postas, historicamente, à margem pelo padrão ocidental hegemônico – o campo literário ainda é um espaço em que o ponto de vista branco e masculino perdura.

Tal realidade é resultante de uma história marcada pela intolerância gênero-racial: em *Pode o Subalterno Falar?* (2012), de Gayatri Spivak, o processo pelo qual o discurso hegemônico circunscreve o sujeito enquanto inferior (o **outro**) é chamado de “outremização”. Firmadas em conceitos como o da religião, cultura, língua e gênero, as estratégias de outremização ajudaram a legitimar a cultura branca como a única válida, e neste contexto as mulheres não brancas foram concebidas como os indivíduos mais inferiores, sofrendo o que se chama de dupla outremização.

Embora delineada para explicar o quadro das mulheres no colonialismo, a teoria de Spivak pode ser aplicada a momentos históricos mais recentes, como no caso dos Movimentos dos Direitos Civis, iniciados em 1955 nos Estados Unidos, que buscavam reformas visando abolir a discriminação e a segregação racial no país. Marginalizadas devido ao gênero até mesmo por aqueles que lutavam pelos

direitos negros, as afro-americanas experimentaram um mundo de hostilidade e isolamento. No caso das escritoras e atrizes, os homens negros as acusavam de serem incapazes de produzir significado com sua arte; no entanto, isso contribuiu para agenciá-las literariamente (OLIVER, 2004).

Foi e continua sendo devido à extrema obstinação de não terem suas vozes silenciadas que algumas destas mulheres abriram espaço permanente no teatro norte-americano, como observado por Brown-Guillory (1985). Nesse cenário consideramos Alice Childress (1916 – 1994). Primeira dramaturga negra a ter peças profissionalmente produzidas nos palcos de Nova Iorque, ela chocou críticos e a audiência da época ao se negar a suavizar questões de raça e gênero em suas peças. Ao expor a situação da mulher negra da época, a dramaturga abre uma porta dupla no teatro afro-americano: a de mulheres negras escrevendo sobre mulheres negras socialmente agentes.

O texto de Childress enfatizado nesse artigo, *Trouble in Mind* (1955), retrata, na personagem Wiletta Mayer, uma mulher negra que, apesar de inserida em uma sociedade racista e sexista e de ser objetificada, se encontra determinada a lutar por sua independência e seus sonhos. Isso nos leva a entender que embora o cânone do teatro norte-americano se oriente por um pensamento branco e patriarcal, contribuindo, assim, para a exclusão da mulher negra do teatro, ele não é determinante.

Assim, procuramos mostrar que a mulher negra, independentemente de seu *locus* e *status*, é objetificada. Observamos também que o teatro afro-americano escrito por mulheres, aqui representado por Childress, sugere que a mulher, embora marginalizada, pode falar. Neste sentido, textos literários que se encaminham para dar voz à mulher negra são atos de resistência individuais, mas que insinuam a existência de uma resistência coletiva e a escritora aqui descrita criou personagens cujas ações dão voz à mulher negra. Portanto, este artigo busca se debruçar no estudo de Alice Childress e sua peça *Trouble in Mind* (1955) considerando discussões acerca da objetificação e exclusão da mulher negra dentro do teatro norte-americano, bem como os meios por elas encontrados para combater tal objetificação e exclusão.

Alice Childress e Wiletta Mayer: mulheres que escrevem e atuam

Trouble in Mind (1955) é a primeira peça profissional a ser escrita e produzida por Alice Childress, dramaturga pioneira afro-americana. Childress dirigiu a primeira produção da peça na cidade de Nova Iorque, em 1955, que contou com

um total de 91 *performances*. Com a peça, a dramaturga foi premiada com o *Obie*, em 1956, na categoria de melhor produção original da Off-Broadway, fazendo dela a primeira mulher afro-americana a receber tal prêmio. Apesar de a peça ter sido aclamada pela crítica e audiência, a produção teve vários problemas, a começar por uma briga entre o primeiro diretor e o elenco, o que fez com que Childress tomasse seu lugar. Esse é um ponto interessante, já que *Trouble in Mind* é sobre a produção de uma peça fictícia, *Chaos in Belleville*, cuja atriz principal, a afro-americana Wiletta Mayer, tem problemas em aceitar o roteiro racista. A peça é dirigida e escrita por homens brancos.

Conforme Page (2007), a produção do roteiro original de *Trouble in Mind* também sofreu alguns problemas: enquanto o texto publicado possuía somente dois atos e um fechamento ambíguo, o texto da produção possuía três e um fechamento feliz, pois, como Childress argumentava, finais felizes eram esperados no teatro comercial da época. Quando ela teve a chance de levar a peça à Broadway e os produtores exigiram-lhe várias mudanças, Childress preferiu, para não comprometer a ideia original, declinar o convite. Embora um drama cômico em que a plateia ri quase o tempo todo, Childress conseguiu, com a peça, demonstrar seu grande talento ao impactar o espectador social e politicamente por meio do riso, causando-lhe uma experiência emocional e intelectual.

Childress nasceu em 1916, em Charleston, Carolina do Sul. Algumas fontes apontam para 1920, mas, como Perkins (2010) argumenta, tudo sobre a vida particular de Childress é duvidoso, pois a dramaturga era extremamente taciturna em relação a este departamento, e fazia de tudo para se rebelar contra uma sociedade que usava de vários artifícios – a idade e a cor da pele, por exemplo, – para objetificar a mulher.

No começo da década de 1930, Childress se casou com o ator Alvin Childress, mudando seu nome para Alice Childress. O casal atuou junto em variadas peças, nenhuma delas de autoria de Childress, e em 1941 eles se uniram ao *American Negro Theatre (ANT)*, um grupo de teatro negro amador, quando ela entrou em contato com os vários aspectos da produção de uma peça. Com muitas brigas geradas principalmente devido à participação do marido em um show de televisão, o *Amos and Andy*, em que, segundo Childress (PERKINS, 2010, p. 18), “Centenas de milhares de dólares eram gastos para insultar os negros durante 30 minutos por semana”³, o casamento se desfez por volta de 1957.

No ANT Childress atuou em várias peças, incluindo *A Midsummer Night's Dream* e *Anna Lucasta*, pela qual foi nomeada ao prêmio *Tony* de melhor atriz coadjuvante. Tendo trabalhado em diversas peças, a dramaturga se irritava com

3. “Hundreds of thousands of dollars have been spent to insult Negroes for 30 minutes a week”.

o fato de que poucos eram os bons papéis oferecidos para as atrizes afro-americanas e, pensando nessa escassez de papéis e para provar aos seus colegas do ANT de que a audiência poderia gostar de peças escritas e estreladas por mulheres que Childress, como Perkins (2010) detalha, escreveu sua primeira peça, *Florence*, em 1949, peça em que uma mulher negra e doméstica rejeita os estereótipos romantizados dos negros de uma mulher branca de classe média em pleno sul da era Jim Crow. Este foi seu último trabalho no ANT.

Em 1950, Childress deixou de atuar e passou a se dedicar totalmente à escrita. Um dos motivos para tanto, porém, foi porque tendo o tom de pele claro poucos eram os papéis que ela poderia representar, mesmo em uma produção negra. Certa vez, como Brown-Guillory (1985) destaca, quando participava de uma organização teatral inter-racial, a *New Playwrights, Inc.*, Childress atuou como uma mãe judia em *The Candy Story*, e sendo a única afro-americana da peça, seus amigos sugeriram que, para ter mais chances no teatro, ela deveria se passar por judia. Sobre a cor de sua pele, Childress dizia:

“[...] Eu sou bem clara. É algo doloroso para mim... Eu achava doloroso porque é um assunto profundo que eu deveria escrever sobre um dia... Eu jamais me esquecerei das palavras, “você é muito clara para esse papel”... Esse é o motivo pelo qual eu desisti de atuar, eu disse que podia me expressar em uma página e eu fiquei tentando fazer aquilo. Porque eu não podia deixar a sociedade cortar a minha expressividade inteira” (PERKINS, 2010, p. 20-1)⁴.

Vivendo em uma época de extrema agitação social, política e cultural, a chamada era dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, Childress lutava pela igualdade dos afro-americanos nas artes em geral, e esta luta se via fora e dentro dos palcos, já que suas peças cooperavam positivamente para agitar os direitos dos negros, das mulheres e da classe operária. Porém, cada vez mais Childress via a necessidade de uma mulher negra escrever sobre suas dificuldades, pois sabia que até mesmo os homens negros inferiorizavam as mulheres negras. A partir disso ela escreve *Just a Little Simple* e *Gold Through the Trees*, sucessos que abriram portas para atores negros, mas, principalmente, para as mulheres. A última é a primeira peça a ser produzida por uma afro-americana em Nova Iorque cujo tema é sobre as lutas dos africanos e afro-americanos.

4. “I am very light. It has been a painful thing for me... I found it painful because it’s a deep subject that I should write about sometime ... I will never forget the words, “you’re too light to play this part”... This is the reason I dropped out of acting, I said I can express myself on a piece of paper and I stayed with it trying to do that. Because I wouldn’t let this society cut me off from total expression”.

Perkins (2010) discute que Childress se dizia perseguida por lutar pelo direito de melhoria da vida dos artistas negros, e isso pode ser percebido no teatro com *Trouble in Mind* e a necessidade dos produtores em lhe pedirem um final mais palatável aos brancos da peça. A dramaturga viveu sob vigilância do FBI por ser suspeita de trabalhar para partidos de esquerda, e Brown-Guillory (1985) acredita que, por estar sob constante vigia, é que Childress mostrava-se tão reservada sobre sua vida pessoal. Em 1963 Childress terminou *Wedding Band: A Love/Hate Story in Black and White*. Estabelecida na Carolina do Sul em 1918, a peça, baseada em fatos, trata de uma história de amor inter-racial que endereça vários aspectos para a comunidade negra da época, como os políticos, a raça, a miscigenação, os linchamentos, o papel de soldados negros na Primeira Guerra Mundial e os direitos das mulheres negras. Embora *Wedding Band* tenha sido escolhida para ser produzida pela Broadway várias vezes, eventualmente os produtores declinavam a produção alegando que a peça era “[...] muito além do seu tempo – sensível e arriscada demais para as plateias daquela época da Broadway”⁵ (PERKINS, 2010, p. 27).

Nos anos subsequentes, Childress não escreveu mais peças que trabalhavam com questões inter-raciais e primou por escrever sobre o sujeito negro sem a interferência do branco. Nesse período, várias peças surgiram a partir de suas mãos, entre elas *Wine in the Wilderness* (1969), *String* (1969), *Mojo: a Black Love Story* (1970), *When the Rattlesnake Sounds* (1975) e *Let’s Hear if from the Queen* (1976), sendo as duas últimas infantis. Page (2007) destaca ainda que, ao longo de sua vida, Childress também escreveu romances e contos, incluindo *A Hero ain’t Nothin’ but a Sandwich* (1973), *A Short Walk* (1979) e *Rainbow Jordan* (1981).

Childress faleceu aos 77 anos, em 1994, na cidade de Nova York. A autora deixou um legado literário que, embora desconsiderado pelo cânone, foi e é admirado por muitos. Ele prova o que estudiosos, como Mahone (1994), argumentam sobre o teatro afro-americano: a escassez de peças escritas e representadas por afro-americanos dentro do teatro norte-americano se deu devido à falta de oportunidade e reconhecimento, não de talento. Se por volta da década de 1950 os negros apareciam em produções da Broadway, eles representavam o primitivo, o escravo cristão, o objeto sexual, o insubordinado que merecia apanhar com o chicote, a matriarca, a prostituta, a empregada doméstica, etc., e essa forma estereotipada não os agradava porque não os retratava de forma alguma em sua plenitude.

5. “[...] too ahead of its time – too sensitive and risky for the Broadway audiences of the era”.

Trouble in Mind e Chaos in Belleville: pontos convergentes

Em *Trouble in Mind* (1955), que se passa no outono de 1957 na cidade de Nova Iorque, a protagonista, Wiletta Mayer, deve se submeter a representar o típico papel estereotipado da *mamma* afro-americana: a simples e ingênua empregada doméstica, quase infantilizada e com um linguajar clichê. Além disso, o diretor da peça, Al Manners, branco, por volta de seus 40 anos, parece tratar Wiletta mais como a *mamma* que ela representa do que a atriz experiente que ela é. Em um ato de fúria nos ensaios da peça *Chaos in Belleville*, Manners joga os papéis que está segurando e pede que Wiletta os pegue:

[MANNERS *observa o papel que ele jogou no chão.*]
Um palco sujo é muito perturbador.
[JUDY *começa a pegar o papel.*]
Mantenha sua posição! Wiletta, pegue o papel!
[JOHN e SHELDON *vão até o papel.*]
Eu pedi a Wiletta! [*Observando WILETTA*] Bem?
WILETTA [*chocada em um lampejo de raiva*]: Que inferno! Eu não sou o maldito zelador! [*Tentando acalmar seu temperamento*] Eu ... bem, eu ... caramba ... eu ... droga.
[*Embora MANNERS estivesse tentando pegá-los desprevenidos, ele não esperava por aquilo.*]
MANNERS: Corta! Corta! Está tudo acabado.
[*Todo mundo fica surpreso de novo.*]
O que você acabou de ver é ... é ... é pura atuação.
[*Ele está bastante abalado e envergonhado com a atitude de WILETTA.*]
Os atores lutam por semanas para fazer o que você fez perfeitamente ... pela primeira vez. Você me mostrou raiva, frustração, movimento, er ... excitação. Seus rostos estavam vivos! Por que? Você fez o que veio naturalmente, você acreditou ... Essa é a qualidade que eu quero no seu trabalho ... a firme textura da verdade.⁶
(CHILDRESS *apud* PERKINS, 2010, p. 64-5; itálicos originais).

6. [MANNERS *notices the paper he threw on the floor.*]
A trashy stage is most distracting.
[JUDY *starts to pick up the paper.*]
Hold your position! Wiletta, pick up the paper!
[JOHN and SHELDON *start for the paper.*]
I asked Wiletta! [*Catching WILETTA's eye*] Well?
WILETTA [*shocked into a quick flare of temper*]: Well, hell! I ain't the damn janitor! [*Trying to check her temper*] I ... well, I ... shucks ... I ...damn.
[*Even though MANNERS was trying to catch them off guard, he didn't expect this.*]
MANNERS: Cut! Cut! It's all over.
[*Everyone is surprised again.*]
What you have just seen is ... is ... is fine acting.
[*He is quite shaken and embarrassed from WILETTA's action.*]
Actors struggle for weeks to do what you have done perfectly ... the first time. You gave me anger, frustration, movement, er ... excitement. Your faces were alive! Why? You did what came naturally, you believed ... That is the quality I want in your work ... the firm texture of truth.

A reação de Wiletta, como se vê, pega Manners de surpresa. A verdade é que Manners esperava que Wiletta lhe fosse subalterna, representando na vida real o papel que, como os estudos pós-coloniais mostram, uma negra deveria exercer diante de um homem branco, o papel de **outro**. A exploração física e psicológica da mulher negra data dos tempos da escravidão, quando os colonizadores, a fim de encherem seus cofres, passaram a “outremizar” o sujeito negro, ou seja, transformar o outro negro em subalterno. A outremização, termo cunhado por Spivak (2010), se refere aos artifícios que os colonizadores criaram para conferir aos colonizados o *status* de objeto a fim de firmar a relação binária **Outro/outro**, em que o **Outro** era o sujeito dominante e o **outro** o dominado.

Traços coloniais fortemente exercidos em tempos modernos, como é o caso da segregação racial, levaram a vários confrontos, entre eles o Movimento dos Direitos Civis, compreendido entre 1955 e 1968, que consistia em conseguir reformas nos Estados Unidos visando abolir a discriminação e a segregação racial no país. Childress, além de fazer parte de movimentos em prol dos direitos civis, usou de seu talento literário para denunciar as mazelas sofridas pelas mulheres negras nos palcos, renegociando, assim, a escrita negra feminina com *Trouble in Mind*, de 1955.

A personagem de Childress, Wiletta, sabe das retaliações que pode sofrer caso não siga as regras dos que escrevem e dirigem as peças, pois ela é ciente de que o seu local de trabalho, o que ela ama fazer e do qual depende para sobreviver está totalmente na mão de homens brancos: “É o *teatro do homem*, o *dinheiro do homem*, então, o que você vai fazer?” (CHILDRESS, 2010, p. 76, itálicos nossos). Essa certeza de que o teatro é controlado pelo homem, aqui branco ou negro, exatamente nesse patamar, se prova também diante do relacionamento da atriz com os atores negros da peça.

Barrios (2008) questiona o fato de que, embora na década de 50 o teatro afro-americano despontava como um local em que antigas noções e conceitos de negritude eram questionados, inscrevendo, assim, os negros dentro de uma história que sempre lhes fora negada, ele também agia como instrumento silenciador das vozes das mulheres negras. O teatro escrito por homens negros promovia reflexões várias acerca das contradições e preconceitos que os afro-americanos viviam dentro do sistema sociopolítico norte-americano, observa-se, não obstante, que o mesmo parecia não examinar com o mesmo afincamento suas próprias contradições em relação às mulheres afro-americanas, fosse dentro ou fora dos palcos.

7. “It’s the man’s theater, the man’s money, so what you gonna do?”

Wiletta precisa encarar objetificações oriundas de seus colegas negros Sheldon Forrester e John Nevins. O primeiro é um ator idoso que precisa desesperadamente do dinheiro que a peça, preconceituosa ou não, lhe trará. A necessidade de dinheiro, aliada ao fato de que Sheldon sabe que os homens brancos não gostam das objeções dos negros, faz com que ele aceite todas as humilhações de Manners com um sorriso no rosto ou um comentário positivo, fato que lhe rende, entre os componentes negros da trupe, o apelido de *Uncle Tom*, em referência ao personagem do romance de Harriet Beecher Stowe (1811-1896), *Uncle Tom's Cabin*, termo pejorativo usado para descrever um afro-americano que age de forma subserviente às figuras de autoridade do americano branco. Além disso, ele se irrita com Wiletta quando esta começa a criticar o texto da peça diretamente para o diretor, com medo de que suas atitudes o façam perder o emprego.

Sheldon não confia nos homens brancos, porém, usando de uma tática que Homi Bhabha (1998) chama de civilidade dissimulada, a “recusa nativa a satisfazer a demanda narrativa do colonizador [...]” (p. 147), ele desarma seus algozes. Essa tática consiste, basicamente, no discurso colonial, em não contradizer o discurso do colonizador, mostrando-se eficiente na medida em que o colonizado, pretendendo falsa submissão, não entra em atrito com o colonizador. Essa submissão, no entanto, passa longe da verdade e da confiança, o que quebra os princípios naturais da civilidade. Na peça, Sheldon argumenta que

[...] Às vezes, eu pego leve, sim, tenho que pegar leve. O cara diz algo pra mim e eu digo... “sim, claro, isso mesmo”. Você e eu sabemos como fazer. Não é nada *bajulador*, é coisa banal. Você e eu... nós não ligamos de pegar leve porque a gente tá tentando alcançar alguma coisa... ⁸ (CHILDRESS, 2010, p. 78; itálicos originais).

A tática da civilidade dissimulada não é, na verdade, muito fácil de ser usada, já que o agente da ação precisa ir contra todos os princípios que regem sua subjetividade. Wiletta, por exemplo, consegue manter-se dissimulada até certo ponto da peça, porém, quando já não suporta mais, ela age de forma a revidar os mandos de Manners, a começar com o episódio do papel. Em certo ponto da peça, quando Wiletta começa a questionar a forma como o enredo de *Chaos in Belleville* foi construído, Sheldon reage negativamente, alegando que, por culpa de mulheres como Wiletta, brigonas, cada vez menos peças com negros eram

8. “Sometimes I take low, yes, gotta take low. Man says somethin’ to me, I say ... “Yes, sure, certainly.” You ‘n’ me know how to do. That ain’t *tomm’in’*, that’s common sense. You and me ... we don’t mind takin’ low because we tryin’ to accomplish somethin’...”

escritas: “É por isso que eles não fazem mais peças com negros... arruaceiros, to-pa-tudo, agitadores... e prontos para dar o bote! As negras acordam com o diabo no corpo... prontas para lutar”⁹ (CHILDRESS, 2010, p. 77, itálicos originais). Como se vê, Sheldon coloca a culpa da falta de peças para negros nas mulheres, quando na verdade há muitos outros problemas por trás disso.

Além de Sheldon, John Nevins, ator jovem e cheio de expectativas com sua primeira participação em uma peça da *Broadway*, também objetifica Wiletta. John é o primeiro ator que ela encontra no início do ensaio, e sabendo de sua inexperiência com o teatro dirigido por brancos, a protagonista tenta lhe dar algumas dicas de como agir para não desagradar Manners:

WILETTA: Ria! Ria de tudo o que eles dizem, faça com que eles se sintam superiores.

JOHN: Por que eles precisam se sentir superiores?

WILETTA: Você vai sentar aí e fingir que não sabe?

JOHN: Eu ... Eu me sentiria um idiota rindo de tudo.

[...]

[JOHN *está tentando esconder o fato de que ele não gosta das suas instruções.*]

Outra coisa: ele vai pedir a sua opinião sincera sobre a peça. Não diga a ele, ele não quer mesmo saber ... apenas diga que você adorou ... bajule ele.¹⁰(CHILDRESS, 2010, p. 53-4; itálicos originais).

John, no entanto, não dá muito crédito à Wiletta, e ao longo do ensaio da peça começa a adquirir alguns traços zombeteiros e esnobes de Manners – que o faz se sentir importante a todo o tempo – e aplicá-los especialmente em Wiletta e Sheldon. Em certo momento da peça, quando Wiletta critica Manners por não a ouvir, gerando tensão na trupe, John tenta apaziguar os ânimos da atriz, subestimando sua inteligência:

[JOHN *pensa que sabe como controlar WILETTA. Ele está quase tendo uma ideia. MANNERS decide deixar JOHN avançar.*]

JOHN: Veja, pense com inteligência aqui... eles são [a plateia] de baixo nível, ignorantes ...

9. “That’s why they don’t do more colored shows... trouble makers, pot boilers, spoon stirrers... and sharper than a serpent’s tooth! Colored women wake up in the mornin’ with their fists ball up... ready to fight.”

10. WILETTA: Laugh! Laugh at everything they say, makes ‘em feel superior.

JOHN: Why do they have to feel superior?

WILETTA: You gonna sit there and pretend you don’t know why?

JOHN: I ... I’d feel silly laughing at everything.

[...]

[JOHN *is trying to hide the fact that he does not relish her instructions.*]

Another thing. He’s gonna ask your honest opinion about the play. Don’t tell him, he don’t mean it ... just say you’re crazy about it ... butter him up.

WILETTA [*deixando JOHN saber que ele está andando na corda bamba*]: Veja bem, você não é tão esperta assim.

JOHN [se parecendo muito com MANNERS]: Provavelmente eles nunca viram um filme na TV... nunca usaram o telefone. Eles... Eles não são como nós. Eles são pessoas boas, gentis, simples ... mas são ignorantes, eles simplesmente não entendem.

WILETTA: Você não é o diretor¹¹. (CHILDRESS, 2010, p. 97-8; itálicos originais).

Wiletta, no entanto, não se deixa diminuir pelos comentários de John e revida, deixando claro que ele pode até considerá-la inferior, mas ela não agirá dissimuladamente. O que ocorre na peça entre os dois personagens na verdade é uma troca de entendimento de como os negros devem digerir a forma como são tratados pelos brancos: se no início da peça Wiletta aconselha John a agir dissimuladamente com Manners, e este não dá muitos créditos a ela, no decorrer da trama os papéis se invertem, levando os personagens a se desentenderem.

Como já observado, muito embora Wiletta solicite dissimulação a John, já nas primeiras cenas dela com Manners percebemos que ela não gosta de agir assim, preferindo revidar às suas provocações preconceituosas: o caso do papel é um exemplo. Assim, entendemos que a atriz prefere uma forma de revide que difere da proposta de Bhabha (1998) e se assemelha mais à de Ashcroft, baseada no discurso:

[...] A característica mais fascinante das sociedades pós-coloniais é uma 'resistência' que se manifesta como uma recusa em ser absorvido, uma resistência que envolve aquilo que é resistido de um modo diferente, tomando o conjunto de influências exercidas pelo poder dominante e transformando-o em ferramentas para expressar um senso profundamente arraigado de identidade e cultura. Esta tem sido a forma mais difundida, mais influente e mais cotidiana de 'resistência' nas sociedades pós-coloniais¹² [...] (ASHCROFT, 2001, p. 20; aspas simples do autor).

11. [JOHN *thinks he knows how to handle WILETTA. He is about to burst with an idea. MANNERS decides to let JOHN wade in.*]

JOHN: Look, think of the intellectual level here... they're [the audience] under-privileged, uneducated ...

WILETTA [*letting JOHN know he's treading on thin ice*]: Look out, you ain't so smart.

JOHN [*showing so much of MANNERS*]: They've probably never seen a movie or television... never used a telephone. They... they're not like us. They're good, kind, folksy people ... but they're ignorant, they just don't know.

WILETTA: You ain't the director.

12. [...] the most fascinating feature of post-colonial societies is a 'resistance' that manifests itself as a refusal to be absorbed, a resistance which engages that which is resisted in a different way, taking the array of influences exerted by the dominating power, and altering them into tools for expressing a deeply held sense of identity and cultural being. This has been the most widespread, most influential and most quotidian form of 'resistance' in postcolonial societies [...].

O enredo de *Trouble in Mind* (1955) se articula na produção da peça *Chaos in Belleville*. Na peça, Job, interpretado por John, é um jovem negro vivendo no sul e que foi convocado aos serviços militares. Nos Estados Unidos somente votantes podem prestar tais serviços e Job quer votar, mas por ser negro, não poderia. Isso o leva a fazer parte de grupos de negros que buscam por seus direitos. Denunciado, Job volta para a casa de seus pais, Ruby e Sam, interpretados por Wiletta e Sheldon, pois linchadores estão à sua procura. Seus pais, acreditando que a melhor coisa que o filho poderia fazer é entregar-se à polícia – pedem ajuda a Renard – interpretado por Bill O’Wray – homem branco e dono de terras que eles arrendam, para que ele o encaminhe até a delegacia. No meio do caminho o carro é parado e Job morre linchado. Apesar de ser uma peça contrária ao linchamento, escrita com o intuito de fazer os brancos repensarem questões de raça e racismo, os tons racistas das falas ofendem os atores negros, mas porque precisam trabalhar, eles suportam algumas coisas, como a linguagem, cheia de expressões aviltantes como *darkies*, por exemplo.

No fim do ensaio do primeiro ato Wiletta precisa cantar uma canção. Ela a conhece desde a infância e faz uma excelente *performance*, impressionando os colegas de trabalho. Manners, no entanto, exige que a atriz diga o que a motivou a cantar daquela forma:

MANNERS [...]: Você pensou em alguma coisa, né?

WILETTA: Aham.

MANNERS: E daí veio a música.

WILETTA: Sim.

MANNERS: O que você achou?

WILETTA: Eu pensei que era o que você queria.

[*Ela percebe que é o centro das atenções e acha isso desconfortável.*]

MANNERS: Não é assim. Você deve saber porque faz uma coisa, que você é fiel a mim, ao papel e a você mesma ...

WILETTA: Você não gostou?

MANEIRO: Muito, mas ... eu tenho certeza que você nunca trabalhou dessa maneira antes, mas você não está carregando uma bandeja ou respondendo a campainhas, isso é substância, carne. Eu exijo que você *saiba* o que está fazendo e *por que*, em todos os momentos. Eu não aceitarei nada menos.¹³ (CHILDRESS, 2010, p. 75; itálicos originais).

13. MANNERS [...]: You thought something, right?

WILETTA: Uh-huh.

MANNERS: And out of the thought came song.

WILETTA: Yeah.

MANNERS: What did you think?

WILETTA: I thought that's what you wanted.

[*She realizes she is the center of attention and finds it uncomfortable.*]

MANNERS: It won't do. You must know why you do a thing, that way you're true to me, to the part and yourself ...

WILETTA: Didn't you like it?

MANNERS: Very much but... I'm sure you've never worked this way before, but you're not carrying a tray or answering doorbells, this is substance, meat. I demand that you *know* what you're doing and *why*, at all times, I will accept nothing less.

Como homem branco, Manners quer ter acesso inclusive aos pensamentos de Wiletta, tanto porque é notória a necessidade de o homem branco saber todos os passos do negro, para controlá-los, quanto porque talvez ele não acredite que a atriz tenha cantado tão bem sem uma inspiração. Wiletta tem consciência de que independente do trabalho que faça, ela precisa sempre justificar suas ações: “Justifique. Não é suficiente fazer isso, você tem que justificar¹⁴.” (CHILDRESS, 2010, p. 77).

Na cena subsequente, que ocorre três dias depois do primeiro ensaio, Wiletta chega mais cedo para conversar com Manners. Considerando que o diretor lhe havia pedido que pensasse quando atuasse, a atriz estuda o roteiro e decide dividir com ele o resultado de suas reflexões, feitas com uma colega:

WILETTA [*indicando o roteiro*]: Eu venho lendo isso várias vezes.
MANNERS [*automaticamente gentil*]: Querida, não...
WILETTA: Minha vizinha, a senhorita Green, ela apareceu e segurou o livro e eu sentei lá me justificando como você disse...
MANNERS: Querida, não pense. Você é maravilhosa até começar a pensar. Eu não espero que você...¹⁵ (CHILDRESS, 2010, p. 84-5; itálicos originais).

Desta vez observamos que Manners não quer que ela pense, pois não é importante, uma vez que ele percebe que Wiletta apontará os problemas da peça. Para tentar desviar sua atenção, Manners tece comentários aleatórios sobre como ela está bonita, porém, ela não desiste:

WILETTA: Obrigada, a senhorita Green diz que...
[...]
MANNERS: Wiletta, não complique minha vida. [*Para BILL e EDDIE*] Ela não é maravilhosa?
[...]
WILETTA: a senhorita Green diz que, bem ... ela disse ... ela diz que o terceiro ato não se encaixa com o primeiro ... não, espere ... suas palavras exatas foram, “O terceiro ato não é uma consequência natural do primeiro.” Eu achei, eu achei que ela pode estar certa.
MANNERS [*provocando*]: Me faça uma promessa solene, não comece a pensar.¹⁶ (CHILDRESS, 2010, p. 85; itálicos originais).

14. Justify. Ain't enough to do it, you got to justify.

15. WILETTA [*indicating script*]: I been readin' this back and forth and over again.

MANNERS [*automatic sympathy*]: Honey, don't...

WILETTA: My neighbor, Miss Green, she come up and held the book and I sat there justifyin' like you said...

MANNERS: Darling, don't think. You're great until you start thinking. I don't expect you to...

16. WILETTA: Thank you, Miss Green says...

[...]

MANNERS: Wiletta, don't complicate my life. [*To BILL and EDDIE*] Isn't she wonderful?

[...]

WILETTA: Miss Green says, now ... she said it ... she says the third act doesn't justify with the first ... no, wait ... her exact words was, “The third act is not the natural outcome of the first.” I thought, I thought she might be right.

MANNERS [*teasing*]: Make me a solemn promise, don't start thinking.

O que Manners faz para ignorar Wiletta, ainda, é a prática sexista do *maninterrupting*, a interrupção desnecessária feita por um homem quando uma mulher está falando. Sabendo que naquele momento ele não a ouvirá, Wiletta desiste de falar quando seus colegas chegam, mas durante o ensaio ela volta a apontar os problemas da peça:

WILETTA: Eu não entendo porque o garoto não pode escapar ... é o assassinato que ... tem algo errado. Eu posso estar ficando velha, mas eu tenho tanta integridade quanto qualquer um. Eu não comecei a trabalhar ontem.

MANNERS: Não, Wiletta, sem autopiedade. Olhe, ele não pode escapar da morte. Nós queremos a simpatia da plateia. Nós temos que ser sutis, muito sutis ...

[...]

MANNERS: Nós não queremos antagonizar a plateia.

WILETTA: Não seria legal se a mãe dissesse, “filho, você tá certo! Eu não quero te mandar embora daqui, mas eu não sei o que fazer ...”

MANNERS: Querida, querida ... não.

[...]

WILETTA: Ou talvez ela diga, “Vai lá, Job!”, e aí eles o pegam... ele vai morrer do mesmo jeito, entende?

MANNERS [*Tentando esconder sua irritação*]: Não está no roteiro, é você. Bronson escreve, você atua, é muito simples.¹⁷ (CHILDRESS, 2010, p. 97 -101; itálicos originais).

Wiletta se sente mal em relação ao roteiro porque na peça, quando seu filho Job retorna para casa com todos tendo a certeza de que as pessoas (brancas) querem linchá-lo porque ele ousou tentar se manifestar em relação ao direito do negro de votar, ela (como Ruby) o reprime por ser tão inflexível em relação ao voto, ou seja, se a lei (branca) diz que o negro não pode votar, por que ele insistira nisso? Apesar de Job acreditar que não fizera nada de errado e querer

17. WILETTA: I don't see why the boy couldn't get away ... it's the killin' that ... something's wrong. I may be in fast company but I got as much integrity as any. I didn't start workin' no yesterday.

MANNERS: No, Wiletta, no self-pitty. Look, he can't escape this death. We want audience sympathy. We have a very subtle point to make, very subtle ...

[...]

MANNERS: We don't want to antagonize the audience.

WILETTA: Wouldn't it be nice if the mother could say, "Son, you right! I don't want to send you outta here but I don't know what to do ..."

MANNERS: Darling, darling ... no.

[...]

WILETTA: Or else she says "Run for it, Job!", and then they catch him like that ... he's dead anyway, see?

MANNERS [*trying to cover his annoyance*]: It's not the script, it's you. Bronson does the writing, you do the acting, it's that simple.

fugir, sua mãe acha melhor que ele se entregue ao linchamento, pois sente que as pessoas acreditarão em sua versão e terão piedade dele. Com a intromissão de Renard (interpretado por Bill O'Wry, um homem branco), Job é forçado a admitir que cometeu um grande crime. Wiletta acha o enredo contraditório, pois não consegue entender como pais poderiam incentivar os filhos a seguirem o caminho da morte. Ela sabe que este é um pensamento branco e Manners, ao dizer que o autor não vai mudar a peça, confirma sua ideia. Assim como em *Chaos*, em que um homem branco controla a cena e determina o que é certo e errado na vida dos negros, Manners age em *Trouble in Mind*, e seria quase perfeito, não fosse a teimosia de Wiletta.

Mais tarde, quando a trupe volta a se reunir para mais ensaios, Wiletta não consegue seguir o roteiro quando Job deve se ajoelhar diante dela, pedir sua bênção e seguir para o linchamento. Ela aproveita a oportunidade e desabafa para Manners: “Me diz, porque seu povo lhe deu as costas?? Porque a gente tá mandando ele para um linchamento certo? Eu sou a mãe dele e to mandando ele para a morte. Isso é uma farsa¹⁸.” (CHILDRESS, 2010, p.106). Para ela, o ato da mãe enviando seu filho para a morte faz dela a vilã, e não os homens brancos, fazendo, assim, com que o objetivo final da peça, sensibilizar os brancos para as questões do racismo, não seja atingido: “[...] O roteirista quer que branco desgraçado seja o herói e eu a vilã”¹⁹ (CHILDRESS, 2010, p.106).

A discussão de Wiletta, de que a audiência branca só se sentiria ainda mais superior assistindo à peça, leva a uma discussão tensa entre ela e Manners. O diretor se sente ofendido quando a veterana insiste em que uma mãe negra, como Ruby de *Chaos*, jamais entregaria seu filho:

WILETTA: Você faria isso com um filho seu?

[...]

MANNERS: Por que esse medo da morte? Jesus morreu por alguma coisa e ...

WILETTA: Claro, eles vieram, o levaram e o aprisionaram em uma cadeia. A mãe dele não lhe deu as costas, na verdade, quem fez isso foi um dos seus supostos amigos.

MANNERS: Sua morte provou algo. A morte do Job traz uma lição para ele.

WILETTA: Que eles deveriam parar de linchar homens *inocentes!* Muito bem! Linchem os culpado, é essa a ideia? [...].

[...]

18. Tell me, why this boy's people turned against him? Why we sendin' him out into the teeth of a Lynch mob? I'm his mother and I'm senddin' him to his death. This is a lie.

19. The writer wants the damn white man to be the hero - and I'm the villain

MANNERS: Eu ouvi você e mesmo que você ache que sabe mais do que um autor...

WILETTA: Você não quer ouvir. Você um preconceituoso, um racista preconceituoso.²⁰ (CHILDRESS, 2010, p.106-7, itálico original).

A resposta de Manners revela o que Wiletta já sabe, que ele é mesmo racista e insensível:

MANNERS [*pego de surpresa*]: Eu não vou aceitar esse comportamento de você ou de qualquer outra pessoa.

[...]

MANNERS [*Pega o roteiro e pensa*]: Então, talvez seja uma mentira ... mas é uma das melhores mentiras que você vai encontrar por um longo tempo. Aqui está uma notícia amarga, já que você está vivendo a verdade ... O público americano não está pronto para te ver do jeito que você quer ser vista porque, primeiro, eles não acreditam nisso, segundo, eles não querem acreditar, e terceiro, eles estão convencidos de que são superiores. [...].

WILETTA: Você enviaria seu filho para ser assassinado?

MANNERS [*muito alterado, ele responde sem pensar*]: Não se compare comigo! O que vale para o meu filho não vale necessariamente para o seu! Não o compare [*aponta para JOHN*] ... com suas inferioridades, não o compare com o meu filho, eles não têm nada em comum ... nada mesmo!²¹ (CHILDRESS, 2010, p.108-9, itálicos originais).

20. WILETTA: Would you do this to a son of yours?

[...]

MANNERS: Why this fear of death? Christ died for something and ...

WILETTA: Sure, they came and got him and hauled him off to jail. His mother didn't turn him in, in fact, the one who did it was one of them so-called friends.

MANNERS: His death proved something. Job's death brings him the lesson.

WILETTA: That they should stop lynchin' innocent men! Fine thing! Lynch the guilty, is that the idea? [...].

[...]

MANNERS: I've heard you out and even though you think you know more than an author...

WILETTA: You don't want to hear. You are a prejudiced man, a prejudice racist.

21. MANNERS [*caught of guard*]: I will not accept that from you or anyone else.

[...]

MANNERS [*Picks up the script and waves it*]: So, maybe it's a lie ... but it's one of the finest lies you'll come across for a damned long time. Here's bitter News, since you're livin' off truth ... The American public is not ready to see you the way you want to be seen because, one, they don't believe it, two, they don't want to believe it, and three, they're convinced they're superior. [...].

WILETTA: Would you send your son out to be murdered?

MANNERS [*so wound up, he answers without thinking*]: Don't compare yourself to me! What goes for my son doesn't necessarily go for yours! Don't compare him [*points to JOHN*] ... with three strikes against him, don't compare him with my son, they've got nothing in common ... not a goddamn thing!

Quando Manners revela que ele, diferente de seu discurso ao longo dos ensaios, não acha que negros e brancos sejam comparáveis, a trupe, especialmente John, percebe seu erro e passa a apoiar Wiletta. Entende-se que Wiletta, diante de sua franqueza, está fora da peça, embora Manners não a demita, pelo contrário, ele desaparece de cena. A trupe vai embora, mas Wiletta decide ficar no palco um pouco mais, decidida de que nada fez de errado, declarando que se Manners a quer fora da peça, é trabalho dele demiti-la.

Considerações

Na década de 50 a sociedade dos Estados Unidos abraçava o país por meio de uma visão imperial que relegava os afro-americanos às margens, e esse pensamento eurocêntrico privilegiava a cultura dominante, branca e patriarcal. O teatro afro-americano produzido nessa época representa uma grande força no tocante à redefinição de conceitos artísticos, já que ele operava como um eficiente meio de combate ao preconceito racial. Pode-se dizer, nesse sentido, que além de teatro artístico, o teatro afro-americano é teatro de resistência e mudança social, pois tradicionalmente opera nas diversas camadas, mostrando como questões raciais são colocadas e negociadas na sociedade norte-americana.

Em contrapasso, Hooks (2014) entende que se alguns mitos e estereótipos sobre os afro-americanos foram renegados na estética teatral norte-americana da década de 1950, outros foram substituídos na representação das mulheres negras. Nesse sentido, embora os homens negros estivessem conscientes da distorção sofrida na figura artística do afro-americano na sociedade da época, esses mesmos homens reduziam as mulheres negras à mesma visão simplista e estereotipada a qual eram submetidos. Para se tornarem reconhecidas no teatro, fossem como dramaturgas, diretoras ou atrizes, as mulheres afro-americanas tiveram que lidar com um mundo competitivo, dominado por homens e por brancos, no qual a opressão era a paisagem diária delas.

Assim, a escritoras afro-americanas de teatro perceberam que elas lutavam em uma fronteira dupla, e que só a escrita negra da mulher, com papéis de empoderamento às mesmas é que poderia mudar tal cenário, como o feito por Childress. Tendo como pano de fundo a sociedade racista e sexista dos anos 1950 nos Estados Unidos, e inserida na era dos Movimentos dos Direitos Civis, a peça *Trouble in Mind* redefine o papel da mulher negra nessa sociedade ao explorar seus sonhos e sua identidade despojada desses estereótipos.

Escrita, produzida e dirigida por homens brancos, a peça foca na forma em que atores, negros em sua maioria, negociam a necessidade de se trabalhar – para manter o seu sustento – em uma peça repleta de representações raciais, regionais e de gênero estereotipadas, que não os representavam. Wiletta, que sonha em ser uma atriz respeitada, mas que se recusa a representar o seu papel como ele foi escrito, passa por uma grande transformação em *Trouble in Mind* por causa de *Chaos in Belleville*. Ela começa a peça como Ruby, curvando-se ao *status* de líder de Manners e, assim como Job, que ousou votar, ela encara a ira e preconceito do diretor. Se Job morre ao fim da peça, entendemos que Wiletta perde o emprego, mas enquanto o primeiro morre, a segunda jura continuar lutando, já que ela voltará no outro dia a fim de que Manners a demita cara a cara. Nesta analogia, as ações de Wiletta não são totalmente apoiadas pelos seus colegas, e o fato de Sheldon querer que ela se desculpe a Manners pode ser comparado a Job ser enviado para o linchamento pela sua mãe.

Diferente do que ocorre em *Chaos*, Wiletta prefere ficar sozinha, porque assim ela se sente mais forte: o emprego, apesar de importante, não se compara à sua liberdade de expressão. Nesse sentido, Childress deixa, com esse drama, a mensagem de que as mulheres negras devem manter sua integridade e identidade no teatro, pois é a partir dele que outras mulheres serão tocadas. A melhor forma é não aceitando papéis que as caracterizem como exóticas, ingênuas e desprovidas de intelecto, independente de perdas monetárias.

Referências

- ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge, 2001.
- BARRIOS, Olga. *The Black Theater Movement in the United States and in South Africa*. València: Universitat de València, 2008.
- BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BROWN-GUILLORY, Elizabeth. *Their Place on Stage: Black Women Playwrights in America*. New York: Greenwood Press, 1985.
- CHILDRESS, Alice. *Trouble in Mind*. In PERKINS, Kathy A. (Ed.). *Selected Plays Alice Childress*. Evanston: Northwestern University Press, 2010. p. 47-114.
- HOOKS, Bell. *Ain't I a Woman – Black Women and Feminism*. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Plataforma Gueto, 2014. Disponível em https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em 27 mai 2018.
- MAHONE, Sydné. *Moon Marked and Touched by Sun: Plays by African-American Women*. 1st ed. New York: Theatre Communications Group, 1994.

OLIVER, Kelly. *The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004.

PAGE, Yolanda Williams (Ed.). *Encyclopedia of African American Women Writers – Volume 1*. Westport/London: Greenwood Press, 2007.

PERKINS, Kathy A. (Ed.). *Selected Plays: Alice Childress*. Evanston: Northwestern University Press, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.