



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE
MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

CORPO DE AUTORA

Uma leitura performativa de *Vaga carne*, de Grace Passô

Diogo da Costa Rufatto

Belo Horizonte

Julho de 2024

DIOGO DA COSTA RUFATTO

CORPO DE AUTORA

Uma leitura performativa de *Vaga carne*, de Grace Passô

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes

Belo Horizonte

Julho de 2024

Rufatto, Diogo da Costa.
R922c Corpo de autora : uma leitura performativa de Vaga carne, de
Grace Passô / Diogo da Costa Rufatto. – 2024.
92 f.
Orientador: Luiz Carlos Gonçalves Lopes.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2024.
Bibliografia.

1. Autoria. 2. Teatro. 3. Performance. 4. Corpo (Artes). 5. Passô,
Grace. I. Lopes, Luiz Carlos Gonçalves. II. Título.

CDD: 808.02



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS - NS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 27 / 2024 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.039347/2024-07

Belo Horizonte-MG, 26 de agosto de 2024.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

No dia 25 de julho de 2024, às 13h00, em ambiente virtual, reuniu-se a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, constituída pelos membros: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes (Orientador) (CEFET-MG), Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG) e Prof.^a Dr.^a Cláudia Cristina Maia (CEFET-MG), para examinar o trabalho do mestrando **DIOGO DA COSTA RUFATTO**, sob o título: "CORPO DE AUTORA: Uma leitura performativa de *Vaga carne*, de Grace Passô". O Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Presidente da sessão pública de apresentação e defesa de dissertação de mestrado, declarou aberta a sessão, passando a palavra ao mestrando **DIOGO DA COSTA RUFATTO**, para que expusesse sua dissertação. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra para a Banca Examinadora, que iniciou a arguição. Em seguida, reuniu-se a Banca Examinadora para deliberação. Ao retornar, o Presidente deu conhecimento ao candidato de que sua dissertação foi aprovada e que, no prazo de 60 dias, deverá incluir as sugestões da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão. Para constar, foi lavrada esta ata, que será assinada pelo Presidente e pelos demais membros da Banca Examinadora.

(Assinado digitalmente em 27/08/2024 08:22)
CLÁUDIA CRISTINA MAIA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 1021779

(Assinado digitalmente em 26/08/2024 15:03)
LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: 2798080

(Assinado digitalmente em 26/08/2024 15:05)
MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.926-##

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp>
informando seu número: **27**, ano: **2024**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de
emissão: **26/08/2024** e o código de verificação: **aea5ee0427**

A quem sabe o quanto palavra é corpo.

AGRADECIMENTOS

Ao Rodrigo, pelos dias compartilhados, os atravessamentos na minha linguagem, por conter o meu nome no seu.

Ao Luiz, que aceitou me guiar nessa coisa meio louca que eu inventei.

Aos meus pais, que primeiro me fizeram leitor, o que me levou a me fazer escritor. Estendo o agradecimento a todas as pessoas que fazem parte da minha família, seja pelo tipo de laço que for, e aos amigos de longa data, como os Bitches, que me acompanham e torcem por mim; e aos amigos que fiz nesta jornada pelo CEFET-MG, pelo teatro, pela escrita, pela vida. À Solange Brezolin, porque ela diz “vai, gurizinho, vai estudar” e pelas velas acesas por mim.

À Ana Helena, pela indicação da influência de Beckett e a todas as pessoas com quem conversei em algum momento sobre a peça.

À professora Sara Rojo, uma dama da teoria e do teatro das mais importantes.

A todas as pessoas presentes na turma da disciplina Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas no primeiro semestre de 2023 no Pós-Lit da UFMG.

À Elen de Medeiros, Julia Guimarães, Matheus Borelli e toda a equipe do Programa Mirante, que me ajudaram a pensar sobre a recepção de espetáculos. A

À Silvia Gomez e à turma da disciplina de Escritas Dramatúrgicas da pós-graduação em Escrita Criativa da PUC Minas no primeiro semestre de 2024.

Aos professores Marcos Alexandre e Claudia Maia, pelas contribuições no exame de qualificação e na banca de defesa. E à professora Mirian Alves Sousa, por ter aceitado ser membro suplente da banca de defesa.

À Elaine, pela centelha que acendeu em mim e alimentou esta pesquisa. À Tailze, pelo convite e a confiança em me chamar para fazer parte do corpo docente da pós-graduação em Escrita Criativa da PUC Minas, o que me oportunizou inúmeras das reflexões que estão aqui.

Ao Henri Kaufmanner, cuja intervenção “você não está conseguindo assumir a autoria da sua vida, fica só revisando” frutificou nisto aqui e em outros trabalhos.

À Capes, que me proporcionou auxílio financeiro durante o período do mestrado. E às editoras e aos clientes para quem trabalho, porque me fizeram revisor, tradutor e intérprete.

*Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós responde
Por que me repetis: “vem por aqui!”?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...*

“Cântico negro”, José Régio

RESUMO

Esta pesquisa aborda a construção autoral pelo viés do corpo de Grace Passô, dramaturga e performer mineira. O argumento é que, na obra *Vaga carne*, a autora constrói um corpo de autora e exerce uma função imagem-textual no discurso. Para isso, a pesquisa explora o conceito de autor e de autoria de três formas, passa por elaborações sobre a dimensão da performance e dos ritos, com considerações sobre a escrita performática e o teatro performativo, e destrincha a leitura de alguns pontos da obra, nomeados protocolos. São quatro os protocolos: protocolo de um corpo racializado; protocolo de um corpo generificado; protocolo de um corpo com marcas de classe social; e protocolo de um corpo porvir. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica embasada em autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Leonardo Villa-Forte, Paul Zumthor, Judith Butler, John Austin, Luciana Salazar Salgado, Sara Rojo, Josette Féral, David Ball, Leda Maria Martins e Jack Halberstam, entre outros.

Palavras-chave: autoria; teatro; performatividade; corpo; ritos; Grace Passô.

ABSTRACT

This research is about authorship construction through playwright and performer Grace Passô's body, who is from the State of Minas Gerais, Brazil. We argue that in her play *Vaga carne* she constructs a body of author and performs a text-image function in the discourse. In order to carry that out, this research explores the concept of author and authorship in three ways, goes through considerations about the scope of performance and rites, reflecting on performance writing and performative theater; it also analyzes some aspects of the work, named protocols. They are four: protocol of a racialized body; protocol of a gendered body; protocol of a body with social class marks; and protocol of a future body. This is a bibliographical research based on authors including Michel Foucault, Roland Barthes, Leonardo Villa-Forte, Paul Zumthor, Judith Butler, John Austin, Luciana Salazar Salgado, Sara Rojo, Josette Féral, David Ball, Leda Maria Martins, and Jack Halberstam.

Keywords: authorship; theater; performativity; body; rites; Grace Passô.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: PODE ME CHAMAR DE PARATEXTO	9
1.1 Não tão minibiografia de autor	10
1.2 Não tão minibiografia de objeto que também é uma sujeita.....	12
2 FORMAS DE SE ESTRANHAR	16
2.1 Autoria clássica.....	16
2.2 Autoria moderna	18
2.3 Autoria contemporânea	22
2.4 Depois dessa divagação, encontro um rumo	26
3 RITOS PARA SE FAZER PRESENÇA.....	31
3.1 Onde se situa esse eu? Diálogos entre performance e performatividade	31
3.2 Performance: um discurso circunstancial.....	36
3.3 Ritos genéticos editoriais	41
3.4 Teatro performativo.....	45
4 CORPO DE AUTORA: OS ARRANJOS AUTORAIS DE GRACE PASSÔ	50
4.1 Protocolo de um corpo racializado	53
4.2 Protocolo de um corpo generificado	58
4.2.1 <i>Grace Passô: uma voz subalternizada que ressoa e reverbera</i>	59
4.2.2 <i>Quando nascem meninas</i>	64
4.3 Protocolo de um corpo com marcas de classe social	69
4.3.1 <i>Pronomes de tratamento</i>	70
4.3.2 <i>Marcas epidérmicas</i>	74
4.4 Protocolo de um corpo porvir	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A QUEM EU DEFINO?	83
REFERÊNCIAS.....	87

1 INTRODUÇÃO: PODE ME CHAMAR DE PARATEXTO

A autoria de um texto literário não se configura sem que haja uma pessoa que escreve, alguém que se enuncia, um autor; uma figura que recebe e lê: um outro que interpreta, um leitor; e um meio para que isso aconteça, uma obra. Isto que ora tens em mãos, pessoa leitora, é um exemplo de obra, embora de caráter acadêmico, mas que desde já se pretende uma espécie de emulamento de um objeto estético – um livro, digamos. Um livro, para além do seu texto ficcional ou poético, apresenta textos outros, como orelhas, prefácios, posfácios e minibiografias de autor, os chamados paratextos editoriais. Conforme ensina Gérard Genette:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e acompanhamento de um certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio [...] exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento [...] batizei de *paratexto* da obra [...]. Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público.¹

Com a licença de interromper um pouco o fluxo argumentativo, trago para a discussão as palavras de Hissa:

Descartemos, antes de tudo, a possibilidade da ausência do autor no seu próprio texto. Diante disso, considera-se que a pesquisa é sempre autobiográfica: lá estão o autor e a sua visão filosófico-científica de mundo, no texto de sua pesquisa, nos seus argumentos, nos variados critérios que adota; lá está um recorte de sua vida.²

Diante disso, anuncio que esta pesquisa está desenvolvida em primeira pessoa, uma vez que me coloco diretamente enquanto aquele que ocupa a posição de leitor do objeto selecionado, um leitor crítico, especializado. Desse modo, antes de adentrar nas reflexões propriamente ditas, considero necessário apresentar a mim mesmo e meu objeto emulando o paratexto minibiografia de autor e estilizando-o para uma minibiografia de objeto, que é a peça teatral *Vaga carne* e sua autora, Grace Passô. Meu

¹ GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 9, grifos do autor.

² HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas**: Compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 60-61.

objeto de estudo se limita ao texto publicado da peça pela editora Javali, de modo que não abordo o espetáculo performado pela própria artista mineira nem o filme homônimo em que ela também atua.

1.1 Não tão minibiografia de autor

Meu nome de registro é Diogo da Costa Rufatto, assim como o nome que escolhi que figure em minhas produções editoriais e acadêmicas, meu nome de autor. Esse nome eu me atribuí quando publiquei pela primeira vez uma obra em que meu nome figurou no registro de ISBN no campo autor. Embora eu costume assinar me enquadrando no costume de utilizar o primeiro nome e o último sobrenome apenas, quando pensei em um nome de autor senti que precisaria me esforçar para me diferenciar de outro autor já consagrado com nome semelhante ao meu: Luiz Ruffato. Mesmo que a grafia seja um pouco diferente (Rufatto e Ruffato), a sonoridade é a mesma, e eu queria uma configuração autoral que fosse minha. Por isso escolhi utilizar meu nome completo quando me propus a ser o responsável por “[...] um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra”.³

Na primeira vez em que, ao passar pelos ritos editoriais, me pediram uma minibiografia de autor, o seguinte texto surgiu:

Diogo da Costa Rufatto nasceu em Passo Fundo, Rio Grande do Sul, no ano da queda do Muro de Berlim. Sentindo-se um gaúcho não gaúcho, mudou-se para Belo Horizonte, Minas Gerais, e foi chamado de escritor mineiro não mineiro. Nesse espaço identitário, também cabem as profissões de revisor, tradutor e intérprete de língua inglesa e francesa. Publicou o livro de poesia *Do pó* (2016) e sua sátira *Do pau* (2017) pela Impressões de Minas.⁴

Estão aí alguns dados de minha performatividade que escolhi apresentar nesse primeiro momento e que foram sofrendo alterações à medida que minha obra ganhou mais corpo. Falei sobre meu fazer profissional, ou seja, as funções ou posições de sujeito que exerço no mundo editorial. Além de autor, sou tradutor e revisor de textos

³ MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 70.

⁴ RUFATTO, Diogo da Costa. **O livro fúcsia**: da linguagem tripartida. Bragança Paulista, SP: Editora Urutau, 2017, p. 2.

que foram publicados e circulam por mãos e olhos de leitores, aquilo que Salgado⁵ chama de coenunciador autorizado de discursos literários. Essas posições me ajudam na compreensão dos ritos de produção de textos, os ritos genéticos. Essa experiência me aproxima do meu objeto de pesquisa e me permite olhar para ele de diferentes ângulos, mas sem deixar de ter a consciência de diversos aspectos da minha própria performatividade que me situam e constituem meu lugar de enunciação.

Até aqui, pessoa leitora, creio que tenhas percebido que sou um homem, a língua portuguesa denuncia identidades de gênero com muita facilidade. Talvez tenhas também inferido que pertenço a uma classe média, uma vez que já apresentei informações sobre as profissões que exerço. Porém, ciente de que as palavras até aqui não deram conta de revelar meu corpo, julgo ser pertinente falar que sou branco, cisgênero e gay. Além disso, fui batizado no catolicismo, embora tenha abandonado as práticas religiosas há bastante tempo. Em resumo, sou praticamente a voz da hegemonia: homem branco cisgênero cristão ocidental privilegiado.

Minha trajetória escolar é um indício desse privilégio, uma vez que cursei todo o ensino básico em uma instituição privada, do mesmo modo que a graduação. Sou licenciado em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas pela Universidade de Passo Fundo. Também possuo o título de especialista em Tradução do Inglês pela Universidade Estácio de Sá e em Escrita Criativa pela PUC Minas. Esta pesquisa constitui a última etapa de minha trajetória em busca do título de mestre em Estudos de Linguagens.

Antes de finalizar minha apresentação, preciso comentar sobre meu trabalho de intérprete de conferências. Meu treinamento formal se deu pela escola chamada Interpret2B, e a atuação profissional que me interessa aqui é quando trabalho com interpretação simultânea. Resumidamente, quando o evento é presencial, um intérprete fica escondido em uma cabine e recebe o discurso de um dado palestrante através de um fone de ouvido, reformulando em outro idioma o conteúdo daquele discurso. Ou seja, o que acontece é que a voz autoral é a de um determinado palestrante, sendo ele responsável pelo discurso, enquanto a voz física que chega aos ouvidos da plateia é a de outro. Há uma lacuna, um atravessamento enunciativo via performance.

⁵ SALGADO, Luciana Salazar. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 253-276, dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76289>. Acesso em: 14 dez. 2022, p. 263.

1.2 Não tão minibiografia de objeto que também é uma sujeita

A publicação de *Vaga carne* pela editora Javali traz a seguinte minibiografia de Grace Passô:

Grace Passô (Brasil, Belo Horizonte, 1980) é atriz, diretora de teatro e dramaturga. Trabalha em parceria com diversos artistas e companhias teatrais. Foi cronista do jornal *O Tempo* (MG/Brasil). Seu trabalho artístico e textos teatrais foram inúmeras vezes premiados no Brasil e como dramaturga possui textos publicados em francês, espanhol, mandarim, alemão, inglês e polonês. Em 2018, possui seis livros publicados pelas editoras Cobogó e Javali. O texto de *Vaga carne* foi indicado ao prêmio APTR e venceu os prêmios Cesgranrio e Shell RJ, em 2016, e o prêmio Leda Maria Martins, em 2017.⁶

Os livros publicados por ela são: *Marcha para Zenturo* (2012), *Amores surdos* (2012), *Congresso Internacional do Medo* (2012), *Por Elise* (2012) e *Mata teu pai* (2018), todos pela editora Cobogó, além de *Vaga carne* (2018), pela editora Javali. Em 2019, acontece a publicação de *Preto*, que Grace Passô assina em colaboração com Marcio Abreu e Nadja Naira, também pela Cobogó. Em consultas às minibiografias dessas publicações, há algumas informações relativas a espetáculos em que Grace Passô atuou ou que dirigiu, além de prêmios que recebeu, as quais não se encontram na sua apresentação que consta em *Vaga carne*.

Seu trabalho também se estendeu para o audiovisual. O portal International Movie Database⁷ credita a ela 18 participações em elenco, três em redação, duas em direção, uma em designer de produção e uma em produção. Destaco aqui a direção de *Vaga carne* e do curta *República*, duas obras em que ela também atua. Na posição de atriz, chamo a atenção para os filmes *Praça Paris*, *Temporada* e *No coração do mundo*.

Essas são as obras, aquilo que o historiador da arte e da cultura Jorge Coli chama de “pensamentos sobre o mundo”⁸ que a artista produziu para configurar o nome de autora Grace Passô. Ela, diferentemente de mim, não assina sua autoria com o nome de registro. Peço o auxílio da atriz e pesquisadora Jéssica Ribas,⁹ então, para apresentar a

⁶ PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018, orelha.

⁷ GRACE Passô. **IMDB**, [s. l.], [2024]. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm4498129/?ref=nm_sr_srgs_0_tt_2_nm_6_q_grace%2520pass. Acesso em: 24 ago. 2023.

⁸ COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 41-51, p. 42.

⁹ RIBAS, Jéssica. Grace Passô e sua fertilidade indomável: parindo um futuro através do teatro. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, ano 101, v. LXXXII, p. 472-481, 2022.

mulher Grace Anne Paes de Souza, a filha caçula de sete irmãos e que nasceu em Pirapora, interior de Minas Gerais, em 1980, apesar de em outros locais aparecer a informação de que ela nasceu em Belo Horizonte. Talvez seja porque a mudança para um bairro de periferia da capital de Minas Gerais tenha ocorrido logo em seguida ao falecimento precoce do pai, cinco dias após o nascimento da filha caçula. Uma informação que se faz relevante para esta pesquisa é que, durante sua infância, duas de suas irmãs moravam na França. Tímida, Grace Passô cursa Letras na Universidade Federal de Minas Gerais e forma-se atriz no Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart) da Fundação Clóvis Salgado. Após passagem por grupos teatrais como Armatrux e Cia. Clara de Teatro, ela ajuda a fundar, com outros artistas, o grupo espanca!, em 2004. É então que inicia sua escrita autoral e a concepção de seus próprios espetáculos, ainda que em processo colaborativo. Sua motivação se encontra em não se sentir representada pelas personagens hegemônicas, passando a escrever aquilo que desejava interpretar e dizer em cena.

Sua força criativa [de Grace Passô], no entanto, não poderia ser narrada sem antes considerarmos as vivências para além dos palcos, pois a trajetória da artista está inteiramente associada ao modo como seu corpo adentrou esse espaço e ao caminho que percorreu até chegar a ele.¹⁰

Esse caminho a que Ribas se refere é o de uma pessoa preta que migra com a família do interior para a capital de Minas Gerais ainda criança, habitando um bairro periférico, e que forja seu caminho de ascensão social a partir de sua arte, mesmo que seu corpo não seja o modelo de corpo que costuma encontrar semelhanças nos espaços que Grace Passô visou ocupar. Como ela própria fala em entrevista a Beth Néspoli, no programa *Camarim em Cena*, do Itaú Cultural:

[...] enquanto eu ia escrevendo *Vaga carne* me interessava muito escrever uma peça que partisse de uma coisa que sempre foi muito recorrente na minha vida que eu sempre tive que provar nos espaços [...], eu sempre tive que ser respeitada em determinados espaços e durante muito tempo na minha vida eu tentava vencer a minha imagem, eu lidava um pouco com isso [...], então eu sempre lidei com a minha imagem no passado [...] como algo que eu tinha que passar por um primeiro momento nos lugares que eu chegava e as pessoas não me conheciam, eu tinha que provar que eu sabia falar, eu tinha

¹⁰ RIBAS, 2022, p. 472-473.

que provar que eu sabia tecnicamente as coisas que eu queria [...] e na verdade isso acontece comigo até hoje.¹¹

Ribas nos revela, ainda, sobre *Vaga carne*, que “talvez essa tenha sido a primeira obra da dramaturgia a apontar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude em cena teatral”.¹² Em resumo, a protagonista da peça, um solo escrito e performado pela própria atriz mineira, é uma Voz¹³ que invade coisas e corpos, animados e não animados, como pato e cachorro, café e estalactites, enunciando-se a partir de tais objetos e subjetividades e relatando suas experiências, até chegar ao corpo de uma mulher que está sem ação no mundo e a descrever por dentro, a partir de seus órgãos. Quando chega aos olhos, a Voz percebe que há outros olhos que miram essa mulher e a constroem socialmente.

Para encerrar, nas palavras de Grace Passô: “Me interessa um teatro que desloca o eixo para a margem, pras margens e, sei lá, e reconstrói a sociedade através de uma reflexão profunda sobre ela mesma”.¹⁴

Nesta pesquisa, o próximo capítulo traça um panorama sobre o conceito de autoria e as conformidades (ou desvios) de Grace Passô em relação ao enquadramento em tais definições. Dividi os estudos em três tempos: autoria clássica, autoria moderna e autoria contemporânea. Após esse sobrevoo, convido o leitor para uma caminhada, no capítulo seguinte, sobre os conceitos de performance e a dimensão do rito, principalmente o rito editorial, para que uma obra se constitua. Trato também sobre a performatividade, a escrita performática e o teatro performativo, visitando as discussões sobre os atos performativos. No último capítulo, peço que o leitor se equipe com máscaras e tanque de oxigênio, pois faremos um mergulho mais profundo em *Vaga carne* a partir dos quatro protocolos que proponho. São eles: protocolo de um corpo racializado; protocolo de um corpo generificado; protocolo de um corpo com marcas de

¹¹ CAMARIM em Cena com Grace Passô. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dx6VGcwgE8A>. Acesso em: 30 ago. 2023.

¹² RIBAS, 2022, p. 476.

¹³ Há duas versões publicadas da peça *Vaga carne*, uma pela editora Javali e outra pela Funarte. Nesta última, *Vaga carne* é uma das peças de uma obra chamada *Dramaturgia negra*, uma coletânea. As duas edições apresentam o mesmo texto com basicamente uma diferença: a personagem Voz está grafada com inicial em caixa-baixa na edição da Javali e com caixa-alta e baixa na edição da Funarte. Utilizei a edição da Javali para as citações, embora, quando eu menciono a personagem Voz sem ser citação direta, eu use caixa-alta e baixa, pois a considero uma personagem com nome próprio.

¹⁴ METRÓPOLIS: Vaga Carne. Brasil: [s. n.], 18 jan. 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Metrôpolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMht5jfGEGY>. Acesso em: 26 ago. 2023.

classe social; e protocolo de um corpo porvir. Chegaremos, prometo, são e salvos nas considerações finais, onde reflito sobre as transformações provocadas em mim a partir desta pesquisa de modo ensaístico.

2 FORMAS DE SE ESTRANHAR

O discurso autoral é um problema em diversas instâncias. Para o sistema jurídico, gira em torno da responsabilização com particularidades que são capazes de sentenciar alguém à privação do seu direito de ir e vir, por exemplo. Para a ciência, no mesmo campo da responsabilização, trata-se de um procedimento de validação e de credibilidade. Junta-se a isso a ordem capitalista em que o mundo funciona, colocando em voga a questão pecuniária.

Todas essas questões se colocam no cotidiano de cada ser humano, em menor ou maior grau. Porém, o que me interessa aqui é estudar a autoria de uma perspectiva daquele ser que é responsável por autorizar a circulação de um discurso que se pretende estético. Para isso, resolvi dividir um percurso em três partes, para que depois possamos verificar como algumas noções são perturbadas por Grace Passô e sua *Vaga carne*.

2.1 Autoria clássica

A ideia de clássico que me interessa neste momento é a de um modelo que se percebe sobreviver na história da arte e ser por muitos reiterado, tornando-se canônico. Aqui é importante trazer para a discussão as ideias de Coli, para quem artista é o ser empírico, com seus pensamentos próprios, responsável pela gênese de uma obra, a qual por sua vez possui um pensamento próprio independente daquele do artista.¹⁵ Já autor seria quem propõe características originais de criação em suas produções, ou seja, é quem parte de um modelo, mas o reinventa. Ainda nessa direção:

Existe uma prática constante nos especialistas que trabalham com Arte no final da Idade Média, no começo do Renascimento. Nesse período, existem muitos artistas, anônimos. Tem-se o quadro, mas não se tem muita informação, a não ser o próprio quadro. Mas aí um especialista olha para o outro e diz: – Esse quadro tem muita semelhança com aquele que eu vi anteriormente. É, assim, possível pressupor que esses dois quadros tenham sido feitos pela mesma mão, porque há neles uma série de constantes que se repetem. E os historiadores da arte inventaram o termo *mestre* para os autores anônimos desses quadros.¹⁶

¹⁵ COLI, 2012.

¹⁶ COLI, 2012, p. 42-43.

Não conhecer um nome, nem uma biografia, traços psicológicos e outros aspectos do ser humano responsável pela gênese de uma obra não impede que se configure uma autoria, embora ela seja a autoria das semelhanças coerentes encontradas em obras por quem as recebeu posteriormente. É uma autoria por atribuição, pelo olhar anacrônico.

Essa coerência é a de uma assinatura, como entendemos em história da arte, isto é, como uma rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos – repetições, diferenças, paralelismos – tornando possível uma identificação ou uma atribuição.¹⁷

O mestre, o artista, o responsável pela gênese de uma obra ou um conjunto de obras ganha um nome, mas não é sua intenção entrar para a história da arte e alçar a imortalidade – até porque estamos falando de um período anterior à história da arte enquanto disciplina. Trata-se de uma autoria que não passou pelos ritos genéticos editoriais.

Parece ser o caso de um dos textos considerados fundadores da literatura ocidental, a *Odisseia*. Há muitas discussões sobre a existência factual de um homem chamado Homero e que foi quem concebeu as aventuras de Ulisses. A edição em português da obra publicada pela editora Penguin em 2011 traz uma introdução de Bernard Knox que afirma que o:

[...] poema épico [...] consiste em 12.109 versos hexâmetros, escritos, provavelmente, em fins do século VIII ou início do VII a.C., por um poeta conhecido nas gerações posteriores como Homero, de quem não nos chegaram informações confiáveis a respeito de sua vida e atividades.¹⁸

Segundo esse mesmo erudito, a primeira publicação impressa de um texto homérico ocorreu em Florença em 1488, uma tradução do texto grego, e desde então há uma história ininterrupta do texto e seu autor. Parece ser uma constante que Homero era cego e que de fato escreveu suas composições, ou seja, deixou registros materiais a quem pôde ser atribuída uma autoria. É importante ressaltar, contudo, que não se tratou de uma publicação, pois a prensa só seria inventada séculos mais tarde. E não se faz necessário argumentar que não há formas de ter acesso ao artista Homero, dada a

¹⁷ COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 77.

¹⁸ KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 7-93, p. 7-8, grifos do autor.

distância cronológica em que nos encontramos da possível existência de tal homem, quando não havia as tecnologias de comunicação e registro que temos hoje.

Homero permanece estranho a nós, hoje, a não ser enquanto instância, enquanto um nome a quem se atribui a gênese de um conjunto de obras por estudiosos que perceberam semelhanças nos textos que lhe eram atribuídos e estabeleceram uma edição que hoje pode ser reproduzida pelos instrumentos que foram surgindo. Na época de Homero, porém, a recepção da obra se dava por performances orais, ou seja, os leitores eram mais ouvintes que leitores propriamente ditos. Nesse sentido, cada vez que a obra era atualizada, tratava-se de um evento único, inteiramente dependente das circunstâncias da performance, algo que discutirei com mais detalhes no capítulo seguinte.

2.2 Autoria moderna

Seguindo com Homero, mas olhando com outros olhos, mais modernos, o que parece consolidar-se em termos de constituição autoral moderna é o jogo que Maingueneau define ao comentar os primeiros versos da *Odisseia*: “[...] aquele que fala aqui não é o poeta como indivíduo pertencente ao mundo nem a Musa, mas uma instância enunciativa – dificilmente concebível – em que o poeta deixa que a Musa fale nele”.¹⁹ Essa instância enunciativa foi sendo teorizada de diferentes maneiras a partir da premissa de haver uma intenção em ato. Compagnon afirma que na época de correntes filosóficas como o positivismo e o historicismo, a ideia de intenção do autor era identificada como o sentido da obra, o que ele chama de concepção antiga;²⁰ já a ideia moderna “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra”.²¹ Há, ainda, aqueles que defendem a estratégia da

[...] *explicação* literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e [...] da *interpretação* literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções do autor).²²

¹⁹ MAINGUENEAU, 2006, p. 64.

²⁰ COMPAGNON, 2010, p. 47.

²¹ COMPAGNON, 2010, p. 47.

²² COMPAGNON, 2010, p. 47, grifos do autor.

Essas ideias surgem após um processo de individualização do sujeito. Se na época clássica eram pouquíssimas as pessoas letradas e a recepção de textos se dava pelas performances orais, o desenvolvimento de novas tecnologias de reprodução permitiu que as subjetividades de cada ser humano passassem a ser retratadas e recebidas. Um leitor agora pode sentar-se sozinho no conforto e no silêncio de sua casa para apreciar uma obra – desde que tenha as condições financeiras para isso, ou seja, estamos falando de um sujeito burguês e de tudo que isso implica. Desse modo, um autor passa a não ser mais um representante de um povo ou de uma nação, de uma classe social, mas de si próprio, de uma identidade, de uma subjetividade. Entra em ação o psicologismo, o prestígio do indivíduo burguês.

Assim, passa figurar a ideia de que a vida e a biografia do autor eram a explicação da obra. Nesse sentido, conhecer o homem era também conhecer sua obra. Neste momento, é importante frisar que o termo utilizado aqui, homem, não é gratuito. Não há nenhuma intenção de excluir as mulheres da tradição literária, uma vez que pesquisas recentes se esforçam em mostrar que houve mulheres escrevendo e publicando em todas as épocas. O esforço aqui é para evidenciar que, por mais que houvesse nomes femininos produzindo e publicando, eles foram deliberadamente apagados da historiografia editorial, uma vez que o pensamento vigente na sociedade patriarcal opõe as ideias de criação e procriação, considerando-as mutuamente excludentes. Como comenta Aina Pérez Fontdevila:

[O campo literário e artístico] parece constituir-se precisamente sobre esta *supressão* ou exclusão: as representações normativas da autoria se revelam incompatíveis com as representações normativas do gênero feminino, que, subsumindo aqueles em termos negativos, sustentam a ficção de um sujeito ou de uma *posição autor* identificada com os positivos.²³

Como consequência, um nome de autor, um nome próprio, é aqui visto como o Autor, dono do sentido de sua obra, e a tarefa do leitor consiste em decifrar o que esse Autor teria querido dizer com tal organização estética. As estratégias para isso eram inúmeras, tais como conhecer o contexto histórico de produção, a vida como ela era, entre outras. O que um leitor precisava se perguntar era: o que o autor quis dizer? A partir disso,

²³ FONTDEVILA, Aina Pérez. O que *não* é um autor: fundamentos conceituais e estratégias críticas para desautorizar as escritoras. **Vinco – Revista de Estudos de Edição**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 84-11, 2021. Disponível em: <https://periodicos.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1017>. Acesso em: 28 ago. 2024, p. 87, grifos da autora.

decifrar o texto, que teria um único sentido oculto esperando aquele que fosse capaz de revelá-lo, de explicá-lo.

Em 1968, Barthes publica um ensaio chamado “A morte do Autor”, onde afirma que: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.²⁴ Ele estava preocupado em interromper o fluxo da tradição que vinha colocar o Autor, escrito com inicial em caixa-alta mesmo, como a grande autoridade por trás do texto, como aquele que cifra um sentido único e o entrega ao leitor para que o decifre. Sua proposta era deslocar o foco de significação para a materialidade do texto, a linguagem, onde seriam feitos os processos de significação. Ele propõe a morte do autor como o nascimento do leitor, para que este tenha a chance de construir os sentidos possíveis, dentro de um dado horizonte, de significados de uma obra. Sobre isso, diz Compagnon:

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao ‘escritor’, que não é jamais senão um ‘sujeito’ no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma ‘pessoa’ no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora.²⁵

No ano seguinte, Foucault entra no debate com a sua aula “O que é um autor”. É dele também, em “A ordem do discurso”, o seguinte anúncio:

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa.²⁶

Não discordo de maneira alguma da existência dessa voz enunciativa, desse jogo de alterização entre artista (ou escritor) e autor, passando pela obra. Seguindo a terminologia proposta por Foucault, trata-se da função autor, que “é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”,²⁷ ou, nas palavras de Compagnon, “como uma

²⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64, p. 57.

²⁵ COMPAGNON, 2010, p. 50.

²⁶ FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. In: FOUCAULT, Michel. **Gênese e estrutura da antropologia de Kant; e, A ordem do discurso**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail e Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015. p. 81-110, p. 83.

²⁷ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Editora Vega, 1992, p. 46.

construção histórica e ideológica, como a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá ao texto”.²⁸ O que investigo mais profundamente no capítulo 4 são significações possíveis que acontecem quando essa voz encontra um corpo dissidente, uma vez que, seguindo a tradição de que Foucault se vale para proferir sua aula, um “autor” se confunde com o sujeito hegemônico, ou seja, homem branco, cisgênero, heterossexual, cristão, ocidental e de classe média.

Meu objeto de pesquisa que também é sujeita, ou seja, a obra *Vaga carne* e sua autora Grace Passô, não se enquadram aí. Eis que surge a pergunta-guia de minha investigação: quais sentidos um leitor como eu pode apreender de uma obra como a dela? Mais tarde em sua obra, Barthes desenvolve o conceito de biografema, que seria um traço de vida significativa. Conforme nos ensina a professora de literatura francesa Claudia Amigo Pino, “[...] em parte a pesquisa biografemática procura encontrar alguns elementos-de-vida-chave nos autores estudados; por outro, ela deve entender como esse elemento ultrapassa a vida do próprio autor e atinge o leitor”.²⁹ Desse modo, é possível inferir que Barthes também se preocupou com o corpo. Com a ideia de morte do autor, teríamos um corpo morto do autor, a partir do qual se dissemina algo, que é vivido pelo leitor em seu corpo por meio das sensações, sejam elas auditivas, táteis, gustativas...

Coloco-me como um pesquisador que busca construir algo pautado pela seguinte ideia de Compagnon: “A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história”.³⁰ Os biografemas de Grace Passô batem em meu corpo e provocam sensações que tento transmitir aqui em forma de texto acadêmico.

Um método de interpretação que me chama a atenção e que utilizo na seção 4.3.1 para discutir o uso dos pronomes de tratamento por Grace Passô é o método das passagens paralelas, pois, concordando com Compagnon: “Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições”.³¹ Esse método

²⁸ COMPAGNON, 2010, p. 52.

²⁹ PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. *Criação & Crítica*, [s. l.], n. 17, p. 15-29, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>. Acesso em: 10 set. 2024, p. 20.

³⁰ COMPAGNON, 2010, p. 63.

³¹ COMPAGNON, 2010, p. 68.

serve para ler passagens obscuras de um texto, então se toma como referência outra passagem semelhante e interpretável do mesmo autor. Por extensão, também me permite pensar a obra de uma autora tão diferente de mim pelos pontos de convergência que porventura se façam presentes.

2.3 Autoria contemporânea

A estética da recepção abriu o caminho para que a interpretação de um texto pudesse ser estudada tanto no seu contexto de produção quanto no de recepção, ou seja, abrem-se tantas possibilidades de leitura quantos forem os contextos de recepção. O jogo de composição se configura pela imaginação de um leitor, um leitor que se constitui nas ideias, um modelo. A atualização vai se dar em um contexto que o autor não tem sequer noção de qual será, mesmo que tente imaginá-lo. Essa visão se torna evidente quando pensamos em obras que sobrevivem durante séculos, como a *Odisseia*. Admitindo que houve um homem chamado Homero que foi o responsável pela gênese de tal obra, ele nunca imaginaria que sentidos poderiam lhe ser atribuídos na era da informação. Mais uma vez suscitando o que afirma Compagnon:

Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto. Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo.³²

Mesmo assim, ainda se trata de um público bastante restrito, que tem acesso aos objetos e aparelhos de cultura. Dentro do sistema capitalista, mais uma vez, esses sujeitos não se diferenciam muito do sujeito hegemônico, mais uma vez, o homem branco, cisgênero, heterossexual, católico, ocidental e de classe média. A arte, generalizando, é feita por, de e para ele.

Retomando a contribuição de Coli para esta pesquisa: uma obra tem autonomia, ela circula independentemente de seu autor. Os sentidos possíveis em um dado contexto não se esgotam aí. Com novos leitores e novas formas de leitura, eles se multiplicam. Não sei se posso afirmar até o infinito, mas pelo menos a um número que não conseguimos precisar, dado o alcance que as tecnologias de reprodução de uma obra

³² COMPAGNON, 2010, p. 63.

tornaram disponíveis nos tempos atuais. Se na época de Homero um ato de leitura se pautava nas performances orais e na época moderna os livros circulavam com muito mais facilidade, chegando a muitos leitores possíveis, com o advento das tecnologias de comunicação há toda uma nova gama de possibilidades. De acordo com Kress:

Dois foram os tipos de mudança na representação e na comunicação: por um lado, nos novos potenciais dos meios de comunicação e disseminação de produção/autoria de textos e, consequentemente, no potencial de ser ‘um autor’. Por outro lado, e a partir daí, nas relações de autoridade e nas formas canônicas de representação.³³

Se a premissa para se configurar uma autoria é ter alguém que enuncia, alguém que recebe e um meio que faça o texto circular, qualquer pessoa que tenha um perfil em uma rede social pode ser chamada de autora. Nesse sentido, aquele “personagem” autoral visto como alguém que tem um saber especial sobre algo – a figura do autor como ser de erudição – se esvai. E todo o rito de edição pelo qual tradicionalmente um livro passaria também se evanesce.

Outra consequência é a relação mais direta entre autor e leitor. Se antes acessar um autor era algo que dependia da intermediação de outros atores sociais, hoje basta encontrar um perfil em uma rede social e enviar uma mensagem. Se o autor tiver boa disposição, é possível inclusive iniciar-se um diálogo.

Além disso tudo, ainda é preciso considerar o acesso aos arquivos literários. Se até não muito tempo atrás os leitores precisavam comprar livros em livrarias físicas, fazer incursões por sebos, bibliotecas ou acervos de bibliófilos para ter acesso a determinados textos fora de circulação comercial, hoje é possível encomendar um livro e aguardar alguém trazê-lo na sua casa no dia seguinte ou até mesmo em poucas horas, caso você queira o objeto físico; se lhe contentar apenas o texto virtual, você pode comprar o e-book e ter a obra em milésimos de segundos inteira e levemente disponível no seu dispositivo de leitura de livros virtuais. Sem contar que é possível reproduzir obras inteiras em arquivos portáteis e digitais, como o PDF. Como comenta Villa-Forte:

O que acontece é que, com a tecnologia, a virtualidade e a digitalização contemporânea, o texto – e sua quantidade que aumenta exponencialmente –

³³ KRESS, Gunther. O ensino na era da informação: entre a instabilidade e a integração. In: GARCIA, Regina Leite; MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa (orgs.). Currículo na contemporaneidade: incertezas e desafios. Tradução de Silvana Cobucci Leite, Beth Honorato, Dinah de Abreu Azevedo. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 127-151, p. 137.

torna-se cada vez mais maleável, cada vez mais deslocável, mais editável, transmissível, mais disponível às imprevisibilidades da recepção.³⁴

Se o controle durante a produção de uma obra é algo passível de debate, é indiscutível que não há mais controle sobre sua reprodução. Nesse sentido, há uma infinidade de arquivo para consulta e leitura, de modo que a sensação de que tudo já foi escrito, de que todas as histórias do mundo já foram contadas é algo recorrente.

Como, então, se fazer autor? O caminho é a recriação. Lembremos a provocação de Duchamp ao deslocar um urinol e apresentá-lo como obra. Um objeto comum, de produção em série, ganha status de obra pela forma como é apresentado e pela assinatura, que

[...] localiza um objeto dentro de uma categoria de obra. [...] O questionamento e a provocação assumem o lugar da obra, que é viabilizada por um gesto que desvincula a materialização da obra de um processo de criação de seu autor. Esse gesto, proposto como ruptura, como ataque à própria instituição arte no início do século XX, ao ser retomado por uma série de artistas ao longo das décadas acaba por tornar-se uma nova tradição. [...] Hoje, distanciado das utopias das vanguardas históricas, o gesto da apropriação desemboca numa série de procedimentos que tomam novas feições e travam outros diálogos num contexto de intensas mudanças tecnológicas.³⁵

Desde que se assentaram os modelos de narrativa e de textualização, a busca por uma originalidade é tarefa inútil. O que se faz para constituir uma autoria é um arranjo com aquilo que se tem disponível, e é nisso que se encontra a chave para entendermos o que eu chamo aqui de autoria contemporânea.

No Brasil, Leonardo Villa-Forte é o nome que precisa ser estudado para a compreensão de como a escrita não criativa aportou por estas terras. Ele busca um diálogo com a vertente estado-unidense dessa forma de escrita, capitaneada por lá por Kenneth Goldsmith, e tenta teorizar sobre “um sentido ainda mais amplo à pergunta do autor sobre como construir uma identidade para si se suas ferramentas são as vozes dos outros”³⁶ na obra *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*.

Ele apresenta a noção de autor-curador,

³⁴ VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 36.

³⁵ VILLA-FORTE, 2019, p. 21.

³⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Prefácio. In: VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 9-13, p. 11.

[...] o autor cuja autoria se concretiza por meio de outras autorias. O autor cuja assinatura atua como um guarda-chuva de outras assinaturas ou pela reformulação de um punhado de materiais sem assinatura (assim, o material é elevado até uma posição em que ganha nome de autor). [...] O autor não se constitui somente pelo que escreve, mas também pelo que lê (e não só intimamente, no seu processo de se reconhecer como escritor, mas também publicamente, no processo de o público reconhecer certas leituras como leituras de um escritor).³⁷

Em minhas palavras, o autor-curador nada mais é que alguém que não se utiliza apenas da língua para suas criações, mas sim de textos, objetos e discursos que já circulam pela sociedade. Uma assinatura se faz com a construção de uma obra própria, que, pelo viés da curadoria, pode ser a construção de uma trajetória permeada por trechos, fragmentos e pedaços de obras que vieram antes, deslocando os sentidos e construindo novas redes. Ou seja, o trabalho é apropriar-se de textos alheios e reorganizá-los para construir um texto para chamar de seu, para imprimir seu nome de autor. Traçar uma rota possível, um itinerário. Não sem manter as relações de origem e deslocamento, porém.

Dessa forma, a tarefa do leitor é a de construção de sentidos no contexto de recepção, caso não identifique as intertextualidades propostas pelo autor; mas também a de reconstrução, caso seja alguém com um repertório amplo e que tenha a competência de tecer relações entre os textos de partida e o texto que tem em mãos.

Eis que o corpo começa a entrar na cena.

O corpo do autor e o que ele pensa (como indivíduo civil, com seu nome próprio, e não seu ‘nome de autor’) tornaram-se uma ferramenta na difusão da arte por meio de fotos e matérias em jornais, em entrevistas na televisão, ou na performance online do autor, em postagens nas redes sociais, vídeos, ou em mesas de congressos e apresentações ou bate-papos em festivais literários.³⁸

Em uma nova configuração, temos um retorno da relação intrínseca entre biografia do autor e obra. Nesta pesquisa, chamo essas questões biográficas de performatividade. Parece que o movimento que se faz ganha uma nova direção, não exatamente contrária, ao formulado por Coli. O pensamento da obra não precisa coincidir com o do artista, mas o artista precisa coincidir com sua obra, de modo que surge uma pergunta importante: é possível dissociar a obra do autor?

³⁷ VILLA-FORTE, 2019, p. 96.

³⁸ VILLA-FORTE, 2019, p. 97.

A socióloga francesa Gisèle Sapiro traz uma contribuição interessante para o debate ao estudar a relação metonímica entre autor e obra. Ela parte da noção foucaultiana de função autor, “definida, por extensão, pelo conjunto das obras que lhe são atribuídas e que, por consequência, lhe pertencem e lhe são imputáveis. Entre o autor e cada uma de suas obras há uma relação do todo à parte”.³⁹ Seguindo seu pensamento, “o uso do nome do autor como etiqueta para designar o conjunto de sua obra reflete a ideia de que ele constitui um ‘todo’ dotado de *coerência*, pelo fato de sua inscrição em um *projeto* criador, noção sartriana [...]”.⁴⁰ Contudo, em *É possível dissociar a obra do autor?*, Sapiro demonstra o quanto essa noção de coerência se invalida quando há uma mudança de estilo ou voz, e o quanto há outras forças que interferem em uma obra, como o mercado editorial.

No fim das contas, o autor, aqui coincidindo com o artista ou escritor, é responsável pela gênese e pela autorização de circulação de uma obra, mas não necessariamente deverá ser penalizado por ela, uma vez que não é capaz de controlar sua recepção. Afinal, quando mudam as circunstâncias, mudam as leituras possíveis. No mundo atual, de mudanças rápidas e de fluidez de identidades e de morais, o exagero de culpabilização de um autor por sua obra arrisca trazer um processo de repressão interna da circulação de discursos autorais, visto que rumamos para a produção de obras de arte por inteligência artificial. Mais uma vez, fica a pergunta: quem é o autor?

2.4 Depois dessa divagação, encontro um rumo

Como diz Compagnon: “O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor”.⁴¹ No caso desta pesquisa, soma-se o fator de se tratar de um texto dramaturgico, o que exige algo além do leitor, como comenta a dramaturga argentina Griselda Gambaro: “Sabemos bem que o espectador é também um possível leitor, mas será sempre um leitor especial. [...] Se quer ler bem, deverá estar disponível, no mínimo, para uma das infinitas encenações que o texto propõe”.⁴² Como já comentei,

³⁹ SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos, 2022, p. 25.

⁴⁰ SAPIRO, 2022, p. 25, grifos da autora.

⁴¹ COMPAGNON, 2010, p. 147.

⁴² GAMBARO, Griselda. [A título pessoal]. In: GAMBARO, Griselda. *La malasangre y otras obras de teatro*. México: loqueleo, 2022. p. 5-8, p. 6, tradução nossa.

minha proposta aqui é estudar o texto impresso, que traz virtualmente suas propostas de atualização, seus vazios e suas indicações performáticas, de modo que exige um leitor que tenha a competência de leitura de textos dramáticos. Nesse sentido, afirmam Costa e Patrocínio:

Pensar a dramaturgia de Passô significa dizer da não distinção entre o texto escrito e o performativo, o levado para a cena, com cenário, figurino, música, iluminação etc. Sua Literatura é uma espécie de manifestação líquida do Atlântico negro, que faz transbordar os vazios e as fronteiras e dá a ver possibilidades de mergulhos em mundos outros possíveis: uma dramaturgia tecida em cruzas e encruzas, nas linhas de confluência entre a escrita literária a História, os sons, as luzes e as sombras, as máscaras e os totens, os ritmos e os cheiros, a memória e o esquecimento, a cor e o corpo como textos.⁴³

Quando alguém escreve uma obra para teatro, escreve um roteiro que será atualizado por corpos atuantes, pela régia da figura de um diretor ou encenador, mas que passa por um cenário, por figurinos, por desenhos de luz e uma sonorização. É um trabalho intrinsecamente coletivo. Então, para além das construções de sentido que se espera dos leitores de outros textos literários, espera-se de um leitor de textos teatrais a capacidade de imaginar a encenação, de imaginar o jogo de luzes, os gestos de quem encena, seu corpo também feito carne e movimento, não só palavras. É preciso atualizar a relação que se pretende entre corpos atuantes e corpos espectadores, ainda que possa ser num jogo de que quem atua sabe que os corpos espectadores ali estão, mas finge ignorar tais presenças. É um modo de se saber afetado sem dar ciência disso. É uma forma toda específica do teatro de se fazer enunciação. É uma autoria que se configura demasiado atravessada.

A começar pela formação de leitora de Grace Anne Paes de Souza. Ela afirma em entrevista a Beth Néspoli⁴⁴ que *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa, foi uma leitura que a impactou muito e que primeiro a fez sentir a vontade de criar algo com a palavra; ela também cita *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e as obras de Clarice Lispector. O que é possível inferir daí é que ela parece filiar-se a uma literatura que toma a palavra não como mero instrumento para contar uma história, mas sim como

“Bien sabemos que el espectador es también un posible lector, pero será siempre un lector particular. [...] Si quiere leer bien deberá estar disponible, por lo menos, a una de las infinitas puestas en escena que propone el texto”.

⁴³ COSTA, Tatiana Carvalho; PATROCÍNIO, Soraya Martins. Escrever com o corpo, inventariar imagens: coreografias do desejo e outros voleios na obra de Grace Passô. **Revista Pernambuco**, [Recife], n. 13, p. 13-16, out. 2021, p. 13.

⁴⁴ CAMARIM..., 2020.

matéria que atravessa corpos e cria realidades, como o são as escrituras de Rosa e Lispector. Outra inferência é que há uma questão com a racialização que já desponta na Grace jovem leitora.

Essa base impulsiona seus trabalhos iniciais e a faz chegar na escritura de *Vaga carne*, em que a personagem central é uma voz que assim se apresenta:

Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar: Sou uma voz, apenas isso.⁴⁵

Sobre Grace Passô autora, é lícito afirmar que ela cumpre os requisitos para ter um nome de autora, uma vez que escreveu e publicou diversas peças; também que se enquadra naquilo que Coli chama de autor, uma vez que apresenta uma novidade dramaturgica com *Vaga carne*, uma espécie de originalidade que causa estranheza, como ela mesma afirma: “Essa narrativa é extremamente inventiva no sentido de que eu não tenho referências realistas pra falar sobre essa história”.⁴⁶

É evidente que não posso afirmar que ela tenha lido determinadas obras sem fazer essa pergunta a ela mesma, porém, considerando meu repertório enquanto leitor, localizo em uma peça de Beckett, *Não eu*, demasiadas semelhanças para não considerar uma influência. A partir das informações de que Grace Passô fez temporadas atuando na França e de que duas de suas irmãs lá moraram, somando-se ao fato de que Beckett é um “escritor irlandês que escreve em francês e depois autotraduz sua obra para o inglês. Vive, morre e é enterrado em Paris”, infiro tal leitura.⁴⁷ Sobre o texto, o professor da Universidade de São Paulo (USP) e estudioso de Beckett fala:

No olho do furacão, destaca-se a Boca, presença mínima, mas imantada em *Não eu*, habitante do círculo mais superficial do inferno. Elevada e à direita, recortada pela luz incisiva contra **um palco às escuras**, é o único vestígio material, fragmento de corpo, que responde por uma existência feminina calada ao longo de toda a vida e, já na maturidade, atormentada por zumbidos, a audição fraquejando, sofre, mais que ensaia, uma recapitulação de resquícios biográficos, espasmódicos e aos saltos. **O fluxo de palavras que a assombra e atravessa**, associativo e descontrolado (palavras nas quais, aliás, não se reconhece, senão parcial e relutantemente, nunca

⁴⁵ PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018, p. 17.

⁴⁶ VAGA Carne – Grace Passô [AGENDA]. Minas Gerais: Agenda, 25 abr. 2017. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal AGENDA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRrNj7SjYLA>. Acesso em: 30 ago. 2023.

⁴⁷ FERREIRA, Fábio. Samuel Beckett, ex-cêntrico e traduzido. In: BECKETT, Samuel. **Vozes femininas: Não eu**, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 65-78, p. 68.

admitindo que lhe dizem respeito), é incapaz de conferir unidade e coerência às lembranças esparsas, ora banais, ora traumáticas, postais não solicitados de sua vida cinzenta passada.⁴⁸

Grifei nessa sinopse dois trechos. O primeiro evidencia a conexão entre as duas peças em termos de configuração inicial de palco: nos dois textos, encontra-se às escuras e, em *Vaga carne*, uma luz se acende apenas após várias falas, ressaltando a personagem Voz. Outra semelhança presente já nessa citação é o fluxo de palavras que atravessa o corpo em cena. Em *Não eu*, é durante toda a peça, em forma de reminiscência; em *Vaga carne*, há um momento em que o texto prevê que a performer peça palavras para o público, para jogar com essas palavras e depois apresentar outras já previstas e que vão construindo o corpo social da mulher em cena.

Além desses aspectos, alguns são mais óbvios ainda, configurando estilizações e o que ousou chamar até mesmo de citação: “uma coisinha de nada...”⁴⁹ e “Você é quase nada”⁵⁰; “mas as pálpebras... mesmo nos melhores dias... quem as percebe?... abrindo... fechando... abrindo... fechando...”⁵¹ e “Olhos são faróis [...] Ou moluscos [...] Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lambar”;⁵² por último, “levanta-se mulher... fale algo mulher”⁵³ e “Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer!”⁵⁴

Esses rastros de apropriação configuram o que eu chamei de autoria contemporânea. Ela cria relações possíveis entre o texto de que parte e o texto que entrega para os leitores, criando uma rede de citações, um tecido. Se na obra beckettiana o mote é a fala desconexa de uma mulher velha que foi silenciada a vida inteira, na obra passoniana temos uma mulher negra que não se enuncia, mas é enunciada pelos discursos que lhe atravessam, é conformada pelos olhos que a miram, tem um corpo-paisagem que se deixa invadir. Tais questões são discutidas em mais profundidade no capítulo 4.

⁴⁸ ANDRADE, Fábio de Souza. *O olhouvido* ouve: a voz, o corpo e a materialidade da ausência no teatro beckettiano tardio. In: BECKETT, Samuel. **Vozes femininas**: Não eu, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 9-15, p. 10-11, grifos meus.

⁴⁹ BECKETT, Samuel. **Vozes femininas**: Não eu, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022, p. 24.

⁵⁰ PASSÔ, 2018, p. 21.

⁵¹ BECKETT, 2022, p. 26.

⁵² PASSÔ, 2018, p. 17.

⁵³ BECKETT, 2022, p. 30.

⁵⁴ PASSÔ, 2018, p. 22.

Em relação ao jogo presente naquilo que chamei de autoria clássica e moderna, ou seja, a voz que se enuncia criando uma outra instância enunciativa, a função autor, Grace Passô assim o materializa na peça:

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...⁵⁵

Nesse excerto, é possível perceber a voz hegemônica, europeia, colonial, a voz do homem branco cisgênero heterossexual que faz o que quer meramente porque pode fazer o que quer; que penetra territórios, invade corpos e vai deixando seus rastros e suas marcas e descendências – no corpo, na língua, na cultura. Além disso, é visível a voz do deus das religiões monoteístas, sobretudo a cristã, aquele que não tem começo, nem fim, que afirma sempre ter existido e nunca deixar de fazê-lo, aquele que se torna imortal. Este último significante, curiosamente, é como são chamados os escritores que se consagram membros da mais alta instituição literária do Brasil, a Academia Brasileira de Letras.

Dessarte, encontra-se configurada o nome de autora Grace Passô. No capítulo 4, contudo, argumento que ela constrói um corpo de autora a partir de seus arranjos autorais. Para chegar até lá, é preciso que sigamos nosso rumo e façamos visitas de cortesia a alguns conceitos pelo caminho. Vamos?

⁵⁵ PASSÔ, 2018, p. 18.

3 RITOS PARA SE FAZER PRESENÇA

Após as visitas que fizemos aos lares onde se assentam as construções autorais e seus modos de distanciamento, cabe explorar um pouco as estradas que conduzem os caminhos de se fazer presença, especificamente na peça *Vaga carne*, de Grace Passô, que chamo de teatro performativo seguindo as premissas de Féral.⁵⁶ Neste capítulo, exploro tal conceito após construir uma base alicerçada nas ideias de performance enquanto discurso circunstancial, proposta por Zumthor,^{57,58} principalmente em *Introdução à poesia oral*, e nas discussões sobre performance e performatividade de Judith Butler⁵⁹ em *Corpos que importam*, sobretudo, com base na teoria de Austin.⁶⁰ O pensamento de Rojo⁶¹ se faz muito importante para a compreensão da escrita performática. Um pouco além, proponho pensar os ritos editoriais com base em Salgado.⁶²

3.1 Onde se situa esse eu? Diálogos entre performance e performatividade

Neste momento desta investigação, já entendemos que o *eu* que enuncia numa obra de arte se difere do *eu* que se enuncia no dia a dia. Mas é a partir deste que aquele fala, com momentos em que ambos se veem numa encruzilhada que se bifurca, mas logo se entrecruzem, confundem-se, performance e performatividade são difíceis de se distinguir. A partir de seus corpos, pessoas exercem a autoria por meio de palavras, no caso de textos escritos ou orais.

As palavras anunciam, protegem e denunciam os seus autores. Há quem deseje se esconder atrás de suas palavras. Poderá ser o caso genérico dos sujeitos da ciência moderna e do seu texto convencional. Entretanto, esconder

⁵⁶ FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, [s. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 14 dez. 2022.

⁵⁷ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

⁵⁸ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*: Paul Zumthor. 2. ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: CosacNaify, 2007.

⁵⁹ BUTLER, Judith. *Corpos que importam*: os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

⁶⁰ AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

⁶¹ ROJO, Sara. *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño*: da teoria à performance. Belo Horizonte: Javali, 2023.

⁶² SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais autoria e textualização*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2016.

atrás de suas próprias palavras é esconder para atender certa idealização e, ao atingir os limites da impessoalidade, o autor fala de si como se estivesse falando de outro. É a radicalização da *supressão do eu no corpo do autor*. Trata-se do sujeito do texto convicto de que preserva a sua invisibilidade, falando de si como se fosse outro e, sobretudo, como se não existisse.⁶³

Mais uma vez, reitero minha opção de escrever em primeira pessoa. O que busco é verificar como se dá a construção autoral de uma dramaturga e performer a partir da minha própria experiência, por isso não me escondo atrás de um eu-acadêmico formal. Nesse sentido, cabe indagar: quem é esse eu que dá origem a um nome de autor? Ou, como o faz Butler: “O que fala quando ‘eu’ falo para você? Quais são as histórias institucionais de sujeição e subjetivação que me ‘posicionam’ aqui e agora?”⁶⁴ A própria autora nos apresenta uma pista:

O ‘eu’ é o ponto de transferência daquela repetição, mas simplesmente não é uma asserção forte o suficiente para dizer que o ‘eu’ é situado; o ‘eu’, esse ‘eu’, é constituído por essas posições e essas ‘posições’ não são meros produtos teóricos, mas princípios organizadores totalmente embutidos de práticas materiais e arranjos institucionais, aquelas matrizes de poder e discurso que me produzem como um ‘sujeito’ viável. Com efeito, esse ‘eu’ não seria um ‘eu’ pensante e falante se não fosse pelas próprias posições a que me oponho, pois elas, as que sustentam que o sujeito deve ser dado de antemão, que o discurso é um instrumento ou reflexão desse sujeito, já fazem parte do que me constitui.⁶⁵

As premissas defendidas por Butler, de modo bastante reduzido, contestam a universalidade de qualquer identidade e começam quando ela

[...] propõe a teoria da performatividade de gênero (e da identidade em geral). Inicialmente desenvolvida em 1988 em *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, o sintagma ‘performatividade de gênero’ só se tornou popular (e igualmente controverso) nos estudos sobre identidades após a publicação de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. [...] Butler argumenta, então, que gênero não é uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos, mas algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais etc.) usados localmente para este/a interlocutor/a aqui e agora.⁶⁶

⁶³ HISSA, 2013, p. 171, grifos do autor.

⁶⁴ BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 11-42, 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457/2381>. Acesso em: 24 nov. 2021, p. 18.

⁶⁵ BUTLER, 1998, p. 18.

⁶⁶ BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, [s. l.], n. 43, p. 441-473, jul.-dez. 2014. Disponível em:

O que me interessa nesta pesquisa são as construções da autora em torno das ideias de performance e performatividade. Para ela, a performance está mais próxima do campo da encenação e de uma teatralidade, de uma representação (apresentar de novo), o que se evidencia nas paródias de gênero feitas pelas *drag queens*. Em outras palavras, há ali uma intenção ficcional evidente, quicá metalinguística, por revelar que não existe essencialidade no gênero, que se trata de uma reiteração cujo ponto de originalidade se perdeu.

Já para teorizar o que chama de performatividade, Butler se baseia nas formulações sobre os atos de fala do filósofo da linguagem John Austin, que, em uma de suas conferências, estabeleceu seis condições que segundo ele deveriam parecer óbvias para que ocorresse um ato performativo:

- (A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas *circunstâncias*; e além disso, que
- (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.
- (B.1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e
- (B.2) completo.
- (Γ.1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,
- (Γ.2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente.⁶⁷

Com essas regras, Austin estava preocupado em demonstrar como a linguagem é capaz de criar ou alterar realidades. Ou, segundo Butler: “Os atos performativos são formas de discurso de autorização: a maioria das falas performativas, por exemplo, consiste em enunciados que, ao serem proferidos, também realizam determinada ação e exercem um poder de conexão”.⁶⁸ O exemplo que Austin utiliza é o de um casamento. Quando um nubente diz “sim” para o outro, e o juiz de paz ou o padre proferem as palavras “eu vos declaro marido e mulher”, a realidade dessas duas pessoas faz-se alterada perante a sociedade que reconhece tais ritos como válidos. Ocorre um processo

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/T86yyM4tkCzZts3kVwqKPQG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 14 dez. 2022, p. 448.

⁶⁷ AUSTIN, 1990, p. 31. Grifos do autor. Ortografia atualizada segundo o Novo Acordo Ortográfico de 1990.

⁶⁸ BUTLER, 2019, p. 372.

de autorização. Porém, argumenta o autor, se algum dos requisitos não for cumprido, o ato se torna infeliz, desautorizado, diria eu. Por exemplo, se quem realiza a cerimônia não for um juiz de paz, as palavras proferidas terão efeito nulo. Também será nulo o efeito se, em dada sociedade, a cerimônia de casamento não for reconhecida como um rito que altera o estado civil de duas pessoas.

Outro jeito de se proferir um ato nulo que teria o poder performativo de invalidar meus argumentos seria o uso ficcional da linguagem, conforme preconiza Austin.

O que quero dizer é o seguinte: um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. De modo similar, isto vale para todo e qualquer proferimento, pois trata-se de uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal [...].⁶⁹

Ora, minha proposta é estudar como a publicação de um texto cria um nome – e um corpo – de autor para um sujeito e o que as performatividades do corpo de tal sujeito em performance trazem a partir de uma matriz de inteligibilidade dos leitores. Ou seja, estudo ficção, o que invalidaria o embasamento em Austin. Por isso, trago à baila o caminho feito por Butler quando a autora se pergunta como se dá o poder performativo das sentenças. Segundo ela, “[...] o juiz que autoriza e instala a situação que ele nomeia invariavelmente *cita* a lei que ele aplica, e o poder dessa citação é o que dá à expressão performativa seu poder de vincular ou de conferir”.⁷⁰ Ela evoca os estudos de Derrida⁷¹ sobre os atos performativos e cita suas construções a respeito da iteração. Para o filósofo francês, uma comunicação escrita, para ser legível, precisa ter a capacidade de ser repetida, precisa ser iterável, pois o procedimento da escrita acontece com o desaparecimento do destinatário. Este, por sua vez, identifica as marcas implicadas no código, as decifra, desde que tais marcas pertençam a sua matriz de inteligibilidade.

Sendo assim, pensando nos atos performativos, sinto-me apto a afirmar que esta dissertação é parte de um rito que me consagrará mestre, e se trata de um rito porque há diversas citações de atos previamente estabelecidos, há uma repetição. Não se trata de uma mera eventualidade, como diria Derrida, esse rito é, “como iterabilidade, um traço

⁶⁹ AUSTIN, 1990, p. 36.

⁷⁰ BUTLER, 2019, p. 372-373, grifo da autora.

⁷¹ DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Limited inc.** Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 11-38.

estrutural de toda marca”.⁷² Nesse viés, após o momento da defesa, haverá um rito e um documento que, por meio da linguagem, alterarão a realidade da minha titulação acadêmica. Porém, se eu não cumprir com alguma parte do rito, que também envolve a aprovação em um determinado número de disciplinas e um exame de qualificação, nunca receberei meu diploma de mestre.

De forma semelhante, o ato da publicação de um livro é o ritual que consagra um nome de autor, o que retomarei ainda neste capítulo. Por ora, é suficiente estabelecer que há um rito que performa um autor, e esse rito se dá em etapas.

Retomando a construção butleriana:

Em outras palavras, atos, gestos e desejos produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.⁷³

Butler, nesse texto, está preocupada em demonstrar como o gênero não é essencial, mas algo construído pela própria instituição da lei, afirmando que não há gênero fora da lei. Ou seja, a mesma lei que viria para regular e disciplinar o gênero é a lei que o faz, dentro de um sistema que o reconhece, que tanto o valida como por ele é validado. Trata-se de um ato performativo. Sobre isso, fala Leopoldo que “há políticas e práticas que constituem um ‘eu’ localizado no interior [...] que impediria uma análise da própria constituição política do sujeito [...]”.⁷⁴

Na era da tecnologia mediada por *gadgets* que vivemos, temos um maior acesso à performatividade de autores, de modo que o corpo passa a figurar também como chave de leitura nas relações entre autores e leitores. A linguagem importa e desnuda a materialização de corpos que também importam, *that matter*.⁷⁵ Ao discorrer sobre a linguagem performativa na obra de Judith Butler, Borba comenta que:

[...] não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Ao invés disso, devemos focar nossa atenção nas

⁷² DERRIDA, 1991, p. 29.

⁷³ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 19. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 235, grifos da autora.

⁷⁴ LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento queer**. Salvador: Editora Devires, 2020, p. 226

⁷⁵ *Matter* pode, ao mesmo tempo, significar “importar” e “matéria”, dependendo da forma como é utilizado e em que situação discursiva é citado.

dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao *falarmos/escrevermos* X, Y ou Z *sejamos percebidos/as como* A, B ou C; ou seja, os recursos linguísticos (e identitários) são produtos de processos históricos, políticos, filosóficos e culturais específicos e sua utilização nos insere nessas dinâmicas.⁷⁶

A hipótese com que trabalho é que Grace Passô, a partir de seu próprio corpo, inventa uma personagem que é uma Voz, a qual cria um corpo, assinalado pela raça e pela feminilidade, entre outras marcas. Em outras palavras, “a realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito”.⁷⁷ Concordando com Butler⁷⁸ na assertiva de que o corpo carrega a língua todo o tempo e que sua materialidade não pode ser tomada como certa, mas constituída, tenho como intuito estudar a materialidade desse corpo no viés da autoria.

Por isso, mais uma vez, cito Butler:⁷⁹

A performance como ‘ato’ delimitado se distingue da performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração das normas que precedem, constroem e excedem o ator e, nesse sentido, não podem ser tomadas como fabricação da ‘vontade’ ou ‘escolha’ do ator; mais ainda, aquilo que é ‘atuado’ trabalha para esconder, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, não performático. A redução da performatividade à performance seria um erro.

Na tentativa de contornar esse risco de erro, quero propor a extensão do pensamento butleriano para questionar a construção do gênero para a construção racial, para a construção de pertencimento a uma classe social e para a construção de um porvir, a que chamo de protocolos e abordarei no capítulo seguinte. Lembro, mais uma vez, que tomo a mim e o que tenho enquanto matriz de inteligibilidade a partir de minhas constituições performativas como ponto de referência, conforme apresentei no início da dissertação, para tecer meus comentários e minhas leituras.

Antes, porém, conclamo a uma volta pelo que dizem outros autores sobre performance/performatividade na ficção.

3.2 Performance: um discurso circunstancial

Vamos à primeira tentativa de definir performance. Segundo Zumthor:

⁷⁶ BORBA, 2014, p. 460, grifos do autor.

⁷⁷ BORBA, 2014, p. 448.

⁷⁸ BUTLER, 2019.

⁷⁹ BUTLER, 2019, p. 387.

Embora historicamente de formação francesa, ela nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos [...] fortemente marcada por sua prática [...] sempre constitutiva da forma. As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance.⁸⁰

O trajeto que o termo “performance” já percorreu é demasiado grande para ser inteiramente traçado aqui, por isso vou me ater às noções que envolvem a performance enquanto ação que atravessa o corpo, nos mesmos moldes de Sara Rojo.⁸¹ Como já discutido, os estudos linguísticos sobre a performance trouxeram à tona os atos performativos de Austin, que ensejaram os estudos de Butler sobre a performatividade de gênero em que me baseio e amplio nesta minha pesquisa.

Retomando uma discussão anterior sobre os atos performativos na ficção, parece haver um beco sem saída. Porém, Derrida questiona:

Um enunciado performativo poderia ser bem-sucedido se a sua formulação não repetisse um enunciado ‘codificado’ ou iterável; dito de outro modo, se a fórmula que eu pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou um casamento não fosse identificável como *conforme* a um modelo iterável; se, pois, ela não fosse identificável de algum modo como ‘citação’?⁸²

O filósofo francês não concordava com Austin no sentido de dizer que a ficção era uma situação que deveria ser excluída do estudo da língua por se tratar de um fingimento. Ele afirma que, justamente por existirem tais situações, ritos e circunstâncias na vida dita real, é que é possível citá-las em uma construção ficcional, reiterando tais performatividades ditas reais na ficção.

Desse modo, quando Grace Passô escreve “[...] vamos tentar dialogar. Vamos. De diferente para diferente”,⁸³ ela está citando um ritual performativo tácito na nossa sociedade que é a questão da diferença. A forma comum de se ouvir essa sentença é: vamos falar de igual para igual, de modo que se estabeleça uma dialetização que se vale de traços comuns, ao mesmo tempo que estabelece a possibilidade de existência da diferença, mas de modo a excluir tais sujeitos dessa conversa. Afinal, só podemos considerar algo como diferente se temos estabelecido qual é o padrão. Afirmando que não

⁸⁰ ZUMTHOR, 2007, p. 29-30. Ortografia atualizada.

⁸¹ ROJO, 2023.

⁸² DERRIDA, 1991, p. 33.

⁸³ PASSÔ, 2018, p. 17.

se trata de algo dado, mas de uma construção feita durante anos que é demonstrada por Quijano.⁸⁴ Então, é de se esperar que o diálogo se estabeleça de padrão para padrão, de sujeito hegemônico para sujeito hegemônico, de sujeito do humanismo para sujeito do humanismo. Em outras palavras, de homem para homem, de homem branco para homem branco, de homem branco heterossexual para homem branco heterossexual, de homem branco heterossexual de classe média ou superior para homem branco heterossexual de classe média ou superior. Nessas poucas palavras, Grace Passô cita essa construção social, mas não meramente a reitera, ela estabelece uma diferença a partir de uma mudança em um elemento das circunstâncias colocadas, a relação entre quem enuncia e quem recebe o resultado dessa enunciação.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.⁸⁵

Nesta pesquisa, temos uma mulher que construiu um nome de autora para si a partir de textos que, dentro de uma matriz de inteligibilidade literária, são feitos para serem performados. Como afirma Sara Rojo ao estudar a teatralidade na obra de Bolaño, “[...] não é uma descrição do que está acontecendo, mas uma elucubração [...] capaz de construir um espaço alternativo [...]. É pura resistência baseada no imaginário: duas cenas simultâneas, a real-cotidiana, e a ficcional-teatralizada”.⁸⁶ Nesse viés, encaro a publicação como o convite à construção de uma cena imaginada pelo leitor, conforme já explicado pela fala de Gambaro⁸⁷ na seção 2.4. Por isso, considero de suma importância visitar a performance dos corpos de artistas, buscando apoio em Paul Zumthor, que chama a performance de um discurso circunstancial.

Antes, porém, de adentrar nesses estudos, é interessante refletir sobre uma afirmação do autor no livro *Performance, recepção, leitura*. Segundo ele, “[...] aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o

⁸⁴ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

⁸⁵ ZUMTHOR, 1997, p. 15.

⁸⁶ ROJO, 2023, p. 40.

⁸⁷ GAMBARO, 2022, p. 6.

peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas a expansão”.⁸⁸ Tais palavras me trazem um problema, pois poderiam invalidar minha afirmação de que o corpo de alguma forma desloca a construção autoral de Grace Passô. Para resolver esse impasse, faço mais uma vez uma aliança com Sara Rojo e seus estudos sobre a teatralidade na obra de Bolaño. Afirma ela que na obra do escritor chileno “[...] existe um jogo entre uma performance do corpo do autor inserida no narrador ficcional [...]”.⁸⁹ A meu ver, existe também um jogo de performance entre a autora Grace Passô e a personagem que a Voz vai criando diante dos seus espectadores, “o personagem não é descrito, mas se constitui na palavra”.⁹⁰ Inclusive, nas rubricas iniciais do livro está indicado que o corpo de uma mulher é o cenário da peça.⁹¹

Já no início do capítulo do livro *Introdução à poesia oral*, em que Zumthor trata da performance, ele desenvolve essa ideia e explica: “Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades”.⁹² Segundo o próprio autor, há alguns elementos que constituem as circunstâncias desses discursos. “Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. [...] os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço”.⁹³ Em resumo, toda vez que um texto é lido, toda vez que esse ritual é feito, existe um tempo, existe um local e existem os participantes envolvidos nessa performance. Por sua vez, cada um desses elementos apresenta suas próprias características constituintes em suas diferenças, que são lidas a partir de uma matriz de inteligibilidade também constituída a partir das subjetividades próprias de cada sujeito. Cada corpo traz marcas performativas próprias dentro da sociedade que o constitui como sujeito, podendo, por exemplo, ser padrão ou ser dissidente, e “é pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser”.⁹⁴

Seguindo nessa direção, trago para a discussão a elaboração de Sara Rojo em relação às artes cênicas: “[...] a palavra ‘palco’, que nos remete à representação, às artes

⁸⁸ ZUMTHOR, 2007. p. 16, grifos do autor.

⁸⁹ ROJO, 2023, p. 65.

⁹⁰ ROJO, 2023, p. 93.

⁹¹ PASSÔ, 2018.

⁹² ZUMTHOR, 1997, p. 155.

⁹³ ZUMTHOR, 1997, p. 216.

⁹⁴ ZUMTHOR, 1997, p. 157.

do corpo, ao exposto, à experiência de um corpo no espaço”.⁹⁵ Ao ver o corpo de Grace Passô em cena pelos idos de 2018, um corpo de uma mulher preta e fora dos padrões de beleza, o corpo de uma mulher que questiona a heteronormatividade a partir de um jogo de enunciação com o olhar do outro, percebi que um sentido antes desconhecido se construía para mim, uma vez que essa personagem não é descrita, mas se constitui na palavra. A mesma Voz que invade patos, estalactites, café e mostarda, por exemplo, e não se demora, quando invade o corpo-cenário da mulher e por ele vaga, começa a perceber que ali há subjetividade. A cada nova fala ou gesto imaginado por quem lê, Grace Passô constitui um pouco mais dessa personagem, de dentro para fora. Entendemos que ela tem coração, passeamos por seus intestinos. A isso Sara Rojo⁹⁶ chama de escrita performática, ou seja, uma escrita que constrói e constitui sensações que possam atravessar o corpo do leitor, no lugar de uma descrição meramente racional. Faz parte desse campo também o que Graciela Ravetti chama de narrativas performáticas:

Em primeiro lugar, utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à aceção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social.⁹⁷

Essa escrita implica, entre outros aspectos, “[...] a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local de enunciação [...]; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado [...]”.⁹⁸ É interessante pensar que o local de enunciação de *Vaga carne* é justamente o corpo de uma mulher negra. Ainda de acordo com Ravetti,⁹⁹ a escrita performática diz respeito ao testemunho de um tempo e de um modo de apreendê-lo, que funcionariam como uma espécie de mapa para guiar quem lê por uma estética e seus modos de vida. Analiso o aspecto temporal de *Vaga carne* na seção 4.1. Rojo também contribui para esta pesquisa quando define performance como o corpo atravessado pela ação.¹⁰⁰ Se pensarmos

⁹⁵ ROJO, 2023, p. 44.

⁹⁶ ROJO, 2023, p. 93.

⁹⁷ RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. Tradução de Melissa Boechat e Karla Cipreste. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: Poslit, 2002. p. 47-68, p. 47.

⁹⁸ RAVETTI, 2002, p. 47.

⁹⁹ RAVETTI, 2002.

¹⁰⁰ ROJO, 2023, p. 47.

personagem como a instância responsável pelas ações no universo ficcional, a Voz é a personagem da peça e age dentro do corpo da mulher, fazendo dela cenário. Nesse sentido, Grace Passô materializa de modo literal a afirmação de Rojo sobre o corpo atravessado pela ação.

Zumthor também coloca a performance como “instância de simbolização: [...] de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença”.¹⁰¹ Diante da escrita performática de Grace Passô e conclamando toda a minha experiência de leitor e pesquisador, estabeleço como performance a materialização da língua de forma intencionalmente ficcional em um rito, cujas circunstâncias se estabelecem uma única vez em um dado recorte temporal e geográfico, com os corpos ali presentes atravessados pelas ações, a partir de um roteiro preestabelecido por um determinado sujeito. No caso desta pesquisa, o roteiro é a peça *Vaga carne* conforme publicada pela editora Javali.

3.3 Ritos genéticos editoriais

Em primeira instância, gostaria de estabelecer o que chamo de publicação: tornar um texto público. A forma mais clássica de fazer isso é a impressão do texto em um livro realizada por uma editora e que circula entre os leitores, mas não deixo de considerar, contemporaneamente, que um nome de autor possa se fazer através da circulação de um texto escrito por alguém em meios digitais, redes sociais, ou em performances orais – o que retoma uma maneira medieval de autoria. Nesse movimento de definir o que chamo de publicação, pratico um ato performativo conforme definido por Austin.¹⁰²

Na tentativa de aliar algum conceito de performance à constituição autoral, suscito mais uma vez Zumthor, que diz que “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”.¹⁰³ Em algum momento, a mulher Grace Anne Paes de Souza escreveu um texto dramático, nomeou-o de *Vaga carne* e o submeteu aos ritos editoriais para que

¹⁰¹ ZUMTHOR, 1997, p. 157.

¹⁰² AUSTIN, 1990.

¹⁰³ ZUMTHOR, 2007, p. 31

alcançasse o público leitor, que por sua vez e com seu poder autorizador¹⁰⁴ restitui a performance do texto na atualização da leitura e a reconhece como autora.

A esse caminho, com a companhia de Luciana Salazar Salgado, chamo de rito genético editorial; às pessoas envolvidas nesse processo, coenunciadores autorizados.¹⁰⁵ E me volto à minha própria experiência tanto de autor como de revisor de textos¹⁰⁶ para construir um provável caminho pelo qual o texto passou. Diz a professora:

[...] é preciso lembrar que estão compreendidas aí [no preparo de textos destinados à circulação pública] tanto as práticas generalizadas nas casas editoras, quanto outras, menos oficiais mas igualmente generalizadas, dos próprios autores, que frequentemente tomam a iniciativa de contratar uma revisão de textos antes mesmo de submeter seu material à apreciação de uma editora. E é preciso levar em conta também que, se por um lado esse tipo de trabalho se intensificou recentemente e tem cada vez mais características peculiares ao nosso tempo (afinidades com a tecnologia informática, com a aceleração de processos dela decorrente e com as urgências de produtividade e competitividade que impelem a alimentação desse ciclo), por outro, é herança de uma longa história que remonta a práticas anteriores até mesmo ao formato códex moderno, na medida em que revela o quanto o original de um autor, no longo processo que o transforma em publicação, movimenta-se, passando por diferentes olhares e cuidados.¹⁰⁷

O primeiro momento desse rito é a escrita propriamente dita do texto – que no caso de *Vaga carne* já tem um caráter performático desde sua gênese, dado que a escrita teatral da autora passa por experimentações com o corpo –, feito pela pessoa empírica Grace Anne Paes de Souza. Após isso, é bem provável que o texto tenha sido submetido à equipe curatorial da editora Javali, o que pode ter acontecido por alguma indicação, alguém que tenha feito uma mediação. Não me interessa aqui esmiuçar exatamente como foi esse processo, é suficiente demonstrar que existe um rito reconhecido pelos profissionais da área pelo qual o texto passa antes de chegar às mãos das pessoas leitoras. Ao olhar a ficha de expediente de *Vaga carne*, temos a indicação de três nomes como responsáveis por essa curadoria: Assis Benevenuto, Marcos Alexandre e Vinícius Souza. Essa equipe deve ter lido e aprovado o texto para publicação pela editora Javali, uma vez que se enquadra na linha editorial da casa.

¹⁰⁴ BUTLER, 1998, p. 18.

¹⁰⁵ SALGADO, 2013, p. 263.

¹⁰⁶ A professora e pesquisadora Luciana Salazar Salgado, no livro *Ritos genéticos editoriais autoria e textualização*, discorre sobre o termo guarda-chuva “revisão” e todas as práticas de coenunciação desses profissionais, inclusive conforme são ensinadas em cursos ofertados.

SALGADO, 2016, p. 168-174.

¹⁰⁷ SALGADO, 2013, p. 256.

Após isso, talvez o texto tenha passado pelas mãos de um editor, que pode ou não ter feito sugestões de edição, como cortes ou acréscimos e reescrita de algumas partes, antes de devolvê-lo para a autora deliberar sobre as sugestões que recebeu. Não há nenhuma indicação nesse sentido no livro impresso, mas sei que esse costuma ser um trabalho que não é visibilizado, não costuma ser creditado. Tais profissionais muitas vezes são invisíveis.

Como o texto foi escrito já em língua portuguesa, não foi necessária nenhuma tradução, mas seria esse o momento em que o texto iria para as mãos de um tradutor, caso escrito em língua estrangeira. Após a tradução, passaria por uma preparação ou copidesque, que se constituiria no cotejo entre texto-fonte e texto-alvo para assegurar não haver nenhum salto, aprimorar trechos confusos ou truncados, entre outras funções.

A próxima etapa seria a primeira revisão, etapa que costuma ocorrer com o texto ainda em um software editor de textos, como o Word. É importante fazer uma distinção: “o profissional que trabalha sobre os textos autorais não opera como coautor; antes, produz um descentramento do texto-primeiro que permite ao autor ser um outro desse outro de si, que faz anotações pontuais como quem deixa rastros a ser seguidos”.¹⁰⁸ Esta é uma etapa com a qual trabalho bastante, e meu processo envolve a leitura do texto aplicando as mudanças que julgo necessárias com a utilização da ferramenta de controle de alterações do Word. Também costumo deixar comentários para resolver com o autor ou editor. Após isso, envio o texto para conferência do autor/editor, geralmente solicitando que não faça nada caso valide todas as minhas sugestões, que altere diretamente no texto o que julgar relevante a partir dos meus pedidos e que me devolva o texto para que eu possa “limpá-lo”, ou seja, para que aceite todas as alterações e deixe o arquivo pronto para o envio à diagramação. Esse profissional coenunciador costuma ser creditado na página de expediente. Na publicação de *Vaga carne*, posso perceber que essa etapa ocorreu porque há a atribuição do serviço a uma empresa, Trema Assessoria em Comunicação. Não há como identificar o nome da pessoa física profissional na obra.

Depois disso, o arquivo vai para a diagramação, etapa que costuma ser feita por um designer em um software tal como o InDesign. É nesse momento que o texto é distribuído nas páginas do que virá a ser o livro, ganhando corpo e imagem. Mais ou menos concomitante a esse processo se dá a elaboração da capa; por vezes o mesmo

¹⁰⁸ SALGADO, 2013, p. 260.

profissional faz as duas coisas, mas também é comum que haja um designer capista e outro que faz o projeto gráfico do livro. O que me interessa é demonstrar que “todas as etapas do tratamento gráfico que o material recebe no percurso editorial (impresso ou virtual) podem ser entendidas também como parte da criação, da composição, da construção de um livro”.¹⁰⁹ Sobre essa etapa, não tenho muito a falar, pois não sou designer. Na edição de *Vaga carne* com que estou trabalhando, os três processos, capa, projeto gráfico e diagramação, são atribuídos a dois nomes: Amanda Goveia e Vitor Carvalho.

Após a diagramação, o livro costuma passar por uma segunda revisão, ou revisão de prova, que idealmente será feita por um profissional diferente do da primeira revisão, mas também pode acontecer de ser o mesmo. Essa etapa pode ser feita com uma cópia já impressa, utilizando uma convenção de sinais de revisão, ou com o arquivo no formato PDF, o que tem sido mais comum. Já trabalhei em vários projetos das duas formas, mas, por questões de praticidade, trabalhar com a revisão em PDF tem sido mais comum. O processo consiste na leitura da obra e na marcação de algum desvio ortográfico-gramatical que possa ter passado na primeira etapa, na conferência do projeto em geral, se todo o texto foi diagramado, se há linhas órfãs ou viúvas, se há forcas e caminhos de rato. Também se deve verificar hifenização, hierarquias de títulos e subtítulos, paginação e se as informações necessárias estão todas lá. Quando é preciso algum ajuste, o coenunciador desta etapa marca para o diagramador ajustar, este o faz no projeto no software de diagramação e depois gera um novo PDF para conferência. Esta etapa pode ser repetida várias vezes, o que chamo de pingue-pongue, até que o revisor profissional ou o editor bata o martelo e peça para o diagramador fechar o arquivo em alta resolução para enviar à gráfica.

Uma vez na gráfica, ocorre a impressão e a encadernação, conforme o projeto gráfico. Isso significa que o editor já definiu com o designer (e talvez com o autor) coisas tais como formato, tipo e gramatura do papel, entre outras peculiaridades do projeto.

Uma vez impresso, o livro vai para a distribuição, para livrarias, feiras, eventos. Eu mesmo comprei meu exemplar de *Vaga carne* numa apresentação do espetáculo no

¹⁰⁹ SALGADO, 2013, p. 265.

Sesc Palladium, em Belo Horizonte, em 2018. A edição que tenho foi impressa pela gráfica O Lutador com uma tiragem de 1.000 cópias.

Nessa lógica:

[...] o tratamento editorial de textos é uma possível confirmação da autoria, na medida em que é um exercício de alteridade explicitado pelo trabalho do coenunciador editorial, que se põe como um outro do autor ainda no processo autoral; lê antes da publicação, ‘ensaia’ interlocuções futuras, aponta caminhos e descaminhos que enxerga no texto, mas não pode pretender padronizar o traço distintivo, digamos, as singularidades que caracterizam um autor.¹¹⁰

E “tudo isso é processo de tessitura, são ritos constitutivos de um objeto editorial que jamais coincide com os originais do autor”.¹¹¹ Eis o rito genético editorial que consagra Grace Passô como autora de *Vaga carne*.

3.4 Teatro performativo

Em sua tese intitulada *Teatros do real, teatros do outro: os atores cotidianos na cena contemporânea*, Julia Guimarães Mendes¹¹² estuda as possibilidades estéticas do que ela chama de *atores do cotidiano*, ou seja, pessoas que participam de criações cênicas mas que não têm uma formação nem um treinamento para exercer tal função, os também chamados não atores. Não é o caso de Grace Passô, que, como já dito, tem formação enquanto atriz e na área de letras. Mesmo assim, trago para esta pesquisa as palavras de Mendes ao apresentar sua discussão sobre a dificuldade de se definir o que é o real e como este atravessa o fazer cênico:

Por um lado, a dimensão presencial que perpassa a linguagem cênica já traz, em si, um componente de real, vinculado à materialidade dos corpos e à existência de um acontecimento compartilhado no tempo e no espaço. Por outro, é a própria realidade que, em muitos contextos, se apresenta de modo teatral, seja pelo alto grau de repetição presente no cotidiano ou pela dependência do olhar do outro que caracteriza a vida em sociedade.¹¹³

¹¹⁰ SALGADO, 2013, p. 263-264.

¹¹¹ SALGADO, 2013, p. 265.

¹¹² MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea**.

2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

¹¹³ MENDES, 2017, p. 20.

Vejo nas palavras dela a dimensão da citação derridiana daquilo que torna um ato performativo, de acordo com Austin,¹¹⁴ válido. É preciso que algo do que está sendo visto na cena (ou imaginado pelo leitor, no caso de uma publicação teatral impressa), apresente códigos que sejam comuns e que se enquadrem em uma matriz de inteligibilidade, e isso tem sido feito há séculos por autores que se enquadram no que já trabalhei aqui como hegemônicos, que produzem personagens já conhecidos. A diferença que me interessa aqui é quando Grace Passô apresenta uma personagem que é uma Voz, que não tem um corpo todo seu e que precisa construir esse corpo. O que me interessa é quando a própria autora afirma que não se via representada nos palcos e, por isso, resolveu criar suas próprias personagens, cumprindo aquilo que afirma Mendes sobre os teatros do real: “Trata-se de espaços favoráveis para que sujeitos tornados invisíveis pela representação hegemônica possam construir representações de si e afirmarem-se diante do outro por meio da presença”.¹¹⁵ Grace Passô bebe da fonte do teatro do real, uma vez que “constrói um teatro calcado na evidência dos papéis sociais presentes nas entrelinhas da vida cotidiana”.¹¹⁶ Em outras palavras, há um trabalho de ficcionalização com o que há de teatral e performativo na vida cotidiana e na construção artificial de identidades.

Para isso, defendo aqui, ela se vale do teatro performativo, que é como Josette Féral trabalha esse cruzamento entre o que o corpo cênico tem a oferecer de próprio para a construção cênica, quando há uma zona híbrida entre teatro e realidade, que atenda a uma demanda contemporânea de que os sujeitos artistas falem por si mesmos.¹¹⁷ Diz a autora:

[...] a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo [...]. *o teatro performativo toca na subjetividade do performer*. Para além dos personagens evocados, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte visual, simulação [...].¹¹⁸

¹¹⁴ AUSTIN, 1990.

¹¹⁵ MENDES, 2017, p. 40.

¹¹⁶ MENDES, 2017, p. 55.

¹¹⁷ MENDES, 2017.

¹¹⁸ FÉRAL, 2008, p. 207-208.

Sendo assim, a partir do advento de performances poéticas, sobretudo dos slams e no teatro performativo, é possível perceber um processo intrínseco entre o corpo do autor-performer e o processo de significação, entre a performatividade dos corpos de autores e as performances contidas em suas obras. Essa escrita do performer, segundo Graciela Ravetti,¹¹⁹ se dá quando a criação ficcional, suas imagens e objetos se imiscuem com algo do pessoal, o que acaba por convocar um agenciamento coletivo. Escrever como um performer é dar conta dos saltos com outras linguagens, é saber valer-se dos sentidos outros reforçados por tal imbricamento. É buscar um acontecimento fugaz quando as circunstâncias assim o permitirem. E também é permitir-se o traspassamento pelos desejos que pervadem o ambiente, impregnados que estejam das patologias culturais e das perturbações sociais, de modo a subtrair da vida suas diferentes dialetizações entre, por exemplo, nascimento e morte, princípio e fim, devolvendo-lhe nuançadas, com outras iluminações. Ou, nas palavras de Mendes:

Trata-se de uma estratégia que de algum modo revela também certa conexão com o elemento da *performatividade* presente no trabalho dos atores em obras expressivas da cena brasileira contemporânea. Pois em nenhum dos casos o interesse parece consistir em interromper uma ficção carregada de teatralidade para fazer aparecer o ator por trás do personagem, como ocorreria, por exemplo, com o distanciamento brechtiano. E sim, em construir uma moldura cênica próxima a de uma *teatralidade cotidiana*, na qual seja possível sublinhar *uma linha de continuidade* entre ator e personagem.¹²⁰

Interessa a mim neste momento esse processo de um corpo fora do hegemônico, ou seja, aquele que não é o de um homem branco, cisgênero, heterossexual, cristão, ocidental e de classe média. Em específico, me interessa a corporeidade negra de Grace Passô, que se insere nas cenas negras que a professora Leda Maria Martins comenta como:

[...] um recuo ou recusa da tradicional noção mimética de representação, em particular das representações fixas, estáveis e emolduradas, em favor das identidades cada vez mais fluidas e relacionais, mais propícias às fabulações moventes, deslizantes, transeuntes, particularmente as relativas às orientações afetivas, de gênero e de sexualidades, sempre em trânsitos e migrações, costuradas por biografemas e autoficções, ludicamente desafiando a noção do sujeito estilhaçado e sacrificial da modernidade ocidental, já em ruínas.¹²¹

¹¹⁹ RAVETTI, 2002.

¹²⁰ MENDES, 2017, p. 124, grifos da autora.

¹²¹ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b, p. 166.

A construção desse corpo que a Voz passa a habitar se dá por atos performativos, que por sua vez se constituem quando a Voz chega aos olhos do corpo da mulher:

Movendo os olhos pelo espaço. E aqui, os faróis da paisagem.

Olhos são faróis.

Ou são facas?

Ou moluscos.

É um susto. É o diabo. É tudo junto.

Abrindo e fechando os olhos. Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lamber.

*A Voz vê o público.*¹²²

Nesse momento, a performer cria um estado de presença que traz uma proximidade com o público, que passa a fazer parte da cena. Assim fica quebrado o contrato de ficção tradicional que a arte costuma estabelecer, com o intuito de trazer uma provocação à pessoa leitora/espectadora, de modo que quem assiste ao espetáculo está diante de uma mulher cisgênero negra, embora isso não tenha sido ainda falado. Em teoria, quem lê a publicação só terá essa informação nas últimas páginas ou nas fotografias que acompanham o livro, embora se possa pressupor que quem tem acesso às publicações de uma editora como a Javali, por exemplo, sejam pessoas que já conhecem o trabalho artístico de Grace Passô. Eu mesmo adquiri o meu exemplar de *Vaga carne* logo após uma apresentação do espetáculo, já sabendo quem era Grace Passô. Tive o privilégio de conversar com ela e pegar um autógrafo, o que torna o meu exemplar um objeto artístico único. Ainda que tudo isso seja verdade, mais uma vez argumento que, em teoria, é preciso o esforço de quem lê um texto teatral em montar a cena em sua própria mente.

Após estudar os ritos genéticos de uma publicação, sinto-me autorizado a afirmar que Grace Passô se consagra não só como autora, mas como autora-performer. A partir do embasamento que estabeleci sobre performance e performatividade, sigo

¹²² PASSÔ, 2018, p. 19. Os itálicos, nas citações de textos teatrais nesta dissertação, indicam as rubricas do texto.

pensando no próximo capítulo sobre as performatividades do nome e do corpo de autora Grace Passô e o que isso materializa em sua obra.

4 CORPO DE AUTORA: OS ARRANJOS AUTORAIS DE GRACE PASSÔ

Ao se submeter aos ritos de editoração e publicação, Grace Passô cita e reitera a construção autoral, mas não sem estilizá-los e apresentá-los de uma forma que traz rearranjos. Gostaria de começar pela forma.

Um aspecto importante que vem se apresentando com força no fazer teatral dos últimos anos é a questão do solo. Talvez seja por se tratar de uma saída para a precarização de financiamentos, pois é mais fácil viajar quando é necessário levar apenas um ator/performer e poucos objetos cênicos. Mas também é possível pensar na questão da solidão da mulher que fala. Essa enunciação via solo ecoa o que Gonzalez¹²³ comenta: “Não posso falar na primeira pessoa do singular algo tão dolorosamente comum a milhões de mulheres que vivem na região; refiro-me às ameríndias e às *amefricanas*, subordinadas a uma latinidade que legitima sua inferioridade”. Preconizando um feminismo que fosse afro-latino-americano no texto que nomeia a coletânea de sua obra publicada em 2020 pela Zahar, *Por um feminismo afro-latino-americano*, Gonzalez antecipou a interseccionalidade que tanto importa para a leitura de mundo, e Grace Passô performa os discursos patriarcais que batem no corpo de uma mulher preta cotidianamente.

No artigo já mencionado de Lélia Gonzalez, ela afirma que

[...] nós, mulheres e não brancas, somos convocadas, definidas e classificadas por um *sistema ideológico de dominação* que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior dentro de sua hierarquia (sustentado por nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade precisamente porque nos nega o direito de ser sujeitos não apenas de nosso próprio discurso, mas de nossa própria história.¹²⁴

O solo pode ser a forma adotada para sua enunciação, mas Grace Passô não fala sozinha. Como afirma Lugones:

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim

¹²³ GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 139-150, p. 140, grifo da autora.

¹²⁴ GONZALEZ, 2020, p. 141, grifos da autora.

o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista.¹²⁵

Existe a máxima que diz que o teatro é a arte do encontro, do fazer junto. Inclusive, um processo de encenação envolve não somente a dramaturga e a performer/atriz, mas toda uma equipe técnica que fica invisível e cujos nomes às vezes nem sequer são mencionados na ficha técnica do espetáculo. São elas as figurinistas, cenógrafas, iluminadoras, produtoras, sem contar as técnicas de som, luz e demais elementos que compõem a dramaturgia, uma vez que são signos que atribuem camadas de sentido aos espetáculos. É inconcebível imaginar, por exemplo, uma montagem de *Vaga carne* sem todo o jogo de luz dramático.

Coletivamente, então, se faz o nome de artista de Grace Passô, tanto com as pessoas mencionadas no parágrafo anterior como as outras já mencionadas na seção 3.3 sobre o rito genético de um texto. Um nome de autora, um corpo de autora e de autora-performer é um conjunto aberto ao infinito.

No caso específico de Grace Passô: Pa de Paes e Sô de Souza, o nome de autora amalgama o que vem da mãe e o que vem do pai, ao mesmo tempo que parece o significante “passou”, aquilo que deixa rastro, que é fugaz, mas que fica, há uma escritura que é um certo sulco, uma ranhura, uma fissura no espectador. Se não é esse o efeito em todo e qualquer espectador, pelo menos foi o que se performou neste que ora escreve.

Quanto ao corpo da personagem, trata-se de um corpo cuja performatividade não lhe é autorizada, um corpo que é pura construção social, inexpressivo, que não lhe é possibilitado enunciar-se, um corpo que é objeto e cenário, que não encontra representação nos discursos hegemônicos a não ser o da manipulação de si. Em *Vaga carne*, a personagem é uma Voz que invade corpos como “uma espécie de ‘atualização’ [...] por meio da reproposição”.¹²⁶ Nesse ínterim, ela experimenta as matérias, mas não faz disso discurso, apenas materialidade. “A voz *se diz* enquanto diz, em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanação que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita”.¹²⁷ A Voz criada por Grace Passô é voraz por matérias e as invade, atribuindo a

¹²⁵ LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014, p. 949.

¹²⁶ VILLA-FORTE, 2019, p. 35.

¹²⁷ ZUMTHOR, 1997, p. 13, grifo do autor, ortografia atualizada.

responsabilidade de acontecimentos, digamos... inusitados a uma voz que invadiu algo. “E vez ou outra, quando percebes que o vidro trincou sem aparente motivo. Ou mesmo a rã que saltou, um dia, em altura incomum.”¹²⁸ Essas invasões da Voz em matérias e o absurdo das consequências parecem ser o estado natural das coisas, o que David Ball chama de estase: “é imobilidade: uma condição de equilíbrio entre várias forças; uma permanente quietude: uma imutável estabilidade; um estado em que todas as forças se equilibram entre si, e que resulta em falta de movimento”.¹²⁹

Ela relata que invadiu vários patos e que “[p]ato é danado. Tem humor [...]”? Mas não é humilde por dentro como parece sua imagem, não. Pato, você não me engana mais.”¹³⁰ Na sequência, ela relata que também invadiu cães, que são superiores, e cavalos, que ela tem como espaços lindos. Também invade cremes, que são deslizantes; café, que ela classifica como um rock, algo que te movimenta. Até então, são invasões corriqueiras, que divertem a Voz. Mas a mostarda parece insinuar um problema, algo que a Voz não entende, mas acha respeitosa. Mesmo assim, segue contando que invadiu estátuas, frascos de remédio e estalactites, onde é possível meditar.

Cada matéria invadida, animada ou inanimada, apresenta peculiaridades. Nenhuma, porém, parece reconhecer-se enquanto sujeito. Entretanto, “a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”.¹³¹ Negando ser bicho, a Voz convida a um diálogo, “de diferente para diferente”.¹³² Não de um “eu” para um “outro”, pois essa Voz ainda não tem tal constituição. Nesse jogo de performance, então, a Voz invade o corpo de uma mulher e se depara com o olhar do outro, o olhar que constitui sujeitos.

Ao estudar a dramaturgia de Grace Passô para sua dissertação de mestrado, Mariana de Oliveira Arantes analisa “como as personagens vivenciam ora enquanto eu, ora enquanto outro no ambiente circunscrito da ação, como elas experienciam o mundo e como elas são confrontadas com o outro”¹³³ numa perspectiva levinasiana e afirma que na alteridade desse filósofo “apenas o Outro comanda, ou melhor, é a partir dele

¹²⁸ PASSÔ, 2018, p. 16.

¹²⁹ BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 37.

¹³⁰ PASSÔ, 2018, p. 16.

¹³¹ ZUMTHOR, 1997, p. 11.

¹³² PASSÔ, 2018, p. 17.

¹³³ ARANTES, Mariana de Oliveira. **Dramaturgia brasileira contemporânea**: um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores surdos* e *Vaga carne*, de Grace Passô. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020, p. 55.

que o discurso ético acontece”.¹³⁴ É apenas quando a Voz decide entrar dentro de uma paisagem que o conflito começa a acontecer. Tal paisagem remete à segunda indicação do livro: “Onde: o corpo de uma mulher”,¹³⁵ reiterado pela rubrica: “*Vê-se o corpo da mulher. Inerte. Sem ação no mundo. É de lá que agora a voz fala.*”¹³⁶

É esse o momento que David Ball chama de intrusão, quando a normalidade instituída é perturbada e as ações começam a degingolar. “A intrusão que se segue a uma estase é um evento [...], um evento que causa outro evento, portanto ação”.¹³⁷ Os personagens saem em busca de uma nova estase e as ações se sucedem até que, “quando as forças não mais colidem, uma nova estase é obtida, e a peça termina”.¹³⁸ Em *Vaga carne*, a intrusão é o olhar de quem está sentado ou sentada na plateia:

Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão? Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem?

O olhar dos outros.¹³⁹

Nesses movimentos é que se formam os protocolos que discuto a seguir.

4.1 Protocolo de um corpo racializado

Pensar a construção racial no Brasil é ter de lidar com o senso comum de que há uma espécie de democracia racial, de que quem descende de quem foi trazido à força da África e quem descende dos europeus colonizadores convivem pacificamente, inclusive com quem descende de quem aqui já estava nos séculos anteriores. Contudo, isso não procede. Um olhar para as estatísticas do racismo¹⁴⁰ escancara o quanto ele se faz presente no cotidiano brasileiro.

Nesta pesquisa, interessa a construção racial de um corpo pelo viés do olhar do outro, este outro que aqui assume a forma de um homem descendente de colonizadores

¹³⁴ ARANTES, 2020, p. 50.

¹³⁵ PASSÔ, 2018, p. 13.

¹³⁶ PASSÔ, 2018, p. 18.

¹³⁷ BALL, 2005, p. 40.

¹³⁸ BALL, 2005, p. 43.

¹³⁹ PASSÔ, 2018, p. 18.

¹⁴⁰ Os portais do IBGE e Geledés apresentam matérias sobre este e outros aspectos envolvendo a negritude. Para mais informações, consultar: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/21039-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca-no-brasil.html>; <https://www.geledes.org.br/registros-de-casos-de-racismo-aumentam-50-entre-2022-e-2023-no-estado-de-sp/>. Acesso em: 16 jun. 2024.

européus. Por isso, a principal orientação teórica escolhida para esta seção é o tempo espiralar, da professora Leda Maria Martins, em sua dimensão ritualística, que constitui uma:

[...] complexa pletora de conhecimentos, entre eles uma instigante concepção de temporalidades, o tempo espiralar, vinculada à concepção estruturante de ancestralidade, uma concepção cósmica que inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.¹⁴¹

A proposta dela é “a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele [...]”.¹⁴² Trata-se de um teor que se faz via performance, que se encontra no cenário de *Vaga carne*: um corpo de uma mulher que, viemos a saber ao final da peça, é uma mulher negra, e:

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos.¹⁴³

Essa é uma chave de leitura que recodifica todos os signos que foram apresentados à pessoa leitora, embora para a pessoa espectadora, com o texto tornado vivo e presente pela própria autora-performer, já seja possível perceber a negritude em cena, já que, olhando dessa perspectiva teórica, “a pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um *em ser* e um sistema no qual incide a ontologia ancestral”.¹⁴⁴

É essa a paisagem que a Voz explora, essa que é a voz hegemônica:

A voz que é consciência; que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala nem pensa; que simplesmente trabalha ‘por nada dizer’, petrificando fonemas, e para quem o discurso pronunciado tem lugar quando lhe toca a razão de ser.¹⁴⁵

¹⁴¹ MARTINS, 2021b, p. 131.

¹⁴² MARTINS, 2021b, p. 22.

¹⁴³ MARTINS, 2021b, p. 80.

¹⁴⁴ MARTINS, 2021b, p. 63, grifo da autora.

¹⁴⁵ ZUMTHOR, 1997, p. 14.

Uma paisagem é algo para ser visto, mas o espectador só tem acesso a essa visão via palavra-performance da Voz, que cria os cenários e os consagra. “Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado”,¹⁴⁶ diz a professora Leda. Nesse sentido, a Voz provoca o espectador quando fala dos lugares obscuros que não podem ser vistos e que ela explora: “Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro”.¹⁴⁷ Lugares escuros tendem a ser encarados como lugares perigosos, onde há risco de frequentar, embora ofereçam uma sedução justamente pela possibilidade da surpresa, do inusitado. “Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro.”¹⁴⁸ Daí a importância de visitar essa paisagem, explorá-la, virá-la ao avesso. O desejo hegemônico é o de conhecer, classificar, exercer poder sobre “[...] tudo isto que está aqui dentro: isto, isto, isto, isto aqui também, isto [...]”,¹⁴⁹ até dominar e controlar:

Um braço se ergue como uma porta velha que range lentamente.

*... enquanto tenta erguer o braço. Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou segurando uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme.*¹⁵⁰

Embarcação tal qual as caravelas que aportaram por estas terras em 1500 e trouxeram os primeiros europeus para cá, semelhante às descritas por Castro Alves na quarta parte do seu mais célebre poema, “Navio negreiro”:

[...]
Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

¹⁴⁶ MARTINS, 2021b, p. 133.

¹⁴⁷ PASSÔ, 2018, p. 18.

¹⁴⁸ ZUMTHOR, 1997, p. 14

¹⁴⁹ PASSÔ, 2018, p. 18.

¹⁵⁰ PASSÔ, 2018, p. 19.

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz doidas espirais...
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,
 Ouvem-se gritos... o chicote estala.
 E voam mais e mais...

Presa nos elos de uma só cadeia,
 A multidão faminta cambaleia,
 E chora e dança ali!
 Um de raiva delira, outro enlouquece,
 Outro, que martírios embrutece,
 Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,
 E após, fitando o céu que se desdobra,
 Tão puro sobre o mar,
 Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
 ‘Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
 Fazei-os mais dançar!...’

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 E da ronda fantástica a serpente
 Faz doidas espirais...
 Qual um sonho dantesco as sombras voam...
 Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
 E ri-se Satanás!...¹⁵¹

A ancestralidade de um modo de vida nas terras de onde foram retirados e forçados a vir para estas paragens se atualiza em gestos e ritos, ainda que os discursos dessas vozes aprisionantes continue a reverberar sobre esses corpos, a invadi-los, a tentar controlá-los. Ao perambular pela corporeidade negra que invadiu, a Voz recebe toda essa ancestralidade.

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestral e ao *infans*, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva.¹⁵²

Quando Grace Passô está performando o texto, ela pede palavras, a partir das quais joga com suas texturas sonoras. A rubrica para este ponto performativo da peça é: “A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali”.¹⁵³ O corpo, antes vago, passa a constituir uma paisagem sonora, e:

¹⁵¹ ALVES, Castro. **O navio negreiro e outros poemas**. São Paulo: Saraiva, 2007, p. 12-13.

¹⁵² MARTINS, 2021b, p. 132-133, grifo da autora.

¹⁵³ PASSÔ, 2018, p. 22.

Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas reciam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como resposos, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas.¹⁵⁴

Para o espectador, a experiência é de deslocamento, a partir da decomposição das palavras em sílabas e fonemas que se recompõem. Falo por experiência própria. Se as palavras oprimem, a ressignificação permite um vislumbre de libertação; se as palavras são doces, escondem-se nelas os afetos e as afetações potenciais no corpo. As sentenças se reorganizam, a sintaxe se desdobra e, nas sínopes, revela as fendas¹⁵⁵ onde é possível se inserir de jeitos outros, reatualizar, retexturizar, retextualizar: vivenciar passado, presente e futuro inaugurais. Em paralelo com o que a professora Leda afirma sobre as contas, sementes e conchas nas performances de corporeidades negras:

[...] funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. [...] Escrita nos e pelos adornos, a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo história.¹⁵⁶

Ainda sobre esse tópico e a partir da mesma autora:

[...] as atuações de Grace Passô, nos vibratos que realiza, nos quais exercita e leva ao extremo os deslimes da performance vocal, as vocalizações da fala e dos silêncios, construindo no corpo feixes de sons, intervalados de silêncios, gritos, arrulhos, cantos, gestos, lamentos, ruídos, interjeições, frases laminares, rascantes, flechantes, *vocalises* e sonoridades múltiplas, como podemos fruir em suas exímias performances em *Preto* e em *Vaga carne*, para citar algumas.¹⁵⁷

Sobre esses silêncios mencionados pela professora, eles aparecem também performados na publicação em livro, no formato de várias páginas em branco, vagas. São estes os momentos: quando a Voz conduz a mulher por entre o público e recusa a reconhecer-se como uma mulher andando por entre corpos humanos, afirmando, por conseguinte, estar presa nesse corpo. Ela se recusa a entrar nesse sistema e afirma existirem outras formas de vida, então anuncia existir uma palavra nessa língua que ela

¹⁵⁴ MARTINS, 2021b, p. 90.

¹⁵⁵ Que Lugones chama de lócus fraturado e será abordado na seção 4.2.1.

¹⁵⁶ MARTINS, 2021b, p. 126.

¹⁵⁷ MARTINS, 2021b, p. 177, grito da autora.

agora quer gritar e diz que vai gritá-la para a carne, mas... há uma lacuna que abrange cerca de dois terços da página 23 até a página 26. No topo da página 27, lê-se “Eu me esqueci”, e o vazio branco retorna até a página 32. Na página 33, a Voz segue tentando negar e recusar as subjetividades e as ancestralidades que aquela negrura lhe apresenta, chegando mesmo a proferir se tratar de uma doença que ela, que não tem mãe, pegou, pelo viés do sangue. Ela recusa a cronologia e, sem esta, não há memória – ou seja, não pode haver esquecimento. Nesse momento, já é possível perceber uma humanização da Voz, justamente pelo viés do esquecimento. O silêncio branco se faz outra vez até a página 36, quando, na página 37, a Voz parece assumir sua humanidade a partir de uma paixão pelo esquecimento e pronuncia as palavras “vagação sem rumo”. Ao dizer “Que...” há uma interrupção que vai, mais uma vez, de cerca de dois terços da página 37 até o final da página 45. Nesse instante, a Voz revela que este último silêncio foi para que dela se sentisse falta.¹⁵⁸ Faz-se o desejo de ser amado, uma Voz hegemônica que escolhera falar no feminino por aleatoriedade torna-se humana pela vagação na carne que já foi a carne mais barata do mercado, como cantou Elza Soares.¹⁵⁹

4.2 Protocolo de um corpo generificado

Antes mesmo de invadir o corpo de uma mulher, a Voz escolhe falar no feminino.

Por aleatoriedade, escolhi falar no feminino, enquanto vossa espécie não define se fala como macho ou como fêmea. Sei também que vocês têm dificuldades de entender o que não é vocês mesmos, mas vou tentar explicar:

Sou uma voz, apenas isso.¹⁶⁰

Frente à hegemonia do masculino, o que essa escolha e a matéria do corpo de uma mulher podem trazer de significações? “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos.”¹⁶¹

¹⁵⁸ PASSÔ, 2021b, p. 23-45.

¹⁵⁹ ELZA Soares lança nova versão de ‘A carne’ com Rafaela Silva. **Portal Extra**, [s. l.], 20 nov. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/elza-soares-lanca-nova-versao-de-carne-com-rafaela-silva-22090010.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.

¹⁶⁰ PASSÔ, 2018, p. 17.

¹⁶¹ ZUMTHOR, 1997, p. 14

Convido à leitura de algumas reflexões sobre a construção de gênero em *Vaga carne*.

4.2.1 *Grace Passô: uma voz subalternizada que ressoa e reverbera*

Há poucas décadas, Monique Wittig¹⁶² proferiu em uma palestra que as lésbicas não são mulheres. Essa foi uma afirmação demasiado polêmica e se encontra no texto “O pensamento hétero”, que só recentemente foi publicado no Brasil. Nessa mesma direção e ainda no século passado, Spivak¹⁶³ anunciou que os sujeitos subalternizados, como o são aqueles que se enquadram na categoria mulher da qual Wittig afirma que as lésbicas não fazem parte, não podem falar. Há aí dois entrecruzamentos de opressão para algumas subjetividades constituintes do social na América do Sul. Somando-se a isso e mais ou menos em um mesmo contexto temporal, seguindo o modo cronológico ocidental de contagem do tempo, Lélia Gonzalez¹⁶⁴ procurou incitar um feminismo que fosse afro-latino-americano, pois as mulheres que, por sua vez, se enquadram em tais categorias sofrem a exploração do capitalismo. Em comum, todas essas autoras têm a marca do feminino e a luta por terem sua voz reconhecida e ouvida, além da possibilidade de seus corpos manifestarem-se livremente e sem exploração. Além disso, a publicação de seus textos no Brasil não é algo de “há décadas”, ainda que alguns textos, como os de Lélia Gonzalez, tenham circulado pelo país em períodos anteriores.

Retomando o pensamento de Wittig, as lésbicas não seriam consideradas mulheres porque tal categoria, dentro do sistema moderno capitalista, resume-se a corpos que têm como função quase que única e exclusivamente a reprodução da espécie humana e os cuidados com o lar, sem direito aos próprios corpos e, por conseguinte, ao próprio gozo. Nesse sentido, mulheres que desviam dessa função não poderiam ser consideradas mulheres. Na esteira dessas reflexões, a mesma autora anuncia que “nenhuma mulher pode dizer ‘eu’ sem ser, por si só, um sujeito total – isto é, sem gênero, universal, completo”.¹⁶⁵ Assim, nesta seção, retomo o que já disse sobre Grace

¹⁶² WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução de Máira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

¹⁶³ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

¹⁶⁴ GONZALEZ, 2020.

¹⁶⁵ WITTIG, 2022, p. 120.

Passô: mulher negra de classe média, embora tenha nascido em situação periférica, cresceu em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, onde estudou e começou a atuar e escrever. Ela hoje realiza trabalhos para emissoras como a Rede Globo e trabalha com grandes nomes do teatro e do audiovisual brasileiro. Trata-se de uma autora cuja voz reverbera, ressoa, causa burburinhos na sociedade, o que equivale a dizer que é uma voz que parte de um corpo subalternizado e que fala.¹⁶⁶ Sendo assim, aqui me interessa investigar como essa enunciação acontece, já que “a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial”.¹⁶⁷

Neste momento, trago à baila a noção foucaultiana de teatro como heterotopia. O teatro é este lugar onde vários lugares e tempos acontecem simultânea e sucessivamente. A noção de heterotopia se relaciona com a de utopia, mas a “utopia concerne à expressão de um lugar irreal, sendo que a heterotopia proporcionaria a junção destes dois lugares (um real e irreal) incorporados dentro do mesmo espaço de simbologia”.¹⁶⁸ É possível traçar um paralelo com o espelho, onde há uma imagem que é virtual e outra real; no teatro, há um espaço concebido e outro ilusório, há um tempo cronológico e outro imaginado, há o espectro das relações ficcionais sendo vistas dentro do que for chamado de palco ao mesmo tempo que acontecem no campo social naquele recorte da sociedade, com suas hierarquias, regras e opressões.

Para discutir a voz dos povos oprimidos, Didi-Huberman¹⁶⁹ se vale da metáfora de uma panela tampada, onde a pressão vai se acumulando internamente e faz força para explodir. A história da opressão dos povos pode ser contada por aqueles que trabalham para que a tampa siga encerrando as questões dentro da panela, mas também por aqueles que removem a tampa, deixando que escape toda a potência do sofrimento e das lágrimas. O filósofo francês afirma que um conterrâneo seu, Michel Foucault, faz isso quando se interessa por fazer uma história dos desvios, estudando, por exemplo, instituições psiquiátricas. Foucault usou o termo “heterotopia” para falar de “lugares

¹⁶⁶ SPIVAK, 2010.

¹⁶⁷ LUGONES, 2014, p. 939.

¹⁶⁸ KRÜGER JUNIOR, Dirceu Arno. Foucault: a heterotopia como alternativa para pensar o espaço social. **Enciclopédia**, Pelotas, v. 5, p. 22-37, inverno 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Enciclopedia/article/view/9342/6470#:~:text=A%20no%C3%A7%C3%A3o%20de%20heterotopia%2C%20a.comp%C3%B5e%20o%20entorno%20da%20sociedade>. Acesso em: 16 jun. 2024, p. 26.

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2021.

onde essa ‘tradição dos oprimidos’ pôde se reconhecer, se reunir, se organizar, fazer frente [...] o espaço em que a tampa treme, se desloca um pouco e deixa passar um ardente vapor de liberdade”.¹⁷⁰ É nesse viés que penso o teatro como uma heterotopia, ou seja, um lugar que é bastante real e material em termos físicos, mas que constitui um espaço de intensa imaginação para quem participa desse rito, tanto do ponto de vista da enunciação como da recepção. Trata-se de um lugar de desvio, em que o espaço-tempo se torna a realização de uma realidade outra, em que as dinâmicas sociais se atualizam de forma excepcional.

Numa dessas fendas, a voz de Grace Passô se materializa. Tal movimento me oportuniza pensar esse espaço também como lócus fraturado, seguindo Lugones.

O lócus fraturado inclui a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as colonizados/as. Mas o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as.¹⁷¹

No capítulo anterior, me debrucei sobre o caráter performativo de *Vaga carne*, mas não discuti a questão da teatralidade, que apresenta inúmeras maneiras de se abordar. O que me interessa de forma mais direta, porém, é o que comenta Fernandes, ou seja, a ideia de um processo em que

[...] o que passa a determinar o trabalho de construção da cena é o princípio de literalidade, responsável por colocar em confronto a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Ao colocar em cena um objeto literal, que não tem por função dramatúrgica e cênica simbolizar, mas simplesmente estar presente e produzir situações de linguagem, teatros da literalidade, como os de Tadeusz Kantor e Bob Wilson, acionam um gigantesco efeito de estranhamento, posto a serviço da intensificação e da densidade extremas da matéria teatral. Essa exigência de manifestação literal produz uma teatralidade que deixa de fundar-se na obra acabada, para instaurar-se enquanto processo construtivo, cujo sentido nunca é global, mas local e fragmentário, já que o espectador torna-se um parceiro ativo de sua criação.¹⁷²

Também me valho da noção de Spivak¹⁷³ em relação ao termo “representação”.

Comenta a autora:

[...] a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 462-463.

¹⁷¹ LUGONES, 2014, p. 943.

¹⁷² FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011, p. 15.

¹⁷³ SPIVAK, 2010, p. 39-40.

Como a teoria é também apenas uma ‘ação’, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido. De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que ‘re-presenta’ a realidade adequadamente). Esses dois sentidos do termo representação – no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro – estão relacionados, mas são irredutivelmente descontínuos.

Não tenho nenhuma pretensão de entrar na seara da parte efetivamente política da representação na política estatal e partidária, mas é relevante comentar aspectos que orbitam essas noções, uma vez que Grace Passô se vale do seu próprio corpo de mulher negra e, muito provavelmente, das diversas situações de sexismo e de outras formas de opressão que sofreu, para performar tais ações no espetáculo, como é possível apreender no seguinte fragmento:

Apontando para alguém. Diga uma palavra! Antes que o braço caia, diga uma palavra, diga!

A voz repete a palavra dita.

[...]

Para o público. Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!

A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali.

[...]

Idiota! Babaca! Otária! Egoísta! Gorda! Patética! Metida! Homofóbica! Pouco! Racista! Mal-informada! Lésbica! Violenta! Insossa! Eu sei bem 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. Você quer fechar os olhos e então que eu comece a imitar um ronco. Você quer me quer como uma ilustração disso que você chama de vida. Você quer rebolar e que, então, eu comece a cantar uma música insinuante. Você é pura mídia! Você quer como um coerente espelho barato! Quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver.¹⁷⁴

Na representação, a tarefa do público é observar, interpretar e compreender, dado que se pressupõe uma história a ser contada com os elementos tanto da narração quanto os da encenação, enquanto na performatividade a tarefa é colaborar, ou seja, trabalhar junto, para que o ato aconteça, para que os sentidos se façam naquelas dadas circunstâncias. Em outras palavras, a representação está mais próxima de um roteiro a

¹⁷⁴ PASSÔ, 2018, p. 21-23.

ser atualizado, enquanto a performatividade se vale mais dos riscos e do fazer acontecer que estão previstos no roteiro apenas como provocação ao público. Uma terceira linha tênue de distinção entre um conceito e outro é que na representação seria possível repetir o espetáculo tal e qual foi encenado em outras instâncias, e na performatividade temos um evento não repetível, pelo menos não da mesma forma, com a reiteração de sentidos e subjetividades. No trecho citado acima, Grace Passô joga com essa ideia quando constrói o corpo que a Voz habita a partir das palavras que pede para o público, ou seja, ela se vale dos atos performativos; ao mesmo tempo, questiona o ideal de representação dessa mulher na sociedade.

Quando construída por discursos hegemônicos que performam uma identidade para essa mulher, o que pode ela representar? Quais discursos poderia essa Voz proferir habitando esse corpo que é definido primeiro pela palavra “mulher” e, finalizando o texto espetacular, pelas palavras “mulher negra”?

Sem a presença do público, o rito teatral não se cumpre, uma vez que é nos corpos espectadores que a voz de Grace Passô, por meio da Voz que invadiu a mulher negra, ressoa e reverbera. Grace Passô, portanto, é uma mulher e uma mulher autora e uma mulher autora-performer e uma mulher negra autora-performer, já que se insere numa lógica de produção e reprodução de algo que se insere na sociedade e se transmite, que faz a roda do capitalismo girar. Afinal, publica textos, produz um objeto de consumo; e circula com seus espetáculos, contribui com a chamada economia criativa. Ao mesmo tempo, é subalternizada porque é uma mulher latino-americana e negra; porém, fala por si própria, não se deixa falar.

Diante dessa constatação, mais uma vez peço licença para falar em primeira pessoa do singular, embora eu me pretenda apenas mais um nesse singular de homem branco e desde uma posição acadêmica. Como posso me relacionar com essa autora, com sua obra, com tal enunciação? “Segundo Spivak, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)”.¹⁷⁵ É o que tento fazer aqui.

¹⁷⁵ ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-21, p. 16.

4.2.2 Quando nascem meninas

Barthes, em *O grau zero da escrita*, comenta sobre uma escrita que “é a reflexão do escritor sobre o uso social da sua forma e a escolha que ele aí assume”.¹⁷⁶ Nessas escolhas, encontra-se o fazer político de uma pessoa artista. Inclusive, é possível inferir, na citação barthesiana, a sua opção, atravessada pela da tradutora Maria Margarida Barahona, pelo masculino genérico. O termo “escritor”, ali, quer dizer qualquer pessoa que escreva. Mas eu escolho escrever “pessoa artista” logo a seguir. Essas poucas palavras já servem para introduzir uma discussão que vem se apresentando como urgente: os tensionamentos entre identidades de gênero e o uso da língua.

Na contemporaneidade, vemos surgir palavras que até menos de uma década atrás não figuravam em obras de arte, nas redes sociais, na academia. Docentes enviam e-mails com “Bem-vindes”, pessoas com cargos públicos utilizam “todes” em discursos. A reação vem em forma de tentativas de legislar uma proibição, com o argumento de que tais usos desrespeitam a gramática.

Grace Passô convoca o leitor para o debate ao usar a palavra “menine” para se referir a um feto que se encontra no corpo da mulher que a Voz invadiu: “Que lindo é o feto por dentro, que vontade de rir e de chorar que dá. É menino. É menina. É menine?”.¹⁷⁷

Como já discuti anteriormente, Grace Passô se vale do teatro performativo, ou seja, uma forma de fazer teatro mais conectada ao risco e às circunstâncias em que está sendo produzido. Ou seja, é um tipo de texto intrinsecamente ligado ao seu contexto de produção e atualização, às questões que permeiam uma época. E exigem uma pessoa leitora/espectadora competente para atualizar o texto. Especificamente, aqui, pressuponho uma pessoa leitora do texto publicado capaz de pensar na sua performance, criando imagens, gestos e ações, uma cenografia. Alguém que tem disposição para aceitar mudanças estruturais no idioma, mesmo que possam ser consideradas desvios da gramática padrão e normativa.

É o caso da palavra “menine”, que, em certo sentido, pode ser considerada um neologismo, uma vez que não se encontra registrada no site do *Vocabulário Ortográfico*

¹⁷⁶ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 21.

¹⁷⁷ PASSÔ, 2018, p. 47.

da *Língua Portuguesa*, versão 2021-2022.¹⁷⁸ Retomando a citação acima de *Vaga carne*, vemos que o sentido buscado é o de neutralidade de gênero, ou seja, não marcar que seria nem um menino, nem uma menina que estaria prestes a nascer. Contudo, levanto a pergunta: cabe falar em neutralidade?

A língua portuguesa é considerada românica, ou seja, tem origem no latim falado em Roma. Não se trata, porém, do latim erudito, mas do latim vulgar, aquele falado pelos soldados que eram responsáveis por transpor os limites do Império Romano. Sendo assim, com o contato com outros idiomas, a língua portuguesa foi se formando durante os séculos, até se separar completamente como um novo sistema linguístico que posteriormente sofreria novas intervenções de outros idiomas, enriquecendo seu vocabulário e suas possibilidades expressivas.

É importante considerar esse breve histórico para refletir sobre o pronome neutro. No idioma latino, esse pronome existia, conforme demonstra Pablo Jamilk.¹⁷⁹ O que ocorreu foi que, pouco a pouco, com pequenas mudanças, essa forma linguística passou a coincidir com o masculino, tido como universal e genérico na língua portuguesa falada no Brasil neste século XXI. Segundo o autor, “[...] o traço evolutivo da língua latina é a absorção do gênero neutro pelo gênero masculino, isto é, o fato de o gênero masculino ser capaz de desempenhar o papel de formações de ordem neutra dentro das construções linguísticas de línguas românicas”.¹⁸⁰ Sírio Possenti também discute esses fatos da língua em seu capítulo do livro *Linguagem “neutra”: língua e gênero em debate*, chamado “O gênero e o gênero”.¹⁸¹ Temos, então, a ideia de que o masculino é o não marcado, o grau zero, enquanto o feminino seria marcado. Trata-se de uma outra forma de olhar a questão já abordada pelo viés de Wittig na seção anterior.

Na mesma obra referida anteriormente, Silvia Cavalcante discute os princípios estruturalistas dos estudos gramaticais de Camara Jr. e mostra que ele:

[...] distingue vogal temática da flexão de gênero com base no princípio estruturalista que diz que na língua ‘tudo é oposição’. O masculino é marcado com o morfema zero em oposição ao -a do feminino. Então palavras terminadas em -o (*a tribo*) não são necessariamente masculinas, assim como

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario?sid=23>. Acesso em: 17 maio 2023.

¹⁷⁹ JAMILK, Pablo. **Entenda linguagem neutra de gênero**: um debate necessário. Rio de Janeiro: Método, 2021, p. 21-22.

¹⁸⁰ JAMILK, 2021, p. 23.

¹⁸¹ POSSENTI, Sírio. O gênero e o gênero. In: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; OTHERO, Gabriel de Ávila (orgs.). **Linguagem “neutra”: língua e gênero em debate**. São Paulo: Parábola, 2022. p. 17-36.

palavras terminadas em *-a* não são necessariamente femininas (*o enigma*). E há palavras terminadas em *-e* que podem ser masculinas ou femininas (*a ponte*, *o dente*). Nesses casos, a vogal final é a vogal temática, e não o morfema de gênero. Então, como ‘tudo é oposição’, o morfema do feminino só vai aparecer em oposição ao zero, quando assim ocorrer *o menino/a menina*; *o gato/a gata*; *o barco/a barca*.¹⁸²

Outro aspecto importante a se considerar é que há uma diferença entre gênero gramatical e gênero biopsicossocial, “[...] que parecem ter se imiscuído ao longo do tempo equivocadamente”.¹⁸³ Nessa linha de raciocínio, o gênero enquanto categoria gramatical, masculino ou feminino, é um “[...] fato ligado à concordância das palavras em seu relacionamento linguístico”.¹⁸⁴ Outras formas de conceituar gênero gramatical mencionadas por Cavalcante¹⁸⁵ são “[...] uma marcação morfológica derivacional [...], uma marcação morfológica flexional [...] ou até mesmo uma categoria [...]”. Jamilk argumenta que um indivíduo não pode mudar o sistema de concordância da língua por não se sentir representado por ela. Contudo, a disputa está colocada e precisa ser levada em consideração. Como visto, o uso da palavra “menine” já circula em publicações pelo menos desde 2018, ou seja, já foi de algum modo institucionalizado.

É evidente que falo aqui de um momento, de um recorte sincrônico do idioma, e “não se pode prever se as formas de marcação de gênero neutro se tornarão padrão, ‘autorizadas’ por uma elite intelectual ou social, justamente pela questão social envolvida: trata-se de uma forma que dá visibilidade a minorias socialmente estigmatizadas”.¹⁸⁶ É possível que daqui a uma década esses “desvios” do padrão tenham desaparecido, assim como também é possível que tenham se incorporado na língua. Suscito o argumento de Possenti:

Independentemente de se chegar a uma solução de consenso [...], e até mesmo no caso extremo de alguém não aderir a nenhuma alteração na estrutura da língua para atender as demandas postas, o fato é que a questão está posta. Seria indecente não reconhecer sua relevância.¹⁸⁷

E evoco o argumento de Jamilk:

¹⁸² CAVALCANTE, Silvia. A morfologia de gênero neutro e a mudança acima do nível de consciência. In: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; OTHERO, Gabriel de Ávila (orgs.). **Linguagem “neutra”: língua e gênero em debate**. São Paulo: Parábola, 2022. p. 72-93, p. 86, grifos da autora.

¹⁸³ JAMILK, 2021, p. 34.

¹⁸⁴ JAMILK, 2021, p. 35.

¹⁸⁵ CAVALCANTE, 2022, p. 83.

¹⁸⁶ CAVALCANTE, 2022, p. 92.

¹⁸⁷ POSSENTI, 2022, p. 21.

Para que um sistema de neutralização de gênero surgisse na língua portuguesa, seria necessário que as formas neutras fossem facilmente acomodáveis à estrutura sincrônica da língua (que foi diacronicamente moldada), sem que fosse necessário criar uma forma de estabelecimento de concordância; sem que fosse necessário criar uma categoria dentro de uma classe de inventário fechado (como é a classe dos artigos).¹⁸⁸

Para contrapor com outro argumento de Possenti: “[...] é no léxico que a violência discursiva no campo dos gêneros se exerce mais pesadamente e é nesse espaço, em consequência, que a luta é mais relevante e mais claramente fundamentada em fatos”.¹⁸⁹

Outro argumento de Jamilk:

É fundamental notar que primeiro ocorre a mudança, a qual passa a ser notada na fala. Depois de algum tempo, ela chega ao registro escrito. A partir de uma quantidade significativa de registros comuns em diversas bases textuais distintas, admite-se a mudança como uma forma legítima de registro. No funcionamento de uma língua natural, o uso frequente e **natural** permite entrever uma mudança, a qual será investigada e legitimada; nunca a imposição ou o uso artificial toma a frente e indica a direção da mudança.¹⁹⁰

Para ele, o uso da palavra “menine” seria um artifício, ou seja, uma tentativa de imposição de uma mudança morfológica no idioma, um uso indevido da categoria gênero gramatical para neutralizar o gênero biopsicossocial por indivíduos que não se identificam com o binarismo. E esse uso artificial do idioma não teria validade na linguística científica. Contudo, “língua é identidade, e se um grupo de indivíduos motivado por razões sociais marca linguisticamente sua identidade, essa marcação é tão válida quanto quaisquer outras manifestações de identidade linguística [...]”.¹⁹¹

Aparentemente, Jamilk não leva em consideração que, dentro da comunidade LGBTQIAPN+, esse uso já faz parte da fala de forma natural. Tampouco parece vislumbrar a possibilidade de que algo natural é algo que passou por um processo de naturalização, ou seja, começou como artifício e foi reiterado de tal maneira que atingiu um status de naturalidade.

A língua também é um reflexo das necessidades da sociedade. Durante muitos anos, as únicas formas de identidade de gênero biopsicossocial eram masculino e feminino, um em oposição ao outro, o que se refletia na língua. Hoje, vozes que até não tantos anos atrás eram silenciadas encontram plataformas para se manifestarem, como é

¹⁸⁸ JAMILK, 2021, p. 75.

¹⁸⁹ POSSENTI, 2022, p. 21.

¹⁹⁰ JAMILK, 2021, p. 83, grifo no original.

¹⁹¹ CAVALCANTE, 2022, p. 93.

o caso das pessoas trans e das não binárias, meninos. Com tal visibilidade e presença no social, é esperado que estruturas sejam abaladas, inclusive a língua. Esta precisa responder a essas novas construções identitárias, que reivindicam um espaço no idioma. Não se trata de retomar o gênero neutro que se perdeu do latim, mas de forjar um lugar de enunciação que reflita as novas configurações sociais, linguísticas e expressivas. Nas palavras de Cavalcante: “A necessidade de oposição aos gêneros masculino e feminino como identidade de gênero passa para a língua: a desinência -e e os pronomes neutros se opõem ao masculino e ao feminino não só como identidade, mas também gramaticalmente”.¹⁹²

Por isso, proponho aqui que não é adequado usar o termo “linguagem neutra”, mas “linguagem inclusiva”. Esse argumento ecoa com a opinião da gramática Maria Helena de Moura Neves:

Considero um equívoco o uso desse termo ‘linguagem neutra’ para a proposta que ele representa. Na verdade, esse movimento visa a inclusão social, sem discriminações, de todos os grupos da sociedade, tratando-se, pois, da proposta de uma ‘linguagem inclusiva’, ou ‘língua inclusiva’, o que é extremamente louvável [...]. Quando alguém usa, nas suas produções linguísticas, orais ou escritas, as marcas linguísticas que têm sido propostas com essa finalidade, ele está exercendo um papel social, marcado e importante, de condenação das discriminações.¹⁹³

Diante de todos esses argumentos, parece-me lícito afirmar que quem defende a terminologia “linguagem neutra de gênero” reverbera o que Barthes chamou de grau zero: “[...] sabemos que certos linguistas estabelecem entre os dois termos de uma polaridade (singular-plural, pretérito-presente) a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero”.¹⁹⁴ Porém, ao voltar à introdução desse texto barthesiano, vejo o autor comentando “uma escrita cuja função já não é apenas comunicar ou exprimir, mas impor um além da linguagem, que é ao mesmo tempo a História e o partido que nela se toma”.¹⁹⁵ Ao me colocar enquanto pessoa que lê *Vaga carne* e convocar outras pessoas para que o façam, percebo-me diante de uma autora que toma uma posição frente aos debates sobre gênero, valendo-se da materialidade da linguagem inclusiva para

¹⁹² CAVALCANTE, 2022, p. 87.

¹⁹³ VICENTE, Emerson. Professora e linguista com 70 anos no serviço público vê equívoco em termo “linguagem neutra”. **Folha de S.Paulo**, 31 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2022/03/professora-e-linguista-com-70-anos-no-servico-publico-ve-equivoco-em-termo-linguagem-neutra.shtml>. Acesso em: 23 maio 2023.

¹⁹⁴ BARTHES, 1997, p. 63.

¹⁹⁵ BARTHES, 1997, p. 11.

performar a afirmação de que sujeitos de gênero biopsicossocial não binário e trans importam.

4.3 Protocolo de um corpo com marcas de classe social

Ao fazer com que o público perceba que o seu olhar julga o corpo da mulher negra invadido pela Voz, Grace Passô tensiona a hierarquia habitual de um espetáculo teatral ocidental, em que o código engendrado pela tradição é haver lugares muito bem demarcados entre palco e plateia – artistas no tablado, público em cadeiras, raramente em pé. É nítido e evidente que a configuração do palco italiano costuma apresentar uma elevação que coloca os atores em nível superior ao da plateia. Quando o público é levado a fazer parte da cena, inclusive quando é solicitado a jogar palavras para cima do corpo-cenário da mulher em *Vaga carne*, a qualidade de interação muda – consequentemente, a relação de poder.

Outro importante questionamento em relação às hierarquias sociais está na configuração mesma da disposição da plateia. Enquanto na tradição do teatro ocidental há essa divisão entre público e plateia, muitas vezes com a noção de quarta parede, a teatralidade oriunda de África trabalha com a dimensão do rito e da presença interativa de quem assiste à peça. Aqui peço licença para brincar com os dois sentidos do verbo assistir, uma vez que a ritualística escolhida por Grace Passô para *Vaga carne* passa pelo público ver a encenação, mas também de fazer parte, de auxiliar, ajudar: assistir. Mais uma vez, cito este fragmento da peça:

(para o público) Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!

*A voz repete as palavras gritadas. Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali.*¹⁹⁶

Esse processo de assistência torna cada apresentação única e não repetível, o que configura o caráter performativo do texto.

¹⁹⁶ PASSÔ, 2018, p. 22, grifos da autora.

4.3.1 Pronomes de tratamento

Nas diversas leituras que fiz de *Vaga carne*, sempre me intrigou a mudança de uso de pronomes de tratamento. O texto começa se dirigindo a um leitor geral, a um espectador não identificado, quando a Voz anuncia que vozes existem e invadem matérias. O primeiro verbo que pressupõe um interlocutor está na segunda pessoa do singular (“percebes”¹⁹⁷). Essa não é uma conjugação comum na língua portuguesa falada no Brasil. Até mesmo em lugares que utilizam o pronome “tu”, o fazem com a conjugação dita errada segundo a gramática normativa, como é o caso de boa parte do Rio Grande do Sul, onde cresci. Também é comum o lapso de conjugação na segunda pessoa do singular no modo imperativo afirmativo, como aparece no texto: “Vá olhar!”¹⁹⁸; a forma correta, de acordo com a gramática normativa, seria “vai”, o que me faz imaginar se há alguma intencionalidade da autora ou um lapso no processo de revisão. Por se tratar de um texto teatral, inclino-me a considerar a primeira hipótese como verificável, dado que emula a forma mais comum de falar no Brasil, ou seja, misturando os pronomes pessoais e de tratamento. De forma geral neste país, por exemplo, é muito comum ouvir o uso do pronome de tratamento “você” e suas variantes, o que exige o verbo conjugado na terceira pessoa do singular e seu respectivo pronome pessoal no caso oblíquo (o/a, lhe), mas com o uso desse pronome na segunda pessoa do singular (te). Disso, apreendo que Grace Passô tem uma intenção autoral de denotar certa formalidade na Voz ao se enunciar pela primeira vez e vai perdendo esse distanciamento à medida que se sente mais à vontade em se expressar, mais pertencente ao corpo que passa a habitar, mais próxima de suas pessoas interlocutoras.

Logo a seguir, algo parece mudar quando ela usa um vocativo: “Companheiros...”¹⁹⁹, esse termo tão frequente na boca de pessoas que se posicionam mais à esquerda no espectro político-partidário. A partir daí, a Voz parece dialogar com as matérias que invade de um modo um pouco menos solene, pois se dirige ao pato usando “você”. Esse pato, assim evocado por um pronome tão comum e pensado no contexto da estreia da peça (31 de março de 2016, no teatro Paiol, em Curitiba), me

¹⁹⁷ PASSÔ, 2018, p. 16.

¹⁹⁸ PASSÔ, 2018, p. 16.

¹⁹⁹ PASSÔ, 2018, p. 16.

remete à imagem de um enorme pato que desfilou pela Avenida Paulista em muitas manifestações capitaneadas pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp) com o lema “Não vou pagar o pato” ou “Chega de pagar o pato”, a favor do impeachment da então presidenta Dilma Rousseff, entre outras pautas. Tal “obra” chegou a ser acusada de plágio pelo artista holandês Florentijn Hofman.²⁰⁰ Ao pensar na teatralidade de tais atos, fico imaginando se algumas das pessoas lá presentes não exigiriam um tratamento mais solene, como senhor e senhora, doutor e doutora, vossa excelência. Este último pronome a Voz parece ironizar quando diz: “Companheiros, eu não sou um bicho. Portanto, não posso falar por vocês. Respeito *vossas existências*, não tenho a prepotência de entendê-los, caros coitados que são, mas vamos tentar dialogar”.²⁰¹

Mais um pouco para frente, a Voz passa a se referir às pessoas do público, agora não mais uma massa uniforme, mas formada por indivíduos, pelo pronome *você*, já denotando proximidade e semelhança. Ela aprende a apontar e passa a brincar com isso:

Balança um dedo da mão. Aprende a apontar.

Eu estou aqui.

Apontando para alguém. Você. Você é muito.

Aponta outra pessoa. Você é pouco.

Aponta outra pessoa. Você é quase nada. Muito. Pouco. Quase nada.

Apontando para alguém. Eu não dormiria com você.

Aponta outra pessoa. Você, eu não te quero.

Aponta outra pessoa. Você, eu te amo.

*Aponta outra pessoa. Você, eu te quero agora.*²⁰²

É possível ver nesse fragmento a entrada de uma vontade de interação da Voz, um desejo do outro a partir da carne que ela habita. Ela ainda está apenas começando a compreender o lugar que aquela matéria que invadiu ocupa na sociedade, quase como uma infância do corpo, quando um sujeito tem para si que pode dispor do outro como

²⁰⁰ SENRA, Ricardo. Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo. **BBC News Brasil**, [Brasília], 30 mar. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs. Acesso em: 17 abr. 2024.

²⁰¹ PASSÔ, 2018, p. 17, grifo meu.

²⁰² PASSÔ, 2018, p. 21, grifos da autora.

objeto a seu bel-prazer. Esses gestos de apontamento e discursos jogados a corpos recém-vistos parece absurdo no corpo de uma mulher negra, o que me leva a pensar mais uma vez em uma crítica ao homem branco detentor do poder, que há séculos vem fazendo esses gestos e dispondo de corpos alheios.

Mais um indício de intenção autoral com o uso de pronomes na peça é quando a Voz decide brincar com a procedência da carne: “Ei, Cowboy, você é um bostica de nada! E também posso mudar a procedência da carne: Tu é uma bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar também a nacionalidade dessa carne: *Tu es bete, ou quoi?*”.²⁰³

Algum ponto de subjetividade começa a surgir na Voz quando ela xinga usando uma palavra oriunda da língua inglesa utilizada nos Estados Unidos e disseminada ao mundo pelas imagens em movimento do cinematógrafo. Ela reconhece que as relações sociais mudam conforme os locais de origem das carnes, estando presentes de forma constante a hierarquização. “Cabra da peste” é uma expressão que se atribui ao Nordeste do Brasil, região que é menosprezada por boa parte da população do Sul e do Sudeste. Contudo, é preciso admitir que tal expressão não se atribui ao Nordeste por conhecimento empírico, por viagens reais aos locais onde ela é utilizada. Também ela é uma expressão disseminada por imagens artísticas, como o samba-enredo da Mangueira sobre o Nordeste: “Vou invadir o Nordeste, seu cabra da peste / Sou Mangueira / Com forró e xaxado, o filho do chão rachado / Vem com a Estação Primeira”.²⁰⁴ É este o processo simbolizado em cena: a invasão de alguém que costuma ver as coisas de fora e julga, mas muda de posição subjetiva ao ver as coisas por dentro. Mesmo assim, os vestígios nunca se perdem, tal qual o sotaque. Nesse sentido, toda voz “[...] informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é ‘traída por sua voz’”.²⁰⁵

Então, mesmo que a Voz fale francês, ela trará consigo rastros tão inexprimíveis quando evidentes de sua trajetória. Essas palavras em francês ressoam na obra

²⁰³ PASSÔ, 2018, p. 21.

²⁰⁴ BRAZIL com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é a nação do Nordeste. Intérprete: Jamelão; Estação Primeira da Mangueira. Compositores: Amendoim B-F; Lequinho. In: OS SAMBAS da Estação Primeira da Mangueira. Intérprete: Jamelão; Estação Primeira da Mangueira. [S. l.]: Universal Music Ltda., 2006. Streaming, faixa 4. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/30wYN1AX7NW3x8mZ73DzwB?si=eqGVejaiOkeRhk2XWStiIw&context=spotify%3Aalbum%3A3alecOgnHt3zNkxs9vtrIp>. Acesso em: 18 abr. 2024.

²⁰⁵ ZUMTHOR, 1997, p. 15.

passoniana, talvez pela relação da autora com esse país europeu já discutida anteriormente. Em *Amores surdos*, o cenário é uma casa onde se passam ações em alguns cômodos que não vemos, mas nos são contadas, e ações em uma parte da casa a que temos acesso ocular. Também conhecemos a família vizinha, que mora em cima, não por acesso direto de imagens e palavras, mas por referências indiretas, como a carta que abre o texto:

A família lê uma carta, remetida pela família vizinha. A carta passa de mão em mão e todos sentem dificuldade no entendimento de suas palavras.

Saudações.

Devido a vossas reclamações, vimos através desta esclarecer os motivos das discussões em tom alto em nosso recinto. Sabeis que se entre nós gritamos não é para que possamos nos escutar melhor, e sim pelo ‘amor’. Preferimos assim a repartir um silêncio grávido da rotina. Sabeis o quanto o dia a dia encerra os nossos sentidos, desenha nossas almas no hábito e, portanto, o quanto a vida cá nessas quatro paredes não é doce, branda ou suave. Aproveitamos o ensejo para dizer que se por vezes colocamos nossas músicas em tom alto é por acreditar que melhor que escutar nossas lamuriosas discussões, é ouvir a delicadeza das canções.

Vós sabeis. Sabeis porque sois também, assim como nós, dessa linhagem ancestral no ritual da convivência. Estamos na mesma situação!

Sabeis, pois sois como nós. Sois também esse poço de único sangue, lágrima do mesmo sal, cuspe do mesmo veneno, mesa da mesma árvore. E tendes ciência, portanto, que não se passa imune dessas quatro paredes que nos circundam.

Findamos aqui, certos de vossas compreensões.²⁰⁶

De fato, são escolhas vernaculares e pronominais que dificultam o entendimento, que o restringem a um público-alvo culto e letrado. Trata-se de uma família de acadêmicos, eruditos, muito provavelmente educados aos modos europeus, ou seja, representam os colonizadores, o que os distancia da família simples, porém tão disfuncional quanto a primeira, que é formada por uma mãe e seus quatro filhos, além do pai que também nunca aparece, só é mencionado. Um dos irmãos mora em um país estrangeiro, a seis horas de diferença no fuso horário, ou seja, a peça aborda distância e aproximação, o que é materializado pelo uso dos pronomes.

Graziele: Sabe por que não dá pra entender nada daquela carta deles? É porque diz que eles são muito eruditos. Diz que são uma família de

²⁰⁶ PASSÔ, Grace. *Amores surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012, p. 17.

acadêmicos, são todos formados na faculdade, na casa tem estante de livro até na co-zi-nha e todos eles falam em segunda pessoa!²⁰⁷

A língua francesa – cujo país de origem, a França, pode estar de quatro a seis horas na frente no fuso horário em relação ao Brasil – oferece duas formas de abordar as pessoas, os pronomes *tu* (segunda pessoa do singular) e *vous* (segunda pessoa do plural). Contudo, mesmo sendo gramaticalmente um pronome plural, *vous* é utilizado com pessoas com quem o falante não tem familiaridade, ainda que seja apenas uma segunda pessoa. Já o *tu* é usado entre amigos, familiares, pessoas de quem o falante é próximo. Esses usos denotam a hierarquia das relações sociais e são emulados no texto da peça. Ainda que sejam vizinhos e convivam com proximidade física e geográfica, o uso da língua revela falta de proximidade e de intimidade, as escolhas idiomáticas por si só impedem a comunicação, da mesma forma que a comunicação é truncada dentro da própria casa, entre os membros da família. Esse uso de pronomes para denotar diferentes níveis de relações sociais e de comunicação entre os personagens me parece um traço autoral de Grace Passô.

4.3.2 *Marcas epidérmicas*

Pertencer a uma classe social é algo bastante complexo de se definir apenas por textos escritos. Mesmo assim, as palavras de Grace Passô dão conta de criar imagens que me levam a imaginar a mulher do corpo-cenário como pertencente a uma classe social não muito privilegiada. A seguinte citação traz um escopo significativo que ilustra alguns pontos para discutir na sequência:

Sua coluna parece exausta, dá pra perceber daí? Ela fuma? Ela sempre foi mulher? De que cor ela é? Por exemplo... entrei um dia numa caixa de som que dizia que este país é justo, ela concorda? Ela chupa sorvetes? Será que ela já usou os cremes Butfy? Ela tem cachorro? Alguém a ama? Será que ela não quer beber um café quentinho agora? Vocês se identificam com ela?²⁰⁸

Já dentro do corpo da mulher, em seus passeios de reconhecimento de território, a Voz começa a perceber marcas internas de subjetividade da mulher, sempre espelhando o olhar do outro, das pessoas espectadoras. Uma mulher com coluna exausta remete a uma mulher que passa horas em pé, seja em algum serviço doméstico, seja no

²⁰⁷ PASSÔ, 2012, p. 42.

²⁰⁸ PASSÔ, 2018, p. 21.

transporte público. Ou seja, não parece ser uma mulher que tem o privilégio de trabalhar sentada o dia inteiro e depois pagar uma academia para exercitar o corpo. A imagem evoca uma mulher que faz algum serviço pesado, como o serviço de limpeza que emprega boa parte da força de trabalho feminina.

A pergunta sobre o tabagismo da mulher não me parece revelar nenhuma marca de classe social em específico, mas ajuda a construir a subjetividade da personagem, o que corrobora com as construções tecidas no capítulo 2 sobre construção autoral como essa voz sem corpo que perpassa pela subjetividade das personagens. Já a pergunta sobre se ela sempre foi mulher está de certa forma já contemplada nesta dissertação na seção 4.2.2, assim como a pergunta sobre a construção racial é discutida na seção 4.1. Gostaria apenas de chamar a atenção para o fato de que Grace Passô consegue introduzir aí questionamentos interseccionais sobre raça, gênero e classe social quando materializa a possibilidade de existência de mulheres que podem nem sempre ter sido mulheres para a sociedade. Grace Passô reconhece e introduz a dissidência através dos questionamentos da Voz sobre quem costuma habitar as carnes semelhantes às daquela que ela acaba de invadir, com órgãos semelhantes.

Quando a Voz pergunta aos espectadores se a mulher concordaria com o discurso político de que o país é justo, é difícil responder afirmativamente. Uma mulher exausta, com dores na coluna – é provável que por conta de excesso de trabalho – não pode asseverar tal asserção. Esse questionamento me soa como uma marca de classe social, uma vez que não é laborioso resgatar imagens de mulheres de classes sociais privilegiadas concordando com quem diz que o Brasil é justo.

Sorvetes e cremes Butfy – que a Voz anteriormente já invadira – soam como um luxo inacessível a corpos que trabalham pelo salário mínimo e que sequer garante o mínimo de dignidade humana. Tal miséria ecoa nas perguntas seguintes: é possível ter, possuir, ser proprietário de outro ser? Um cão, alguém que ame outro sujeito? Esta última pergunta ainda põe em xeque a solidão das mulheres negras em classes sociais menos privilegiadas, uma vez que elas seriam consideradas alienadas do direito à propriedade segundo as lentes patriarcais. Esse aspecto também ressoa a própria questão autoral de Grace Passô. Fontdevila²⁰⁹ discute a questão e argumenta que uma mulher que escreve contradiz sua dita natureza reprodutiva e os ideais de devoção e abnegação

²⁰⁹ FONTDEVILA, 2021, p. 90.

que lhe seriam inerentes. Acrescento a isso a noção de servidão que uma sociedade com resquícios escravagistas ainda impões sobre um corpo negro. Sendo assim, é possível ler em Grace Passô o caráter de excepcionalidade de uma mulher que escreve e constrói uma personagem-cenário mulher em que ecoam as preconceções racializantes.

A Voz demonstra um pouco de solidariedade e identificação com a mulher quando pergunta se ela não gostaria de tomar um pouco de café quentinho. Café a Voz conhece, pois já invadiu antes: “Já o café, o café, companheiros, é um *rock*. Quando você penetra no café, ele fica te jogando de um lado pro outro, como se te expulsasse de si. Eu recomendo, companheiros. Não é possessivo. O café te movimenta”.²¹⁰ A Voz imprime nessa pergunta o seu desejo de que a mulher se movimente, de que faça algo, de que profira palavras que lhe tirem da estagnação, da posição de subalternidade discutida anteriormente na seção 4.2.1.

Entretanto, de todas as perguntas da citação, a que mais impacta é: você se identifica com ela? Essas poucas palavras provocam o espectador a refletir sobre seu posicionamento na sociedade. Para mim, a resposta necessária é não, não consigo me identificar com essa mulher porque sou um homem branco cheio de privilégios, não sei como é ter a coluna constantemente exausta. Desde que nasci, minha posição na sociedade é a de sujeito, cidadão. Desde que publiquei, exerço a função autoral. Minha cara é de doutor, não da tia do cafezinho. Com meu trabalho, posso chupar sorvetes, posso usar cremes e até mesmo ter – ou ser tutor de – um cão, se assim quiser. A despeito disso, aceitaria um café quentinho, já que não concordo que o país seja justo. Como poderia concordar, considerando que algo que incide de maneira muito distinta em diferentes classes sociais é a violência? Sei que corro riscos constantes de sofrer algum tipo de violência, mas nunca senti a ameaça de uma bala alojar-se em minhas carnes e poucas vezes senti medo de que alguém me tocasse sem meu consentimento, mas não posso usar minha experiência como parâmetro numa sociedade em que:

Em 2021, 2.601 mulheres negras foram vítimas de homicídio no Brasil. Esse número representa 67,4% do total de mulheres assassinadas [...] São indicadas algumas razões para esse cenário, entre eles, fatores econômicos. A discriminação racial e de gênero no mercado de trabalho e o consequente menor rendimento das mulheres negras na comparação com as mulheres não

²¹⁰ PASSÔ, 2018, p. 16.

negras as tornam mais dependentes do cônjuge e mais passíveis de sofrerem violência de gênero.²¹¹

Não fica explícito qual forma de violência a mulher da peça sofreu, mas há um momento em que a Voz se depara com uma:

[...] bala alojada. Está dormindo. Parece tão estranha quanto eu, aqui, dentro desse corpo. O que faz aqui, projétil? Foguetinho triste que não consegue mais explodir! Está morando agora em outro planeta, é? Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você a mulher?²¹²

Com essas informações, é possível inferir que a mulher da peça pertence a uma classe social desprivilegiada, uma vez que, tendo sobrevivido a um ataque com arma de fogo, permanece com o símbolo de tal violência na própria carne. Fosse ela de uma classe social privilegiada, é lícito projetar que teria sido operada, que o projétil teria sido removido e apenas uma leve cicatriz ficaria na pele no local de perfuração; que a pessoa que apertou o gatilho estaria atrás das grades talvez não seja tão seguro cogitar.

É bem provável que não fosse essa a mulher cujo corpo caiu, o que permite pensar que, para quem invade corpos a esmo, tanto faz de quem é a carne invadida. Esse viés permite pensar tanto do ponto de vista da invasão de territórios quanto dos corpos de mulheres estupradas todos os dias, em cujos corpos “foguetinhos tristes” explodem e deixam marcas indeléveis.

4.4 Protocolo de um corpo porvir

De tempos em tempos, a polêmica do aborto reacende no Brasil. Até o momento, é proibido, embora haja movimentos que buscam sua legalização. Um dos grandes argumentos pela proibição é que o aborto interrompe uma vida, e toda vida importa. Na seção anterior, fica evidente que essa afirmação é falaciosa, pois alguns corpos parecem importar mais que outros, e isso fica bem marcado na carne, é só vagar um pouquinho por ela, como fez a Voz, que essas compreensões são alcançadas.

²¹¹ RODRIGUES, Léo. Homicídios crescem para mulheres negras e caem para não negras. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/homicidios-crescem-para-mulheres-negras-e-caem-para-nao-negras#:~:text=Em%202021%2C%202.601%20mulheres%20negras,do%20total%20de%20mulheres%20assassinadas>. Acesso em: 23 abr. 2024.

²¹² PASSÔ, 2018, p. 20.

Contra ou a favor do aborto, a Voz fica surpresa ao perceber que há um feto no corpo da mulher invadida.

[...] aqui tudo é tanto, escuta, tem um feto aqui dentro, é sério isso, mulher, sim, é um feto.

Silêncio.

Escuta! Eu não estou mentindo, acredita em mim! Você está grávida, está me ouvindo? Fala alguma coisa! Anda, fala! Fala! Fala!

Silêncio.

Que loucura, parabéns, eu nem sei o que dizer, na verdade, eu nem sei o que dizer, que loucura, é um feto, sim, eu tenho certeza, você quer que eu te ajude a colocar uma música? Vamos abrir alguma coisa para brindar, eu tenho certeza, é um feto, tim-tim.²¹³

Contudo, a mulher não reage. Ela parece não conseguir empolgar-se, não parece desejar que sua vida se suceda e se perpetue, mesmo com a constante convocação da Voz que por ela vaga, a Voz que faz planos:

(para o feto) Eu vou te pegar no colo, eu vou pegar essa carinhinha no colo, repolhinha, repolhinha da mamãe, eu não vou entrar em você não, calma...

Fica tranquila, viu, repolhinha, eu vou te ninar, viu?

*Canta uma canção de ninar.*²¹⁴

As canções de ninar são uma parte onipresente nos ritos de maternidade, fazem parte de uma ritualização, que por sua vez só tem sentido quando aponta para um futuro, para um porvir. Com base em sua repetição é que se estabelece uma tradição, a partir de iterações de atos que se transmitem, se repetem até que sua origem se perde na espiral do tempo. Assim reflete Leda Maria Martins:

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva.²¹⁵

A Voz percebe que tem esse poder de nomeação em relação ao feto:

²¹³ PASSÔ, 2018, p. 46-47.

²¹⁴ PASSÔ, 2018, p. 47-48.

²¹⁵ MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a, p. 184.

Que nome vamos dar a ela? Nós duas. Pensei em algo como ‘Cavalinho’, o que acha? Não, isso é denominação para outra espécie... Ou alguma coisa como ‘Ciclone’? Não, Ciclone parece nome de super-herói, eu sei... Desculpe dizer isso, é que não gosto de nome humano, não gosto, não gosto, não gosto.²¹⁶

Após toda essa trajetória pelo corpo da mulher, pelas suas marcas materiais e subjetivas, a Voz parece atingir o clímax do seu conflito – um efeito de distanciamento²¹⁷ – ao se dar conta, “*a contragosto*. Eu sou uma mulher”,²¹⁸ e de tudo que isso implica.

Que se eu levanto a mão, eu sou responsável, se eu balanço a mão, eu sou responsável, se eu grito, eu sou responsável, se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir o seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença, que lhe peça licença!²¹⁹

Esse dar-se conta implica também em captar que ser humano escapa compreender e beira apenas alguns processos que envolvem aceitar:

Entrei um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido eu já estava cuspidando no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes, aqui... Eu já estou imaginando minha pirralhinha crescendo, andando, correndo pelo mundo, já estou imaginando o futuro e o futuro nem existe ainda, eu já estou aceitando o tempo, que horror.²²⁰

Esse tempo de que fala a Voz é o tempo cronológico, que surge quando:

Chronos, no Ocidente, inaugura [...] uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro.²²¹

Quando a Voz se dá conta de que a carinha, “ela vai ter o próprio corpo”,²²² leva um susto e algo de sua subjetividade aparentemente se modifica. O embate parece se estabelecer entre aceitar o tempo e o modo ocidental de vida, com suas partições, hierarquias e sucessões; ou recusá-lo, como o era o tempo de “Urano, tempo sem

²¹⁶ PASSÔ, 2018, p. 48.

²¹⁷ Conforme já conceituado aqui em citação anterior de Mendes (2017, p. 124): “[...] interromper uma ficção carregada de teatralidade para fazer aparecer o ator por trás do personagem, como ocorreria, por exemplo, com o distanciamento brechtiano”. Em *Vaga carne*, Grace Passô parece buscar um jogo de espelhamento entre autora-performer, personagem Voz e corpo-cenário da mulher. Esse efeito leva a voz da performer a se separar da Voz da personagem, provocando uma reflexão na pessoa espectadora.

²¹⁸ PASSÔ, 2018, p. 48.

²¹⁹ PASSÔ, 2018, p. 49.

²²⁰ PASSÔ, 2018, p. 49.

²²¹ MARTINS, 2021b, p. 24-25.

²²² PASSÔ, 2018, p. 48.

temporalidade, sem distinção de antes e depois”.²²³ Talvez porque a Voz perceba a injustiça que cometeu ao invadir um território a que não tinha direito, o corpo de uma mulher, uma mulher negra, uma mulher negra e que ocupa um lugar subalternizado na sociedade, uma mulher negra que ocupa um lugar subalternizado na sociedade e que está desesperançada em relação ao futuro, à sua transmissão. Ouso acrescentar, emulando os questionamentos da Voz: o que essa mulher quer passar adiante, considerando o seu fracasso enquanto cidadã?

Jack Halberstam defende que “o sucesso, em uma sociedade heteronormativa e capitalista, equipara-se facilmente a formas específicas de maturidade reprodutiva combinada com acúmulo de riqueza”.²²⁴ Não havendo riqueza e em se tratando de um corpo inerte e sem fala, o que há para se reproduzir? É válido pensar que uma pergunta sequencial desse raciocínio fosse: então, seria o caso de eliminar? Responde o autor de *A arte queer do fracasso*:

Não a eliminação de qualquer coisa, mas a fundação de uma sociedade nova. [...] Afinal, os mundos sociais que habitamos, como vários pensadores nos lembraram, não são inevitáveis, nem sempre estiveram destinados a ser assim, além disso, no processo de produzir *esta* realidade, várias outras realidades, campos de saberes e maneiras de ser foram descartados e [...] ‘desqualificados’.²²⁵

O que é possível pensar, a partir dos “estudos queer [que] nos oferecem um método para imaginar, não algum tipo de fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes para sistemas hegemônicos”,²²⁶ em relação à recusa, da Voz ou da mulher, de dar continuidade à existência de um feto? Ela primeiro repercute os discursos hegemônicos vigentes na sociedade, incutindo na mulher o papel de reproduzir carnes e conceitos, sem escolha. Mas, a partir de toda a sua experiência de subjetivação pelo olhar do outro, de vestir palavras e textos a encobrir a pele do corpo invadido, após experimentar a violência dos discursos que não a deixam sair daquele corpo, a Voz parece optar por interromper uma possível transmissão, de genes, de DNA, de construções, de história. Com essa deserção, ela deserda, interrompe o funcionamento

²²³ MARTINS, 2021b, p. 25.

²²⁴ HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvi Libanio. Recife: CEPE, 2020, p. 20.

²²⁵ HALBERSTAM, 2020, p. 29, grifo do autor.

²²⁶ HALBERSTAM, 2020, p. 133.

de um sistema patriarcal e capitalista de acúmulo de bens a serem repassados aos herdeiros. Ela inaugura uma des-herança.

Nesse sentido, um aborto é provocado, bem como um possível suicídio:

Enfia um objeto no corpo da Mulher. A mulher sangra.

Sinto tudo esvaziar.

Está tudo mais deserto. E vazio.

[...]

A máquina desta mulher está desviando o percurso correto do sangue. Sua consistência está invadindo tudo e eu ainda não consigo sair daqui.²²⁷

Mesmo assim, nos últimos momentos da peça, ela anuncia que está no corpo de uma mulher negra. “O processo de significação é sempre material; os sinais operam *mediante sua aparição* (visivelmente, auditivamente), e aparecer por meio do material significa que eles tacitamente estruturam e impulsionam a própria significação [...]”²²⁸ A mulher, diz a Voz, “[...] está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...”.²²⁹ A construção é a de:

[...] uma imagem que trama um devir, abre vagas e produz simbologias não como mera resposta ou revide às maquinarias de branquitude; antes, abre espaços para que, na luz da presença da imagem, se desenvolva uma ‘razão sensível’ e floresçam objetividades, outros destinos e subjetividades guardadas e desejosas de festa.²³⁰

O futuro não é totalmente desesperançado, trata-se da hora e da vez de quem recebe essa palavra completar a lacuna e imaginar o que uma mulher negra e subalternizada gostaria de dizer após ter passado cerca de uma hora vendo uma voz invadir um corpo que a embaraça quando percebe o olhar do outro, quando a subjetiva e a torna indivíduo da espécie humana, falha e contraditória. O trajeto da Voz pelo corpo da mulher negra a faz experimentar discursos vigentes na sociedade e, na tentativa de rechaçá-los, os desconstrói e produz uma autoria discursiva própria desse corpo com a recusa de dar a última palavra. Quando finalmente a mulher vai falar algo por si própria, breu. “Esse ethos específico de resignação ao fracasso, essa falta de progresso, essa

²²⁷ PASSÔ, 2018, p. 49-50.

²²⁸ BUTLER, 2019, p. 124, grifo da autora.

²²⁹ PASSÔ, 2018, p. 52.

²³⁰ COSTA; PATROCÍNIO, 2021, p. 14.

forma específica de escuridão [...] tudo isso pode ser chamado de estética queer”.²³¹ Sendo assim, ao jogar essa tarefa para o espectador, cabe a este decidir se vai seguir reproduzindo “o que se diz por aí” sobre a construção racial, a construção de uma classe social, a construção de um gênero e a construção de um porvir. Com o corpo de si.

²³¹ HALBERSTAM, 2020, p. 144.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A QUEM EU DEFINO?

Da vez última em que acordei no meio da noite, em sobressalto, meu corpo acabara de produzir um espasmo involuntário, pensei: “Será que uma voz acaba de me invadir?!”. Porque aprendemos com Grace Passô que vozes são vorazes por matérias. Às vezes, mesmo acordado, tenho essa impressão. Alguma voz vem de encontro a mim e, já que pele é superfície, adentra poros; sem que eu perceba, absorvo um discurso. Se não tomar cuidado e souber ser crítico, corro o risco de passar a reiterá-lo, difundi-lo a quem me considera formador de opinião.

Como, então, resistir? A arte vem em meu socorro, bem como a academia. Toda esta pesquisa é uma forma de aprimorar meus modos de interromper fluxos discursivos que julgo inadequados e de levar adiante palavras que ampliem o pensamento. É minha maneira de seguir o que diz Marcos Alexandre sobre *Vaga carne*.

As palavras-discursos tomam proporções mais abrangentes, ultrapassando a dicotomia significante x significado. Os vocábulos são ressignificados pela plateia, ganhando dimensões polifônicas, pois fica claro que não representam apenas discursos lançados ao vento e ao tempo. É evidente que os vocábulos foram e são minuciosamente escolhidos pela voz/mulher.²³²

Afirmo: ver *Vaga carne*, ler *Vaga carne* me transforma. Desde que vi Grace Passô em cena no espetáculo *Preto*, procuro acompanhar sua carreira e me deixar invadir por suas palavras. Na única vez em que conversei com ela pessoalmente, ocasião em que adquiri meu exemplar com sua assinatura de autora de *Vaga carne*, quis também presentear-lá com um exemplar do meu livro, *O livro fúcsia – da linguagem tripartida*, como se fosse possível retribuir o quanto a admiro. Naquela noite, ela me chamou de colega de palavras. Então me veio a pergunta, como se soprada, vociferada: qual voz me escolheria como matéria propícia a invadir?

Seria a voz daquele colega de escola que, passeando com sua mãe, na época da graduação, um dia me encontrou quando eu, já usando barba espessa e cerrada, tomava um chopp com uma amiga no bar de um shopping e disse: “O Diogo deixou a barba crescer e virou petista”. Ou então a voz daquele concabino, eu já morando em Belo

²³² ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Vaga carne”, de Grace Passô, e meus lampejos de imagens-palavras. *Horizonte da Cena*, [Belo Horizonte], 26 mar. 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/vaga-carne-de-grace-passo-e-meus-lampejos-de-imagens-palavras/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

Horizonte, que, na primeira vez que me viu, sentenciou: “Você só pode ser um pessolista que fica fazendo manifestação na Praça 7”. Ou seriam as pessoas que me leem e a quem raramente tenho acesso?

Uma informação: nunca fui filiado a nenhum partido político. Mas o que haveria em meu corpo, mais especificamente na minha barba, que revelaria, que “esfregaria na cara” de interlocutores meus um posicionamento político? Como se dá esse processo de nomeação? Intrincada na nossa cultura ocidental está uma questão católica do mito fundador: no princípio era o verbo. E Deus vai e diz: faça-se a luz, ou coisa que tal (Deus nunca falou português). E Deus cria a humanidade e dá ao primeiro homem a capacidade de dar nomes ao que há. A palavra é o poder maior, sem ela as coisas existem, mas não são. A palavra é performativa, funda ritos, constrói as realidades que estudei nos protocolos do capítulo 4.

Será possível recriá-las? Como, se antes mesmo que eu nascesse, várias coisas já me constituíam? Por exemplo, meu nome e alguns sobrenomes, que já carregam uma história consigo. Meu nome completo é Diogo da Costa Rufatto desde que nasci, e esse nome eu aceito e carrego comigo, mas poderia querer mudá-lo, caso eu fosse transexual, por exemplo, e de fato tive a oportunidade de mudá-lo quando me casei, mas não quis. Poderia também ter escolhido um nome artístico diferente, como o fez Grace Passô, mas optei pelo nome completo porque Ruffato, no sistema literário, já existe, é o escritor Luiz Ruffato. Eu queria um nome de autor que pudesse ser apenas meu.

Esse nome que me coube revela apagamentos e continuidades. Um apagamento, por exemplo, é o dos nomes oriundos das mulheres – são preteridos. Eu poderia ter Oliveira no nome, ou Kempf, isso apenas pensando nas minhas avós, mas essas escolhas pretéritas à minha assunção na linguagem revelam em si parte da história da humanidade no Ocidente – a do patriarcado. Usar a partícula Costa no meu nome é também uma forma de não “abortar” um pedaço da minha história. Eu poderia, penso hoje, ter feito um amálgama dos nomes, Diogo Coru, seguindo os passos de Grace Passô. Mas não o fiz, de modo que a continuação pelo nome Rufatto me coloca numa posição no mundo que tem aspectos bastante geográficos, porém antes é preciso comentar uma diferença de grafia, porque as diferenças é que movem o mundo. Descobri quando já mais velho que o nome mais precisamente italiano é Ruffato – dois efes, um tê, como o do escritor Luiz Ruffato –, mas em algum momento alguém errou a

grafia e eu tenho o nome Rufatto – um efe, dois tês –, meu pai já tem esse nome, meu avô também tinha e o fato de eu não saber se o pai dele tinha ou não denuncia que eu não sei o suficiente sobre minha ancestralidade. Se uma Voz invadissem meu corpo e vasculhasse minha subjetividade, será que teria acesso a tais informações? Porque, desconfio, fosse o tempo da escravidão, meus antepassados viriam no convés e não nos porões dos navios negreiros.

Então, se eu represento muito mais o colonizador e o sujeito hegemônico, justifica-se meu desejo de transformação por essa sujeita que fala de diferente para diferente, fala de si a partir de si, coloca seu corpo de autora para falar do corpo da sua personagem. Ela se enuncia para ser ouvida e principalmente para ser vista, para que a sociedade reconheça seu trabalho autoral, para existir, ter lugar. Assim, suas palavras se fazem vaga, aquela que se inicia nos oceanos e chega até o litoral, que inquieta multidões, que agita sentimentos, e ressoam em mim, que, na posição de leitor/espectador, valido o nome e o corpo de autora de Grace Passô.

Portanto, enquanto, alguém tateando em busca de amarras, alguém-outro-do-outro à procura de nós, algo como matemática – eu denominador sustentando a barra da fração sem poder enxergar o que ali se encontra acima deste andar, pergunto: a quem eu defino? Creio não conseguir responder cientificamente essa indagação, mas sinto que posso afirmar que tenho mais consciência agora dos lugares de onde me enuncio e das relações que tais atos podem performar.

Depois de ter feito toda a pesquisa sobre as construções autorais possíveis e de mostrar como Grace Passô se enquadra nelas mas escapando da moldura pelo viés de sua performance e de tecer uma leitura dos vários protocolos a que me propus, penso que me é lícito afirmar que a relevância deste estudo se dá na medida em que a arte perde sua inicial maiúscula, ou seja, deixa de ser algo elevado, reservado a poucos – e esses poucos com corpos muito bem-marcados ou construídos textualmente. Afinal, “enquanto a epistemologia (e, por extensão, a crítica literária) estiver no armário, haverá a manutenção do privilégio heteronormativo da produção de conhecimento”,²³³ o que

²³³ ALÓS, Anselmo Peres. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [Brasília], n. 38, p. 73-96, jul./dez. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/44112617/Transforma%C3%A7%C3%B5es_do_liter%C3%A1rio_a_politiza%C3%A7%C3%A3o_do_corpo_e_do_desejo_em_Caio_Fernando_Abreu_e_Jaime_Bayly?email_work_card=view-paper. Acesso em: 30 out. 2021, p. 91.

também podemos estender para sujeitos periféricos, pretos, trans, enfim, todo e qualquer sujeito com um corpo dissidente. Enquanto não analisarmos as marcas de dissidência nesses corpos, o sujeito-autor como instância linguística seguirá sendo o sujeito canônico, ou seja, o homem branco cisgênero heterossexual, cristão, ocidental, de classe média, um quase-eu.

Para terminar, afirmo: Grace Passô não exerce uma mera função verbo-textual no discurso literário, ela antes performa uma função imagem-textual. Ou seja, não se trata de um nome de autora ocupando uma função discursiva, mas de um corpo de autora ocupando um espaço-tempo que tenho a honra de dividir.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Vaga carne”, de Grace Passô, e meus lampejos de imagens-palavras. **Horizonte da Cena**, [Belo Horizonte], 26 mar. 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/vaga-carne-de-grace-passo-e-meus-lampejos-de-imagens-palavras/>. Acesso em: 18 jun. 2024.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-21.

ALÓS, Anselmo Peres. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [Brasília], n. 38, p. 73-96, jul./dez. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/44112617/Transforma%C3%A7%C3%B5es_do_liter%C3%A1rio_a_politiza%C3%A7%C3%A3o_do_corpo_e_do_desejo_em_Caio_Fernando_Abreu_e_Jaime_Bayly?email_work_card=view-paper. Acesso em: 30 out. 2021.

ALVES, Castro. **O navio negreiro e outros poemas**. São Paulo: Saraiva, 2007.

ANDRADE, Fábio de Souza. O *olhouvido* ouve: a voz, o corpo e a materialidade da ausência no teatro beckettiano tardio. In: BECKETT, Samuel. **Vozes femininas**: Não eu, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 9-15.

ARANTES, Mariana de Oliveira. **Dramaturgia brasileira contemporânea**: um olhar sobre a alteridade nas personagens de *Por Elise*, *Amores surdos* e *Vaga carne*, de Grace Passô. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BECKETT, Samuel. **Vozes femininas**: Não eu, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, [s. l.], n. 43, p. 441-473, jul.-dez. 2014. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/T86yvM4tkCzZts3kVwqKPQG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 14 dez. 2022.

BRAZIL com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é a nação do Nordeste. Intérprete: Jamelão; Estação Primeira da Mangueira. Compositores: Amendoim B-F; Lequinho. In: OS SAMBAS da Estação Primeira de Mangueira. Intérprete: Jamelão; Estação Primeira da Mangueira. [S. l.]: Universal Music Ltda., 2006. Streaming, faixa 4. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/30wYN1AX7NW3x8mZ73DzwB?si=eqGVejaiQkeRhk2XWStiIw&context=spotify%3Aalbum%3A3alecOgnHt3zNkxs9vtrIp>. Acesso em: 18 abr. 2024.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 11-42, 1998. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457/2381>. Acesso em: 24 nov. 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 19. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CAMARIM em Cena com Grace Passô. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dx6VGcwGE8A>. Acesso em: 30 ago. 2023.

CAVALCANTE, Silvia. A morfologia de gênero neutro e a mudança acima do nível de consciência. In: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; OTHERO, Gabriel de Ávila (orgs.). **Linguagem “neutra”**: língua e gênero em debate. São Paulo: Parábola, 2022. p. 72-93.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 41-51.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Tatiana Carvalho; PATROCÍNIO, Soraya Martins. Escrever com o corpo, inventariar imagens: coreografias do desejo e outros voleios na obra de Grace Passô. **Revista Pernambuco**, [Recife], n. 13, p. 13-16, out. 2021.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Limited inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortência Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ELZA Soares lança nova versão de ‘A carne’ com Rafaela Silva. **Portal Extra**, [s. l.], 20 nov. 2017. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/elza-soares->

[lanca-nova-versao-de-carne-com-rafaela-silva-22090010.html](https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370). Acesso em: 16 jun. 2024.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, [s. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 14 dez. 2022.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

FERREIRA, Fábio. Samuel Beckett, ex-cêntrico e traduzido. In: BECKETT, Samuel. **Vozes femininas**: Não eu, Passos, Cadência. Tradução de Fábio Ferreira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. p. 65-78

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Prefácio. In: VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 9-13.

FONTDEVILA, Aina Pérez. O que *não* é um autor: fundamentos conceituais e estratégias críticas para desautorizar as escritoras. **Vinco – Revista de Estudos de Edição**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 84-11, 2021. Disponível em: <https://periodicos.cefetmg.br/index.php/VINCO/article/view/1017>. Acesso em: 28 ago. 2024.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Editora Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. In: FOUCAULT, Michel. **Gênese e estrutura da antropologia de Kant; e, A ordem do discurso**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail e Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015. p. 81-110.

GAMBARO, Griselda. [A título personal]. In: GAMBARO, Griselda. **La malasangre y otras obras de teatro**. México: loqueleo, 2022. p. 5-8.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 139-150.

GRACE Passô. **IMDB**, [s. l.], [2024]. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm4498129/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_2_nm_6_q_grace%2520pass. Acesso em: 24 ago. 2023.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvi Libanio. Recife: CEPE, 2020.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas**: Compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

JAMILK, Pablo. **Entenda linguagem neutra de gênero**: um debate necessário. Rio de Janeiro: Método, 2021.

KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 7-93.

KRESS, Gunther. O ensino na era da informação: entre a instabilidade e a integração. In: GARCIA, Regina Leite; MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa (orgs.). **Currículo na contemporaneidade**: incertezas e desafios. Tradução de Silvana Cobucci Leite, Beth Honorato, Dinah de Abreu Azevedo. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2012. p. 127-151.

KRÜGER JUNIOR, Dirceu Arno. Foucault: a heterotopia como alternativa para pensar o espaço social. **Enciclopédia**, Pelotas, v. 5, p. 22-37, inverno 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Enciclopedia/article/view/9342/6470#:~:text=A%20no%C3%A7%C3%A3o%20de%20heterotopia%2C%20a,comp%C3%B5e%20o%20entorno%20da%20sociedade>. Acesso em: 16 jun. 2024.

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento queer**. Salvador: Editora Devires, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro**: os atores do cotidiano na cena contemporânea. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

METRÓPOLIS: Vaga Carne. Brasil: [s. n.], 18 jan. 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Metrópolis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMht5jfGEGY>. Acesso em: 26 ago. 2023.

PASSÔ, Grace. **Amores surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. **Criação & Crítica**, [s. l.], n. 17, p. 15-29, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124012>. Acesso em: 10 set. 2024.

POSSENTI, Sírío. O gênero e o gênero. In: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; OTHERO, Gabriel de Ávila (orgs.). **Linguagem “neutra”**: língua e gênero em debate. São Paulo: Parábola, 2022. p. 17-36.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. Tradução de Melissa Boechat e Karla Cipreste. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.

RIBAS, Jéssica. Grace Passô e sua fertilidade indomável: parindo um futuro através do teatro. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, ano 101, v. LXXXII, p. 472-481, 2022.

RODRIGUES, Léo. Homicídios crescem para mulheres negras e caem para não negras. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-12/homicidios-crescem-para-mulheres-negras-e-caem-para-nao-negras#:~:text=Em%202021%2C%202.601%20mulheres%20negras,do%20total%20de%20mulheres%20assassinadas>. Acesso em: 23 abr. 2024.

ROJO, Sara. **Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño**: da teoria à performance. Belo Horizonte: Javali, 2023.

RUFATTO, Diogo da Costa. **O livro fúcsia**: da linguagem tripartida. Bragança Paulista, SP: Editora Urutau, 2017.

SALGADO, Luciana Salazar. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 253-276, dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76289>. Acesso em: 14 dez. 2022.

SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos genéticos editoriais autoria e textualização**. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2016.

SAPIRO, Gisèle. **É possível dissociar a obra do autor?** Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

SENRA, Ricardo. Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo. **BBC News Brasil**, [Brasília], 30 mar. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs. Acesso em: 17 abr. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VAGA Carne – Grace Passô [AGENDA]. Minas Gerais: Agenda, 25 abr. 2017. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal AGENDA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WRrNj7SjYLA>. Acesso em: 30 ago. 2023.

VICENTE, Emerson. Professora e linguista com 70 anos no serviço público vê equívoco em termo “linguagem neutra”. **Folha de S.Paulo**, 31 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2022/03/professora-e-linguista-com-70-anos-no-servico-publico-ve-equivoco-em-termo-linguagem-neutra.shtml>. Acesso em: 23 maio 2023.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**: Paul Zumthor. 2. ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: CosacNaify, 2007.