

Grace Passô e Ana Regis: vozes subalternizadas que ressoam e reverberam

Diogo da Costa Rufatto¹

Introdução

Há poucas décadas, Monique Wittig (2022) 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, Spivak (2010) 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. Já temos 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 Gonzalez 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.

Saltando temporalmente para a década passada e geograficamente nos localizando em Belo Horizonte, Minas Gerais, destacamos duas dramaturgas mineiras, Ana Regis e Grace Passô, que estão escrevendo e produzindo seus espetáculos na contemporaneidade e cujas vozes ressoam e reverberam no fazer teatral como protagonistas. Este texto, então, se propõe a tecer algumas possíveis comparações e distanciamentos entre a obra *Peixes*, da primeira dramaturga citada, e *Vaga carne*, da segunda, suscitando como operadores teóricos a problemática do teatro performativo ou representativo, passando pelo conceito foucaultiano de heterotopia para pensarmos a decolonialidade conforme discutida por Lugones (2014). As três teóricas e ensaístas mencionadas no primeiro parágrafo também servem como dispositivos para a leitura das peças.

Dois nomes marcados

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Bolsista CAPES.

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” (WITTIG, 2022, p. 120). Faz-se importante, então, definirmos de onde partem os textos que visamos ler aqui.

Grace Anne Paes de Souza é a filha caçula de sete irmãos, tendo nascido em Pirapora, interior de Minas Gerais, em 1980. A mudança para um bairro de periferia de Belo Horizonte ocorreu após o falecimento precoce do pai. Tímida, Grace Passô graduou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e formou-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, ajudou 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. Um exemplo desse desejo é a negritude, tema de *Vaga carne*. Sobre essa peça, Ribas (2022, p. 476) nos revela que “talvez essa tenha sido a primeira obra da dramaturga a apontar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude em cena teatral”. Em resumo, a protagonista da peça é uma Voz que invade coisas e corpos, enunciando-se a partir de tais objetos e subjetividades.

Ana Regis nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1970 e tem formação em Letras pela UFMG. Sua trajetória no teatro tem início anteriormente, na antiga escola Tangran, de Paulinho Polika. A vivência com o teatro seguiu durante a graduação, quando ela participou de um grupo na própria universidade, primeiro sob a direção de Wilsinho Oliveira, logo em seguida substituído por Vavá Sena. Nessa época, ela teve contato com vários profissionais do teatro e do audiovisual que figuram até hoje no cenário belo-horizontino, como Mariana Muniz e Júlio Maciel, principalmente quando fez parte do grupo Companhia Cínica, que nasceu dentro de uma oficina do Grupo Galpão, com o qual a atriz/dramaturga tem uma forte relação. Sua experiência como dramaturga teve início em 1999, com o primeiro ano da Oficina de Dramaturgia do Cine Horto com Luiz Alberto de Abreu, que resultou no texto de *Caixa Postal 1500*. Ela também tem experiência como produtora e preparadora de elenco para trabalhos audiovisuais (REGIS, 2012, n. p.). Além disso, na orelha da publicação da peça *Peixes* pela

editora Javali, constam as informações de que a atriz se define como feminista e mãe do Davi e da Maria (REGIS, 2020). Em *Peixes*, assistimos a Claudia, uma mulher internada em uma instituição psiquiátrica, relatar sua história para um(a) médico(a). Ela sofreu abuso do tio na infância, foi silenciada, cresceu, casou-se, tornou-se professora e, quando finalmente conta o que lhe aconteceu para o marido, vê-se abusada por ele também e o assassina. Por isso, encontra-se em situação de privação de liberdade.

São vários os pontos em comum entre Grace Passô e Ana Regis. As duas cresceram em um mesmo espaço geográfico, o estado de Minas Gerais, mais especificamente a cidade de Belo Horizonte, embora uma tendo vivido a infância na periferia e a outra, aparentemente, não. São apenas 10 anos que distanciam uma da outra em termos de idade cronológica. Ambas se graduaram em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, são atrizes, performers e dramaturgas. Mas há também pontos que as separam em diferentes categorias: Grace Passô é negra e lésbica, enquanto Ana Regis é branca e, inferimos, heterossexual.

As duas podem ser consideradas como de classe média. Embora Grace Passô tenha transitado pela periferia, hoje realiza trabalhos para emissoras como a Rede Globo e trabalha com grandes nomes do teatro e do audiovisual brasileiro. Essas informações nos são caras aqui para podermos afirmar que as vozes dessas duas mulheres, cada qual com suas marcas e adjetivos, reverberam, ressoam, causam burburinhos na sociedade. Trata-se de corpos, de vozes subalterizadas que falam (SPIVAK, 2010). Assim, interessa-nos 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” (LUGONES, 2014, p. 939).

O teatro como heterotopia

Para discutir a voz dos povos oprimidos, Didi-Huberman (2021) 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 contrerrâneo seu, Michel Foucault, faz isso quando se interessa por fazer uma história dos desvios, estudando, por exemplo, instituições psiquiátricas, como a em que a personagem de *Peixes* se encontra internada.

Foucault usou o termo “heterotopia” para falar de “lugares 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” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 462-463). Aqui, nos interessa pensar 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. É numa dessas fendas – ou lócus fraturado, conforme Lugones (2014) – que as vozes de Grace Passô e de Ana Regis falam, ainda que com algumas dessemelhanças que gostaríamos de explorar.

Performatividade e representação

Discutir a teatralidade é uma tarefa árdua que demanda tempo e espaço, dadas as inúmeras formas de se abordar o tema. Para focarmos diretamente no ponto que nos interessa, vamos apenas indicar a discussão feita por Fernandes (2011) e trazer para este texto 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 dramática 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. (FERNANDES, 2011, p. 15)

Essas ideias são muito próximas do que Josette Féral (2008, p. 207-208) vai chamar de teatro performativo:

[...] 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 [...].

Spivak (2010, p. 39-40) traz mais uma camada de sentido em relação ao termo “representação” ao comentar:

[...] a representação como “falar por”, como ocorre na política, e representação como “re-presentação”, como aparece na arte ou na filosofia. 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 é nosso objetivo discutir a parte efetivamente política da representação na política estatal e partidária, mas consideramos interessante abordar alguns aspectos que orbitam essas questões nas duas peças aqui estudadas. No caso de Ana Regis, a dramaturga afirma que o disparador para a construção do texto dramático foi um caso de abuso sofrido por uma amiga que a deixou sem saber o que falar.² A partir disso, ela foi estudar o tema para saber o que falar para a amiga; ou seja, ela passou a buscar formas de representar o discurso de oprimida dessa amiga e a levá-lo ao palco, de modo que outras tantas mulheres ou quaisquer outros tipos de sujeito que tenham sofrido abuso se sintam representados, de tal maneira que, pelo menos nessa heterotopia, possam falar. Se trocarmos a atriz, ainda assim a peça acontece sem grandes desvios de sentido. As próprias rubricas demonstram isso com a utilização da marcação “atriz”, em vez de um nome próprio, que passa aparecer mais tarde, quando a personagem se configura. “**ATRIZ** – Boa noite, meu nome é... (*nome da atriz*)³, eu sou atriz de... (*nome da cidade, estado, país*). Hoje eu vou contar para vocês a história da Cláudia [...] **Cláudia** – Voltou, Doutor(a)? Achei que ia continuar o outro médico” (REGIS, 2020, p. 21-22, negritos nossos).

Já Grace Passô se vale do seu próprio corpo de mulher negra e, muito provavelmente, das diversas situações de racismo 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 anda 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

² Informações obtidas em uma conversa da dramaturga com a turma da disciplina Dramaturgia de Mulheres Latino-Americanas, ministrada pela Profa. Dra. Sara Rojo no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários no primeiro semestre de 2023 na Universidade Federal de Minas Gerais.

³ O uso do itálico aqui e nas demais citações de textos dramáticos serve para indicar as rubricas.

eu comece a imitar um ronco. Você 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 me quer como um coerente espelho barato! Quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver. (PASSÔ, 2018, p. 21-23)

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 ato aconteça, para que os sentidos se façam naquelas dadas circunstâncias. Em outras palavras, a representação está mais próxima de um roteiro a 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.

Nas duas peças que ora lemos, ambos os conceitos se fazem presentes, porém em *Peixes* se evidencia mais o ideal de representação, enquanto em *Vaga carne* se sobrepõe a performatividade, não sem que os dois caminhos se entrecruzem aqui e ali.

Solo

Um aspecto importante que vem se apresentando com força no fazer teatral dos últimos anos é a questão do solo. Podemos inferir que se trata de uma saída para a precarização de financiamentos, pois é mais fácil viajar quando se é necessário levar apenas um ator/performer e poucos objetos cênicos. Mas também podemos pensar, no caso destas duas peças, na questão da solidão da mulher que fala. Essa enunciação via solo ecoa o que Gonzalez (2020, p. 140, grifo da autora) 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. Ana Regis, como já dissemos, é uma mulher branca que representa o discurso de milhões de mulheres; Grace Passô performa os discursos hegemônicos que batem no corpo de uma mulher preta cotidianamente. Ambas

protagonizam um discurso pelo viés tanto da representação como da performatividade dos corpos que colocam em cena.

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. (GONZALEZ, 2020, p. 141, grifos da autora)

Elas falam por meio de um solo, mas não sozinhas. Como afirma Lugones (2014, p. 949):

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

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.

Público

Sem a presença do público, o rito não se cumpre. É aí que essas mulheres encontram voz, uma voz que ressoa e reverbera pelos corpos dos espectadores e da comunidade. Ana Regis e Grace Passô, portanto, são mulheres porque se inserem numa lógica de produção e reprodução de algo que se insere na sociedade e se transmite, que faz a roda do capitalismo girar. Afinal, publicam textos, produzem um objeto de consumo; e circulam com seus espetáculos, contribuem com a chamada economia criativa. Ao mesmo tempo, são subalternizadas porque são mulheres latino-americanas, uma negra e lésbica; porém, falam por si próprias, não se deixam falar.

Diante dessa constatação, 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 essas autoras, com essas obras, 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)” (ALMEIDA, 2010, p. 16). É o que tento fazer aqui.

REFERÊNCIAS

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.

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

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.

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.

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

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

REGIS, Ana. **Peixes/peces**. Edição bilingue, tradução para o espanhol de Mariana Muniz. Belo Horizonte: Javali, 2020.

REGIS, Ana. Ana Regis. [Entrevista cedida ao] **Portal Mulheres do Cinema Brasileiro**, [s. l.], 2012. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/150/Ana-Regis. Acesso em: 4 jul. 2023.

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, p. 472-473.

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

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