

A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô

The fractured identity in Grace Passô's enunciative process

Wellington de Oliveira e Silva dos Santos¹

RESUMO: O processo enunciativo da dramaturga Grace Passô propõe uma análise da necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro de sua protagonista da peça de teatro "Vaga carne". Por meio da construção e desconstrução da escrita, permite-se uma reflexão sobre uma subjetividade negra em vivência a partir dos significados costurados pelos discursos políticos-culturais-sociais-literários que confrontam a camada dirigente.

ABSTRACT: The enunciative process of the playwright Grace Passô proposes an analysis of the necropolitics ingrained in the black-female-body of her protagonist of the play "Vaga carne". Through the construction and deconstruction of writing, it is possible to reflect on a black subjectivity in experience from the meanings sewn by the political-cultural-social-literary discourses that confront the ruling layer.

PALAVRAS-CHAVE: Vaga carne; Necropolítica; Grace Passô; Identidade fraturada; Processo enunciativo.

KEYWORDS: Vaga carne; Necropolitic; Grace Passô; Fractured identity; Enunciative process.

1 Graduação em Letras. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP-USP).

Introdução

A dramaturgia brasileira “negra”² aborda, a partir da obra de determinadas/os autoras/es, assuntos a respeito dos corpos-pretos-periféricos, isto é, identidades fraturadas ao longo da história por meio de traumas coloniais, como afirma Grada Kilomba (2019), e por outros processos de marginalização social que acometem, até os dias de hoje, este grupo da sociedade. Sendo assim, a pergunta central que acompanha alguns leitores ao entrarem em contato com determinadas peças teatrais brasileiras, como as de Jé Oliveira, Cristiane Sobral, Jhonny Salaberg, Maria Shu, Jô Bilac, Luh Maza, Licínio Januário, Leda Maria Martins, José Fernando Peixoto, entre outros³, é: de que forma as identidades fraturadas são ressignificadas e (re)construídas no processo enunciativo das/os dramaturgas/os? Se focamos no trabalho de apenas uma escritora, o problema que acompanha a pesquisa acerca deste escrito pode ser: a carne e a voz descritas pela autora Grace Passô, no texto dramático “Vaga carne”, delineia uma compatibilidade de subjetivação ao se pensar num corpo-feminino-negro, ou seja, um corpo político?

Partindo do pressuposto de que a literatura é um signo e, portanto, precisa ser lida e interpretada, a análise do texto teatral de Grace Passô partiu do que a autora demarca em seus escritos a respeito da fratura acompanhante da construção de sua protagonista. A partir disso, é possível estabelecer diálogos com teóricas e teóricos – como Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), Achille Mbembe (2016), Grada Kilomba (2019) e Michel Foucault (1986) – assim como com a poeta Tatiana Nascimento, os quais ajudarão a refletir sobre a problemática imposta pela escrita da dramaturga que ora se constrói, ora se desconstrói.

2 A intenção não é delimitar parte da dramaturgia brasileira e impor pressupostos a respeito da escrita teatral de autoras/autores negras/negros, porém, uso o termo entre aspas justamente para filtrar uma determinada temática existente dentro do grupo universal que é a dramaturgia. Para saber mais, leia Leda Maria Martins (2021).

3 As peças teatrais desses autores são referidas no livro *Dramaturgia negra* (2018).



Por fim, este trabalho propõe-se a examinar, também, as estratégias utilizadas pela escritora que desestabilizam as marcas dominantes do discurso hegemônico e notar como se estabelecem alguns diálogos com os vazios da história, cuja produção de silenciamento é inerente à ordem vigente.

A necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro, a fratura e o tempo na identidade

Protagonista: uma voz; cenário: um corpo de uma mulher. É a partir desses dois elementos que a dramaturga Grace Passô estruturou a sua peça de teatro chamada “Vaga carne”⁴. Por meio de um som – no caso, o produzido pela protagonista –, as leitoras podem acompanhar o movimento que a palavra faz em corpos animados e inanimados, e quais são seus pensamentos sobre cada espaço ocupado.

Alguns minutos atrás, por exemplo, eu penetrei em uma dessas cadeiras. Posso penetrar, invadir, ocupar tudo. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. Também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida. Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso... Posso entrar, inclusive... Dentro desta paisagem. (*Vê-se o corpo da mulher. Inerte. Sem ação no mundo. É de lá que agora a Voz fala*). (PASSÔ, 2018, p. 97)

O processo enunciativo da dramaturga propõe alguns pensamentos e inquietações sobre o objetivo do caminho que a “Voz” percorre, uma vez que, a princípio, ela não estabelece uma relação concreta com nenhum dos corpos em contato. Todavia, o mergulho no mundo interno de um ser humano permite a esta “onda sonora” um estremecimento sobre a sua própria realidade em conflito com outra matéria, e, por

4 A encenação de “Vaga carne” estreou no dia 31 de março de 2016, às 21 horas, no Teatro Paiol, em Curitiba (PR). Já a estreia no audiovisual ocorreu em março de 2020. Apesar disso, a análise deste artigo está tomando o texto da peça teatral como obra da literatura dramática.

isso, não há uma simples linearidade no direito de ir-e-vir, pois os incômodos inerentes ao corpo-feminino-negro e a mudez imposta pela máscara de silenciamento invadem a simples voz que, até então, navegava livremente por onde queria.

Nas primeiras oito páginas, as/os leitoras/es acompanham as opiniões lidas como fatos a partir da experiência deste “alguém” que nos guia durante o texto. As sensações ao se estar dentro de um café, um pato, uma cadeira, um cachorro, uma porção de creme, uma estalactite, um pouco de mostarda, entre outros, são compartilhadas com as pessoas que escutam as palavras da Voz – e, assim como o corpo invadido, ouvem em completo estado vegetativo. Em alguns momentos, eles agem porque a Voz pede, por exemplo, para que invadam, junto com ela, o corpo feminino ali presente enquanto cenário por meio de palavras. – E, até então, este “ser estranho”, para a ó público leitor, não havia tido contato com um corpo humano, apenas em uma ocasião em que era uma bala: “Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher. Quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?” (*Ibidem*, p. 99)

Assim, chega-se a momento em que os leitores são apresentados ao cenário da peça: o corpo de uma mulher. Neste contexto, a Voz inicia sua viagem de descoberta mergulhando no sangue, tentando mover braços, olhos, encontrando-se com a bala perdida no corpo, sócias de osso humano, entre outros. A preocupação central – além de sua invasão como um vírus, que não pediu para entrar – é preencher este cenário com as próprias palavras. E com as palavras que vêm de outros seres humanos. A Voz quer falar: e quer fazer o corpo falar. Nota-se, inclusive, uma insistência nesse desejo, justamente pelo fato de se deixar clara a impossibilidade de ação desse corpo:

Ei, mulher, você quer falar alguma coisa? Fala! Você quer fazer um discurso? Faça! Quer que eu fale por você? Eu falo! (*Referindo-se ao público*). Como você quer que esses bichos te respeitem se você não fala? (...) (*Ibidem*, p. 102)



A construção política, cultural e social entranhada na narrativa de “Vaga carne” é percebida a partir do momento em que a Voz começa a nos provocar enquanto público leitor e, ao mesmo tempo, provocar o corpo, isto é, a sujeita alheia ao que acontece em seu entorno.

As possibilidades de provocações apresentadas no texto abrem interpretações no tocante ao que seria a “invasão do corpo” ali presente. Em outras palavras, indaga-se sobre a linha tênue de significação existente ora no poder dominador/explorador, ora no aprisionado/tolhido. Esta última linha de raciocínio, hipoteticamente, é colocada tanto na Voz quanto no corpo, dado que a primeira, enquanto performance dentro de um cenário, não consegue mais sair do local, e seu objetivo passa a ser, por um breve momento, retirar-se de dentro da matéria; já a segunda, pensando ainda no estado de alheamento, está passível de ações, pois já foi um corpo extremamente explorado e abusado por forças maiores, expressas por um poder econômico global que massacra determinadas existências do corpo social.

(para o corpo que habita) Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...

Nada acontece.

Você é teimosa, mas eu sou também. Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!

Nada acontece.

É pior pra você, eu estando aqui, ninguém vai te entender no mundo, você vai virar uma expressão estranha.

Nada acontece.

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo.

Nada acontece.

Isso é um absurdo, onde está o meu direito de ir e vir? Você não vai dormir porque eu vou ficar berrando aqui.

Nada acontece.

Idiota! Babaca! Otária! Egoísta! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal informada! Lésbica! Violenta! Insossa! Eu sei o que você quer, eu sei bem o que você quer, você quer me aprisionar, você quer que eu seja uma mera representação de você, carne, você é patética. (...) (*Ibidem*, p. 103-4, grifos do original)

A linguagem provoca, por meio da estrutura cênica dramatúrgica, uma desestabilização nas conclusões daqueles que passam a ler/ouvir, e questiona-se sobre o porquê de a Voz não conseguir se retirar desta máquina nomeada “corpo”.

É possível observar o desejo deste ser sem humanidade de não fazer parte do sistema. Sendo assim, pode-se ter como hipótese que esta Voz construída e desconstruída continuamente pela dramaturga proponha uma tentativa de subversão em relação à ordem vigente. Inclusive, esta tensão é bem colocada a partir do movimento dialético que a “palavra” proporciona, haja vista que ela preenche o corpo, e, ao mesmo tempo, some para a Voz, já que esta esquece o que iria dizer.

(andando pelo público) Não! Eu não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isto é necessário ser dito. Vingativa. Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons: (*Ibidem*, p. 104)

Logo a seguir, há um grande espaço em branco que separa esta última linha dos dizeres: “Eu me esqueci.” (*Ibidem*, p. 105) E, alguns parágrafos a frente, a/o leitor(a) descobrirá que esse esquecimento se dá em decorrência do vazio que a Voz sente: “Sinto tudo esvaziar. Está tudo mais deserto. E vazio.” (*Ibidem*, p. 113) Tendo isso em vista, Grace Passô começa a discutir, de forma poética e cirúrgica, o solapamento das identidades negras fraturadas ao longo da história. O que há como questionamento



na metade da peça “Vaga carne” é justamente a marginalização das narrativas de mulheres negras.

Sob esse ponto de vista, a dramaturga, ao expor os argumentos de vazio, esquecimento e silêncio, subverte e tenciona o significado esperado da palavra “gostar” por aquela/e que lê a obra. Ou seja, o afeto é ressignificado e pautado na narrativa por meio de uma ligação com o vazio da história – não de modo romantizado, mas problematizando o apagamento de determinadas narrativas ao se pensar no corpo social. E refletir, de fato, é a ação que surge à Voz, o que a surpreende, uma vez que tal ato não fazia parte dela.

Por fim, esta protagonista funde-se, de certa forma, com o cenário. A sua preocupação não é mais sair daquele corpo, mas entender o que está acontecendo ali, qual o seu objetivo em um corpo que será reconhecido e racializado como o de uma mulher negra. Assim, após o reconhecimento, a Voz descobre que este corpo-feminino-negro tem algo a dizer, e, quando abre a boca para projetar as palavras que desejavam sair desde o início, um breu toma conta do ambiente e a peça é finalizada. Seria possível afirmar que este final potente é a manutenção da hierarquia social e racial reafirmando o que Gayatri Spivak postula como a impossibilidade do subalterno falar? Ou Grace Passô apenas procura, por meio da fratura silenciosa, explorar o incômodo introspectivo de seu espectador/leitor?

Partindo dessas inquietações, o corpo enquanto carne-máquina, em “Vaga carne”, possibilita a discussão sobre o aprisionamento de sujeitas-negras preteridas por um sistema hierárquico e social extremamente opressor diante de narrativas marginalizadas pelo poder epistêmico.

À luz disso, a Voz, ao se integrar ao corpo, expõe as dissidências dominantes observadas na sociedade. De outro modo, a Voz passa a narrar o corpo como construção social, e isso resvala na sujeita em crescimento dentro do ser-cenário. Partindo desse pressuposto, e tendo em mente o que a poeta Tatiana Nascimento afirma sobre

a civilização nos versos “(...) essa ideia de civilização é/Assassinato, é genocídio,/ Quer matar tudo/ Que ri, que goza, que dança,/ Quer matar a gente.”⁵, na peça de Grace Passô, a constituição de significados permite uma vertente interpretativa sobre a necropolítica entranhada no corpo-feminino-negro.

Neste sentido, segundo Achille Mbembe, no ensaio “Necropolítica”, um corpo (negro) invadido significa ocupação, “e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o *status* de sujeito e objeto.” (MBEMBE, 2016, p. 135) Notemos, portanto, que a linguagem construída por Grace Passô polariza as múltiplas significações a respeito da função deste corpo-cenário em destaque. O processo de ampliação discursiva, desta maneira, permite às/aos leitoras/es e espectadoras/espectadores confrontar-se com as camadas relacionadas à dimensão e ao valor do corpo, da voz e da palavra, devido ao espaço, seja ele qual for, sendo determinante na construção de subjetividades, como afirma Michel Foucault a respeito do conceito de heterotopia, postulado no século XX.

Sendo assim as heterotopias, como é que podem ser descritas e que sentido assumem elas? Poderemos apelar para uma descrição sistemática – não diria uma «ciência», pois esse é um termo demasiado em voga nos dias de hoje – uma descrição que numa dada sociedade tomará como objecto o estudo, a análise, a descrição e a «leitura» (como alguns gostariam de dizer) destes espaços diferentes, destes lugares-outras. Sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e (...) O seu primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias. É uma constante de qualquer e todo o grupo humano. Mas é evidente que as heterotopias assumem variadíssimas formas e, provavelmente, não se poderá encontrar uma única forma universal de heterotopia. (FOUCAULT, 1986, p. 4)

As hipóteses interpretativas aqui reunidas partem de duas constatações: a primeira é a de que a construção de uma subjetividade feminina negra parte da importância de um corpo negro em vivência, mesmo que inserido em um contexto de

5 Poema “Apocalypse Queer ou Cuér A. P. (ou oriki de Shiva)”, de Tatiana Nascimento.



violência e congelamento em relação ao seu entorno; a segunda é a de confrontação, por meio da linguagem, ao contexto político-cultural-social-literário dominante na estrutura epistemológica.

À vista disso, para desenvolver o primeiro ponto, é necessário postular que nós, enquanto sujeitos, somos feitos de tempo – e isso não diminui a importância do espaço, tendo em vista que Foucault hierarquiza estes dois conceitos, dando prioridade a “era dos espaços”. Nossa pele, corpo e lugar dizem respeito a não-linearidade do que se limita como palavra “tempo”. Diante disso, o questionamento acompanhante na pesquisa desta obra de Grace Passô é: até que ponto as discussões de autoria negra brasileira são pensadas enquanto lugar enunciativo em relação ao tempo?

[...] a língua compensa, efectivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afectação de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Não há apenas uma reterritorialização espiritual no «sentido», mas física, através desse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, directamente ou por metáfora. (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 45)

A provocação anterior pode ser colocada em pauta por meio do que Deleuze e Guattari discutem no texto “O que é uma literatura menor?”, pois o universo de sentido engendrado em “Vaga carne” permite uma constante reterritorialização e desterritorialização da palavra enquanto força enunciativa de um corpo-feminino-negro ao longo do tempo. Em outros termos, a tensão a respeito dos significados e significantes é constante na (des)construção do texto de Grace Passô, porque a Voz está em um processo incessante de resignificar a caoticidade encontrada em um corpo-sujeito-de-enunciação em razão de um intenso encargo político-histórico

proposto a partir da reflexão do tempo e suas consequências em uma identidade fraturada devido aos tentáculos espinhosos da colonização.

No tocante às narrativas preteridas, o corpo negro já foi território de muitos corpos, e há uma ligação estreita com o desenvolvimento da protagonista Voz ocupante de um corpo em estado de alheamento. Existe um cenário parado e passivo, de certa forma, com o que acontece em seu entorno; e esta carne-máquina expande o conceito de trauma clássico, postulado pela escritora Grada Kilomba, porque as crises psicológicas integradas ao corpo negro por meio de violência são vividas e revividas desde a colonização, sobretudo num corpo-feminino-negro estuprado, alvejado, violentado e assassinado de todas as formas por um outro corpo que nunca pediu licença para entrar. Logo, o trabalho com a linguagem realizado pela dramaturgia permite, de certa maneira, aos componentes recalcados, isto é, a realidade histórica, virem à tona explicitamente, colocando em xeque a própria subjetividade do “corpo-mulher-negra em vivência”, como sustenta Conceição Evaristo (2009), pois está a todo tempo a se pensar enquanto sujeita.

[...] o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! Esse imediatismo, no qual o passado se torna presente e o presente passado, é outra característica do trauma clássico. Experimenta-se o presente como se estivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado. (KILOMBA, 2019, p. 158)

Para explorar o segundo ponto, é crível apontar que o papel político da escrita feminina negra potencializa a percepção do ser num espaço de pluralidades. Neste viés, quando Grace Passô explora as unidades mínimas de interpretação constituintes da obra e engrandece-as por meio de uma discussão histórico-social, a autora expõe camadas de um fazer poético potente em decorrência de um devir aberto que



recusa, de certa maneira, a lógica de contenção de corpos imposta pelo silenciamento sistêmico – assim como discutido por Grada Kilomba em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) –, conhecida como cânone. Esta é uma instituição que dialoga com o Poder. Desta maneira, argumenta-se que a dialética do cânone se dá por intermédio do Poder e da Nação. A construção do cânone está pautada, a princípio, na construção da identidade nacional. Nesta linha de raciocínio, o cânone torna-se uma tecnologia para produzir a imagem de uma Nação. Portanto, se a literatura produz nacionalidade em sua dialética, como lidar com personas, como as negritudes preteridas pela sociedade? Se há um tolhimento de determinadas identidades, há “dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)”. (MBEMBE, 2016, p. 131)

É possível se aprofundar neste ponto ao recorrer à discussão sobre heterotopia, uma vez que o espaço heterotópico faz e se desfaz de acordo com as camadas de significação, e isso é observável no trabalho de escrita da dramaturga Grace Passô. Por conseguinte, se a Voz é estabelecida como navegante e o corpo passa a ser um lugar de passagem, não fixidez, o postulado por Michel Foucault pode ser discutido a partir da leitura de “Vaga carne”, pois diz respeito aos desvios, a um sistema de encarceramento, como prisão e hospício, que confinam comportamentos indesejados.

Do outro lado do espectro estão as heterotopias que estão associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira. Refiro-me ao que assume o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno; bem pelo contrário, são de uma absoluta cronicidade, são temporais. (FOUCAULT, 1986, p. 6)

O corpo-cenário passa do limite imposto pelo aprisionamento, já que ele potencializa o indesejado por meio da Voz que anseia por palavras neste corpo considerado vazio. Neste ponto, há uma reflexão sobre condições não-hegemônicas, pois se pensa a respeito de momentos passageiros, dissidentes, que ora navegam

no interior da persona, ora exteriorizam os pensamentos e gestos por meio daquela que a domina: a Voz.

Considerações finais

“Vaga carne” permite a reflexão do corpo-feminino-negro em vivência a partir da construção e desconstrução dos significados costurados por meio dos discursos políticos-culturais-sociais-literários que confrontam a camada dirigente, cuja imposição de quem fala e de quem morre é impactada nas identidades fraturadas inerentes à necropolítica.

Em suma, este escrito enceta inquietações sobre as possibilidades da estruturação de uma subjetividade alvejada, constantemente, pelo poder de silenciamento dado, inclusive, por meio da palavra arrancada de determinados sentidos poéticos, tornando-se, de certa maneira, violenta. Nesse sentido, é importante aprofundar-se nas estratégias enunciativas da dramaturga Grace Passô para se abrir mais questionamentos a respeito da subversão em relação aos processos de marginalização de determinadas narrativas literárias de autoria feminina negra, observando-se, dessa forma, uma efetiva contribuição dessas obras para a dramaturgia brasileira “negra”.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In:_. *Kafka para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Trad. Pedro Moura. *Diacritics*; n.16, v.1, Primavera de 1986.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Cobogó, 2019.



LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio. (Org.). *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funnarte, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, n. 32, PPGAV, EBA, UFRJ, dez. 2016.

NASCIMENTO, Tatiana. *Apocalypse Queer ou Cuíer A.P. (ou oriki de Shiva)*. Disponível em: <<https://medium.com/@arianaoalves/4-poemas-de-tatiana-nascimento-3f0c3971b432>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Recebido em 20/05/2022

Aceito em 28/07/2022