

Escrevivências: outro horizonte poético na criação dramatúrgica de Grace Passô

Escrevivências: another poetic horizon in Grace Passô's dramaturgical creation

Michel Silva GUIMARÃES*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Cláudia de Souza BARBOSA**

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

RESUMO: Este ensaio investiga a poética afro-diaspórica de autoria feminina e negra na criação dramatúrgica de Grace Passô. Cotejamos duas de suas obras, *Congresso Internacional do Medo* (2012) e *Vaga Carne* (2017), com sua reflexão poética na entrevista cedida à obra *Maratona de Dramaturgia* (2019). Seguimos como guias teóricos os conceitos de *escrevivência* (Evaristo, 2021; 2007) e *quilombo de palavra* (Souza, 2000). Objetivamos impactos sociais e acadêmicos com essa pesquisa: a contínua formação de um repertório crítico e literário sobre a dramaturgia feminina e negra brasileira e a formação de dramaturgos, oficineiros e docentes antirracistas, atendendo o que regem as leis 10.639/2003 e 11.645/2008.

PALAVRAS-CHAVE: Grace Passô. Literatura Brasileira. Escrevivência. Quilombo de Palavra. Criação Dramatúrgica.

ABSTRACT: This essay investigates the Afro-diasporic poetics of female and black authorship in Grace Passô's dramaturgical creation. We compare two of her works, *Congresso Internacional do Medo* (2012) and *Vaga Carne* (2017), with her poetic reflection in the interview given to the work *Maratona de Dramaturgia* (2019). The theoretical framework includes the concepts of *escrevivência* (Evaristo, 2021; 2007) and *quilombo de palavra* (Souza, 2000). We aim at achieving social and academic impacts with this research: the continuous formation of a critical and literary repertoire on Brazilian female and black dramaturgy and the training of anti-racist playwrights, workshop leaders and teachers, thus complying with the determinations of laws 10.639/2003 and 11.645/2008.

* Professor Assistente de Literatura na Universidade Federal do Pará, ILC-FALE, campus Belém. Doutor (UFBA, 2020) e Mestre (UFBA, 2015) em Literatura e Cultura. Especialista em Tradução da Língua Espanhola (Estácio, 2016). E-mail: msguimaraes@ufpa.br

** Cláudia de Souza Barbosa, que assina artisticamente como Tatá Universo, é licenciada em Teatro pela UNEB Campus VII (Senhor do Bonfim, 2023) e mestranda em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras pelo PPGEAFIN UNEB, Campus XVI (Irecê). Autora do livro "Afogamentos: desde que aprendi a nadar" (2021, publicação independente), atua como escritora-dramaturga, produtora cultural, professora, atriz e artista visual. E-mail: tata.universo777@gmail.com

KEYWORDS: Grace Passô. Brazilian Literature. *Escrevivência. Quilombo de Palavra.* Drama Creation.

Introdução

Este texto nasce da análise de um repertório literário-dramatúrgico e epistemológico, um *quilombo de palavra*, para uma educação antirracista. Esse repertório foi guiado pela produção da dramaturga negra contemporânea Grace Passô (1980-), especificamente a partir de suas obras *Congresso Internacional do Medo* (2012), *Vaga Carne* (2018) e sua reflexão poética na entrevista cedida à obra *Maratona de Dramaturgia* (2019), organizada por Isabel Diegues, José Fernando Peixoto de Azevedo e Kil Abreu.

Adotamos como referencial teórico vozes de reconhecida luta antirracista: Neuza Santos Souza (1983); Abdias do Nascimento (2004); Leda Maria Martins (1995; 2007); Sueli Carneiro (1995); Florentina Souza (2000); e Conceição Evaristo (2007; 2021). Esse e essas intelectuais auxiliaram na proposta de trabalho, através da qual se fez o cotejo entre os textos selecionados para análise, rastreando seus aspectos potenciais para uma educação antirracista e para a criação dramatúrgica.

Ao situar seu processo de criação, Grace Passô introduz seu relato dizendo que a “relação com a dramaturgia, especificamente, é uma resposta da experiência do meu corpo no teatro” (Passô, 2019, p. 103). É imperativo dizer que esse corpo, sob o qual escorre a escrita de Passô, é o corpo de uma mulher negra que escreve pela necessidade de registrar a sua existência, negando as limitações que lhe são impostas e reivindicando o espaço da sua própria história. A metáfora do corpo na obra passoana é retomada por Soraya Patrocínio e Tatiana Costa (2021), no texto publicado no *Suplemento Pernambuco*: “Escrever com o corpo, inventar imagens: coreografias do desejo e outros voleios na obra de Grace Passô”, que aqui utilizamos como fortuna crítica sobre a autora.

Nossa metodologia emula a já adotada na obra *Maratona de Dramaturgia* (Diegues; Azevedo; Abreu, 2019, p. 13-15), que propõe entender os circuitos da dramaturgia a partir de cinco questões: a) Das formas; b) Da experiência; c) Das condições de produção; d) Que tradição seu trabalho inventa; e) Do público. E segue ao encontro de duas de suas peças: *Congresso Internacional do Medo* (2012) e *Vaga Carne* (2018), tomadas como materialidade dramática da reflexão teórica de Passô.

Em *Congresso Internacional do Medo*, por exemplo, há seis personagens – Doutor José, Tusgavo Tappista, o casal de irmãos indígenas Payá e Trumak, Reluma Divarg e uma Tradutora – quase incomunicáveis, que se reconhecem, contudo, pela linguagem do corpo: com um nascimento e uma morte em cena. Já em *Vaga Carne*, há apenas duas personagens “Quem: uma voz” e “Onde: um corpo de uma mulher” (p. 28), que poderiam ser a mesma, mas não são, havendo um conflito entre a voz e a carne, até a reconciliação operada pela gravidez desta última.

Por tudo isso, acrescentamos, ainda, uma sexta questão: f) Como a dramaturgia de Passô nos serve enquanto didática para ensinar sobre a história da mulher negra no Brasil? Esse tópico se baseará nas leis 10.639/03 e 11.645/2008. Ambas asseguram o ensino da história e da cultura afro-brasileira no Brasil, no ensino básico, para que isso possibilite uma nova perspectiva da negritude e possa também contribuir para que o racismo no Brasil seja mitigado.

2 Escreviver-se e aquilombar-se

Buscamos alargar as possibilidades de compreensão das ideias de Passô, à luz de outras escritoras negras que percorrem essa maratona, construindo percursos para entender e reescrever a história, pela perspectiva política, social e cultural, sobretudo a partir do conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo (2007; 2021), e *quilombo de palavra*, pensado por Florentina Souza (2000) e retomado por Leda Maria Martins (2007).

Em entrevista para o programa televisivo *Roda Viva* (2021)¹, Conceição Evaristo relata sobre o processo de *escrevivência*, enquanto desejo de criar sua própria narrativa. Sua proposição intui a negação de ser apenas objeto da escrita do outro. O outro, aqui, vai sempre estar relacionado à branquitude.

Os mitos suscitados a respeito da negritude no Brasil, isto é, o conjunto de estereótipos presentes no imaginário social, “na plenitude de sua contingência, se impõe como desafio a todo negro que recusa o destino da submissão” (Souza, 1983, p. 26). Desse modo, é possível entender como essa população foi enquadrada em espaços

¹ Entrevista cedida em 06 de setembro de 2021. Disponível em <<https://youtu.be/J-wfZGMV79A>>. Acesso em 03 dez 2021.

furtivos, despossuída de educação, política, identidade e bens culturais, o que constitui um problema para subjetividade negra no Brasil.

Outro ponto, para refletirmos as diligências do discurso da branquitude a respeito do sujeito negro, é o mito da democracia racial, que pressupõe um lugar onde não existe racismo, entre outros equívocos que são constantemente reproduzidos na nossa sociedade. Neusa Santos Souza, na obra *Tornar-se Negro* (1983), ao pensar os fundamentos da mitologia negra instaurada nas instâncias de poderes e saberes no Brasil, nos esclarece por que de sermos entendidos, ainda hoje, enquanto menores ou destituídos de dignidade e humanidade.

Para Santos Souza, “entretanto, enquanto objeto da opressão, cabe ao negro a vanguarda desta luta, assumindo o lugar de sujeito ativo, lugar de onde se conquista uma real libertação” (1983, p. 26). Desse ponto, retomamos o que Evaristo (2021) nos ensina: “*escreviver* é um modo de retirar as farpas fincadas no coração da história de um povo negro”.

Na obra *Escrevivência: escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, a pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca retoma uma anotação sem data da autora, provavelmente anterior a 2011, na qual fala sobre seu conceito de escrevivência:

Minha escre-vivência vem do quotidiano dessa cidade que me acolhe há mais de 20 anos e das lembranças que ainda guardo de Minas Gerais. Vem dessa pele-memória – História passada, presente e futura que existe em mim. Vem de uma teimosia, quase insana, de uma insistência que nos marca e que não nos deixa perecer, apesar de. Pois entre a dor, a dor e a dor, é ali que reside a esperança. (Evaristo *apud* Fonseca, 2020, p. 63)

Ainda com a grafia *escre-vivência*, a autora já refletia sobre a cidade, Rio de Janeiro, sobre sua Minas Gerais natal, sobre sua “pele-memória” e sobre os interstícios entre as dores do povo negro, nos quais residem a esperança. Pensar a própria pele, o próprio corpo e reescrevê-los em diálogo com a nossa negritude: é aqui que essas duas belo-horizontinas, Evaristo e Passô, se encontram.

Esse encontro se abre para o coletivo e é pensado por Evaristo também na obra *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, organizada por Marcos Antônio Alexandre (2007):

[...] Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (Evaristo, 2007, pp. 20-21)

Ao chamar outra mineira para essa gira, Carolina Maria de Jesus, Evaristo destaca que escritas como a sua e de suas conterrâneas marcam a insubordinação da mulher negra frente aos apagamentos impostos pelas ditas elites.

Já o *quilombo de palavra* é definido no prefácio da antologia *Quilombo de Palavra*, por Florentina Souza:

[...] de modo similar aos quilombos históricos, estrutura-se como símbolo de resistência e preservação cultural que viabiliza a afirmação identitária e da autoestima. (...) Compreendendo a produção literária como espaço para, entre outros propósitos, interferir nas várias instâncias de poder e de representação, essa literatura busca reverter sentidos, encadear e explorar as possibilidades de forjar significados e conexões, resgatar histórias e tradições de origem africana, ou seja, apoderar-se também do sistema de produção de imagens e significados. (2000, p. 09)

Nesse viés, as poéticas de Carolina, Evaristo e Passô, suas práxis e reflexões, trazem vivências que, quando escritas, deságumam sobre o papel e sobre a cena nossas histórias e culturas, tradicionais e contemporâneas. Passô nos afirma uma escrita que parte da sua experiência enquanto atriz. Seu relato espelha o processo de diversos corpos negros que, no palco e na cena, vivenciam narrativas forjadas para depreciar as suas existências, sem expectativa alguma de reparação histórica, política, social e econômica.

É como se maratonássemos uma estrada longa e demasiadamente complexa de ser atravessada, mas que, mesmo assim, em *outdoors*, revistas e jornais, grandes anúncios nos dissessem que tudo que não conseguimos é por falta de esforço, ainda que a estrada da população branca seja mais branda e com menos empecilhos. A partir do sequestro de nossa autoestima, a branquitude deseja reafirmar a necessidade de contar e recontar as mesmas narrativas, as suas.

A maratona por essas duas estradas distintas, essa incomunicabilidade entre a irreal meritocracia branca e as vivências negras, são metaforizadas por Passô no diálogo coral entre as personagens Doutor José e Tradutora, em *Congresso Internacional do Medo*:

Doutor José: (*olhando em volta*) É mesmo uma pátria que sofre.
Tradutora: (*traduz o doutor*) É mesmo um país maravilhoso!
Doutor José: Que confusão de gentes, que tanto de terra pra uns e outros, nada!
Tradutora: (*traduz o doutor*) Quantas raças diferentes, que terra estupenda!
Doutor José: Tanta pobreza...
Tradutora: (*traduz o doutor*) Quanta simplicidade rica!
Doutor José: Não sei como se organizam.
Tradutora: (*traduz o doutor*) Quanta harmonia! (Passô, 2012, p. 42)

Enquanto o olhar estrangeiro do Doutor José percebe as mazelas do território brasileiro, a Tradutora atua como propagandista da democracia racial. A visão da branquitude, assim como a Tradutora, enxerga a maravilha, a riqueza e a harmonia, a despeito de todos dizerem que essa visão é irreal.

Já em *Vaga Carne* (2018), há um breu branco intermitente, representado na edição da peça por vários espaços e páginas inteiras em branco. O texto se inicia da seguinte forma: “*no breu: ouve-se a voz/ Vozes existem*” (p. 15). Essas duas primeiras inscrições, a didascália e a fala, ocorrem em uma única página, a rubrica no cabeçalho e a réplica no rodapé, separadas pelo vazio em branco. Há um imenso breu branco entre as páginas 23-32, perturbado apenas por um “Eu me esqueci”, na página 27; e novos breus brancos na página 36 e entre as páginas 38-44. O breu branco das páginas, advogamos, relaciona-se com o apagamento e o branqueamento². A impressão negra das letras é esvaziada, silenciada e apagada nesse branco breu.

Aquilombar-se e *escrever-se* é batalhar contra essa cegueira branca e retomar nossas histórias, nas quais somos os protagonistas, nas quais nos reinventamos e reconquistamos espaços usurpados ao longo da diáspora, nas ciências, nas artes, na política e na ordem do discurso que insiste em excluir as matrizes negras e indígenas do país.

Os apagamentos e os branqueamentos são suscitados sempre que tentamos dizer que vidas negras importam, ou que é necessário dizer sobre si mesmo o que o outro nunca foi capaz de pontuar, como se o nosso intuito, ao criar nossas narrativas e anular as impostas, fosse apenas narcísico, como se carecêssemos de certo holofote, o que não é verdade.

² Este último termo é tomado de empréstimo pela crítica literária a partir das formulações de Cida Bento em *Psicologia Social do racismo* (2014), cujo subtítulo, “estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil”, torna essa uma das primeiras obras a analisar os mecanismos e identidade da branquitude no país e seu *modus operandi* de apagamentos e branqueamentos das outras matrizes nacionais, negra e indígena.

Narciso configura, aqui, uma alegoria importante para ser primeiro observada e depois negada. O mítico reflexo desse jovem, relatado como extremamente belo, nos ensina que um desejo exacerbado por si mesmo, egoísta e autocentrado demais, interrompe qualquer olhar que venha de fora, o outro será sempre feio ou estranho. Ao nos iluminar sobre o processo de *escrevivência*, Evaristo diz que há um espelho, com reflexos distorcido das nossas imagens, e ele reflete a desmesura do homem branco.

Uma das primeiras teóricas, no Brasil, a pensar a metáfora do espelho nas artes cênicas negras foi Leda Maria Martins, em seu seminal ensaio *A Cena em Sombras* (1995). Para a autora:

No jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa. A experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência da negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente (Martins, 1995, p. 42).

No combate à pretensa onipotência da branquitude e ao seu ego narcísico, Evaristo (2021) nos propõe pensar por uma outra ótica: os reflexos que Oxum e Iemanjá nos permitem ter sobre nossos corpos negros a partir de seus espelhos. Esses reflexos nos mostram uma outra perspectiva do belo, um outro lado, um outro horizonte tanto das águas, quanto das imagens que somos capazes de olhar sem nos perdermos. Há nessas representações míticas e africanas o amor ao próximo, o desejo de criação coletiva, a vontade de gerar e cuidar, há uma beleza que é particularmente negra.

Sob esse prisma, compreendemos por que a *escrevivência* não se trata de uma narrativa narcísica, mas sim de um outro horizonte poético sobre o qual é possível traçar narrativas ficcionais, nas quais não sejamos apenas produtos de uma hegemonia branca. A subversão desse lugar requer de nós, negros e negras, enfrentamentos incessáveis, para o que Santos Souza (1983, p. 26) nos alerta: “O mito negro, na plenitude de sua contingência, se impõe como desafio a todo negro que recusa o destino da submissão”.

Passô diz que sua escrita: “nasce também do lugar onde nunca me colocaram, e que tive que criar para existir” (Passô, 2019, p. 104). Passô inventa um lugar para si, insubmisso e repleto de possibilidades. De algum modo, toda *escrevivência* é outro horizonte poético, um lugar de renúncia às narrativas hegemônicas, um modo de trabalhar os estereótipos formados sobre o signo da negritude e de quebrar os espelhos narcísicos que não refletem e nunca refletirão o semblante do povo negro.

Criar, gerar e cuidar são ações metaforizadas em ambas as peças em tela. Em *Congresso Internacional do Medo* (2012, p. 39), uma das palestrantes dá à luz em pleno congresso:

Nasce uma criança no Congresso Internacional do Medo. Tusgavo fica com a criança nas mãos./Doutor José: Ele está vivo?/ Tradutora: (traduzindo Doutor José) Nasceu?/Payá: Nasceu, sim. Tusgavo fala. Tradutora: (traduz Tusgavo) Sim, nasceu! É uma menina.

O bebê, não aleatoriamente, é uma menina. Simboliza um compromisso poético com o feminino e ético com a continua geração da negritude. O mesmo ocorre em *Vaga Carne* (2018, p. 48), na qual a Voz se conecta com a Carne e resolve ficar, após descobrir uma gravidez:

Não vou deixar minha repolhinha viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes... Tenho que ensinar essa carninha a viver. Ela vai ter o próprio corpo... Susto. O que vamos dizer a ela sobre o mundo? Eu quero ensinar a ela, sim, preciso ensinar a ela sobre estar no mundo, eu não vou deixá-la, aqui, sozinha, nesse mundo do capeta, junto a esses bichos ferozes, afinal de contas, eu tenho responsabilidade, afinal de contas.../ Chora./ A contra gosto. Eu sou uma mulher.

Uma vez que *escreviver* se baseia na reconstrução da própria identidade, cultura, história, tomando como bases as referências que protagonizam a negritude, tais como Oxum e Iemanjá, o nascimento de duas meninas, nas peças de 2012 e na de 2018, simboliza a reconstrução desse mundo para outras mulheres negras. Assim como a afirmação “afinal de contas.... [...]. Eu sou uma mulher”.

Por isso a dramaturgia de Passô serve também como estudo em sala de aula e em oficinas de criação dramatúrgica para pensar não apenas a história e cultura afro-brasileira, mas também para refletir sobre a autoestima do negro, para que alunos e alunas possam refletir que sua *escrevivência* é importante para *aqüilombar-se* e, assim, reconstruir o lugar do negro no Brasil. As autoras elencadas aqui nos ensinam sobre os lugares afetivos, que o egoísmo branco nunca foi capaz de traçar: a compreensão de que essa luta de reparação histórica se faz unindo mãos, na cultura, na sociedade e na educação.

A leitura e a investigação dessas intelectuais e da escrita criativa de autoras como Carolina, Evaristo e Passô – além de diversas outras autoras negras e autores negros – trazem como impactos sociais, artísticos e acadêmicos desse trabalho didático-

pedagógico, além da contínua formação de um repertório crítico e literário sobre a literatura e dramaturgia negra brasileira, o letramento antirracista, atendendo, dessa forma, o que regem as leis 10.639/2003 e 11.645/2008.

3 As leis 10.639/2003 e 11.645/2008: um horizonte antirracista

A lei 11.645/2008, que atualiza a lei 10.639/2003, sanciona na Educação Básica do país o ensino das histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas, com foco, sobretudo, na contribuição desses povos para formação do Brasil. A mesma lei regimenta, ainda, que esse ensino deve ser ministrado no âmbito de todo currículo escolar, contudo, ele deve ser ministrado “em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras”. Neste viés, é importante que haja um contínuo, orgânico e capilarizado trabalho com as artes negras. Nesse diapasão, a dramaturgia negra contemporânea passou a integrar parte do que hoje tornou-se um grande projeto nacional: a educação antirracista.

Para intelectuais brasileiras como Florentina Souza e Neusa Santos Souza, é objetivo do campo dos estudos afro-diaspóricos garantir à população afro-brasileira “tornar-se negra”, isto é, sair do estado de alienação e confusão no qual está emparedada – como simbolizou em sua poesia Cruz e Souza – para um estado no qual se tenha os mecanismos necessários para promoção de mudanças sociais e políticas de equidade. Tais mecanismos, a partir da fabulação e do lúdico, podem ser dados pela arte, pelo teatro e pela literatura dramática. Desde Brecht, reconhece-se a potência estética e política do teatro para disseminação de conteúdos revolucionários e, *pari passu*, de uma educação formal no campo das artes, sem jamais renunciar ao divertimento.

Nesse viés, as obras dramatúrgicas aqui apresentadas são guias éticos para uma prática didático-pedagógica que fomenta uma formação antirracista: *Congresso Internacional do Medo* (2012), *Vaga Carne* (2018) e a entrevista cedida à obra *Maratona de Dramaturgia* (2019). Essas três obras, aqui reunidas e analisadas, formam, como propõem Florentina Souza (2000) e Leda Maria Martins (2007), um *quilombo da palavra*. Juntas, em sala de aula, elas podem conduzir as discussões de temáticas caras e urgentes para população negra, respectivamente: o racismo estrutural, a luta feminista negra e a educação antirracista.

Segundo Souza (2000) e Martins (2007), o *quilombo da palavra*, tanto no passado recente quanto na contemporaneidade, é o próprio gesto da escrita de autores e autoras que garantiram, apesar de todas as interdições e adversidades, a manutenção da permanência do elemento negro e de sua cultura no imaginário nacional. A composição poética desses homens e mulheres (re)inscreveu seus corpos na cena artística e cultural nacional, em uma luta incansável contra dois fenômenos que se tornam problemas de pesquisa sempre que se trabalha com a Literatura Negra: o apagamento e o branqueamento.

São fortes exemplos de apagamento, por exemplo, Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917) e Luiz Gama (1830 – 1882). Maria Firmina dos Reis, a despeito de ter um dos primeiros romances românticos do país, com forte teor abolicionista, *Úrsula* (1859), foi apagada da historiografia literária nacional, sendo retomada nos últimos anos, justamente, pelas revisões no cânone literário e no currículo da educação básica propostas por intelectuais e pesquisadores negros.

Luiz Gama, a despeito de sua poesia combativa e de sua atuação como rábula pelos direitos da população negra de seu tempo, também fora eclipsado. Dessa forma, diversas gerações de brasileiros tiveram, a partir da formação escolar, como romance abolicionista *A Escrava Isaura* (1872), de Bernardo Guimarães, com sua protagonista branca, e, como poeta dos escravos, Castro Alves.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira* ([1970] 2013), o autor Alfredo Bosi ignora Maria Firmina dos Reis e relega Luiz Gama a uma menção, ao tratar do poeta Fagundes Varela: “acompanha nesse ponto a viragem na vida política do II império, quando entrava a formar-se uma oposição mais consequente, de que seriam mentores José Bonifácio, o Moço, Luís Gama, Tobias Barreto e maior poeta Castro Alves” ([1970] 2013, p. 124).

No que diz respeito ao fenômeno do branqueamento, não há exemplo mais paradigmático do que aquele considerado o maior homem das Letras no Brasil, Machado de Assis. O branqueamento imposto ao autor atuou no apagamento étnico de sua negritude, ao ponto de o 1º presidente da Academia Brasileira de Letras ser retratado, em uma propaganda da Caixa Econômica Federal, no aniversário de 150 anos da empresa, no ano de 2011, como um homem branco. A propaganda, obviamente, gerou indignação do público, pedido de desculpas da empresa e reformulação da peça publicitária.

Contudo, o branqueamento imposto a Machado deu-se, também, nos âmbitos poéticos e epistemológicos. Em *A fina lâmina da palavra* (2007), obra na qual a autora retoma o conceito de *quilombo de palavra* (Souza, 2000), Leda Maria Martins expõe essa operação de branqueamento e a refuta a partir da própria poética do autor, na qual, no conto *Pai contra Mãe*, por exemplo, o contista explora a complexa e paradoxal estrutura racista e escravagista do país, derrubando, assim, o mito de que ele teria silenciado sobre as questões raciais concernentes ao seu tempo.

Como se pode ver, a história da literatura brasileira, assim como de sua dramaturgia, é uma história de apagamentos. Autores e autoras, independentemente de sua qualidade estética ou da famigerada literariedade, tiveram suas obras eclipsadas pelo estabelecimento de um cânone nacional, em geral, composto fortemente por homens brancos, oriundos das classes abastadas, saídos dos bancos universitários e, via de regra, nascidos ou com carreiras nascidas nos grandes centros urbanos. No cânone formado no século XIX, entre os poucos autores de extração humilde, como verifica Bosi (2013, p. 92), estão os cariocas Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, e o catarinense Cruz e Souza, os dois últimos, homens negros e sem passagem pelos bancos universitários.

Na literatura negra contemporânea, verifica-se um fenômeno inverso: uma busca de autoras e autores negros, independentemente de suas origens, por alta formação acadêmica. É o caso dos dramaturgos Aldri Anunciação e Cidinha da Silva. Silva é doutora em Difusão do Conhecimento (DMMDC-UFBA/2021), e Anunciação é doutor em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA/2021). Três grandes expoentes da literatura brasileira contemporânea – Cuti, Conceição Evaristo e Itamar Vieira Junior – também são doutores, respectivamente em Teoria Literária (UNICAMP/2005), Literatura Comparada (UFF/2011) e Estudos Étnicos e Africanos (UFBA/2017)³.

Essas biografias demonstram os frutos de toda luta dos movimentos negros por educação pública, gratuita e de qualidade, dentre eles a revolução operada no sistema

³ Aldri Antônio Alves da Anunciação é Graduado em Estética e Teoria do Teatro (2004/UniRio). Maria Aparecida da Silva é Graduada em História (1990/UFMG). Segundo informações da plataforma Lattes, ambos não possuem o mestrado. Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, é Graduado em Letras (1980/USP) e Mestre em Teoria Literária (1999/UNICAMP). Maria da Conceição Evaristo de Brito é graduada em Letras (1990/UERJ) e Mestre em Letras (1996/PUC-RJ). Itamar Rangel Vieira Junior é Graduado em Geografia (2005/UFBA) e Mestre em Geografia (2007/UFBA).

educacional brasileiro com o aumento do ingresso de estudantes negros nas universidades públicas via sistema de cotas.

Seguindo essa vereda, Grace Passô, assim como outras autoras e intelectuais negras, direcionam suas carreiras de forma a evitar o apagamento vivido, por exemplo, por Maria Firmina dos Reis. A dramaturga belo-horizontina também é diretora e atriz, tendo estudado no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte. Atuou em companhias teatrais da mesma cidade, como a *Armatrux* e a *Cia. Clara*. Em 2014, juntou-se ao grupo *Espanca!*.

A trajetória da artista é marcada por diversas obras dramatúrgicas, destacamos aqui as já publicadas: *Por Elise* (Cobogó, 2012), *Amores Surdos* (Cobogó, 2012), *Congresso internacional do medo* (Cobogó, 2012), *Marcha para Zenturo* (Cobogó, 2012), *Vaga Carne* (Javali, 2018) e *Mata Teu Pai* (Cobogó, 2017), além da peça *Preto* (Cobogó, 2019), em coautoria com Márcio Abreu e Nadja Nara.

O elemento negro na dramaturgia nacional possui uma trajetória representativa do racismo brasileiro. As peças *O demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1859), ambas do antiabolicionista José de Alencar, são exemplos desse racismo; na primeira, o negro surge como malandro, ladino e corrupto irrecuperável e, na segunda, como vítima abnegada. Após uma representação selvagem e uma dócil, surgem, também, as comoventes, cujo objetivo é fazer a branquitude escravocrata refletir, como nas peças *Cancros Sociais* (1865), de Maria Ribeiro, e *O Escravocrata* (1884), de Artur Azevedo.

Se, como advoga Abdias do Nascimento (2004, p. 212), essas peças, em seus textos e com suas personagens, não refletiam a dura situação existencial do negro, suas autorias, dentre elas uma feminina, tampouco auxiliavam para as necessárias mudanças que dariam visibilidade a um dramaturgo negro ou a uma dramaturga negra. Começando a surgir na cena, ainda que de forma estereotipada, o negro ainda estava interditado da autoria das estórias sobre si. Aqui entra a obra de Passô, como dramaturgia e como oficina para outras autorias negras, como registrado em sua entrevista cedida à obra *Maratona de Dramaturgia* (2019), axial para formação de futuros dramaturgos negros e dramaturgas negras.

A obra e a performance de Passô reinventam uma tradição, pois apenas em 1945, após ter criado o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1941, Abdias do Nascimento consegue levar um elenco majoritariamente negro para contar uma estória, a partir da

perspectiva de uma direção negra, ao palco do Teatro Municipal de São Paulo. Contudo duas situações chamam a atenção nessa estreia: uma delas é que essa apresentação única só foi possível com a intervenção direta do presidente Getúlio Vargas. A outra é que, após pedir ajuda a Mário de Andrade, grande autor negro do Modernismo, solicitando-lhe um texto, e ter essa ajuda gentilmente negada, Abdias recebe autorização total, sem cobrança de direitos autorais, do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill. Um homem branco que se mostrou um grande aliado.

Anos antes, em 1941, no Chile, Abdias assistiu a uma encenação de *O Imperador Jones* (1920), de O'Neill, e o choca o fato de o protagonista da peça, Brutus Jones, uma personagem negra, ser um ator branco com o rosto pintado de preto, famigerada prática conhecida como *blackface*, que ridicularizou e interditou corpos negros nas Artes Cênicas. O *blackface*, recorrente nos Estados Unidos, não foi um fenômeno desconhecido dos brasileiros.

Em 1946, Nelson Rodrigues escreve a peça *Anjo Negro* para o TEN, mas a censura só permite que o texto vá aos palcos se o protagonista negro, Ismael, fosse interpretado por um ator branco pintado de graxa, o que ocorre em 1948 pela companhia Maria Della Costa. Em 1969, na rede Globo de televisão, a novela *A Cabana do Pai Tomás* – inspirada no romance homônimo de 1854, de Harriet Beecher Stowe – tem seu protagonista, uma personagem negra, interpretado pelo ator branco Sérgio Cardoso, tendo o ator Milton Gonçalves sido preterido em detrimento daquele.

Logo, a história recente das artes cênicas brasileiras, assim como da literatura, é uma história de apagamento, branqueamento e interdição dos corpos negros. A trajetória vitoriosa de Grace Passô na dramaturgia – a atriz e dramaturga já recebeu 28 indicações a prêmios, sendo vencedora por 18 vezes, em festivais nacionais e internacionais⁴ – traz consigo a realização do sonho de Abdias do Nascimento: um teatro negro, no qual profissionais negros e uma dramaturga negra podem refletir nossas histórias e fabulá-las.

O *quilombo de palavra* formado pela poética de Passô amplifica as vozes da história da população negra em diáspora. Essas dramaturgias tornam-se pontos de resistência contra o apagamento e o branqueamento impostos aos corpos negros e às suas produções artísticas e culturais. A partir de um trabalho de ensino da dramaturgia negra

⁴ Entre os mais relevantes, o Prêmio Shell, por melhor autora de *Por Elise* e *Vaga Carne* (respectivamente em 2007 e 2016)

contemporânea, a exploração dos mecanismos utilizados por essas dramaturgias para afirmar a negritude divide com o público leitor os instrumentos para uma educação antirracista, revisa o passado histórico do país e demonstra toda contribuição das mãos negras para construção literária e intelectual do povo brasileiro.

4 Passô e um outro horizonte poético: as seis questões

a) Das formas:

Ao pensarmos nos circuitos necessários de serem percorridos, no Brasil, para alcançar certos lugares, entendemos por que a dramaturgia de Passô é um outro horizonte do lugar que ela ocupa e do sujeito que ela é. Por um lado, ela anseia quebrar os moldes, discursos e imagens subalternas enquadradas nas personagens negras pela branquitude. Seu corpo, carregado das águas da memória, cansado de percorrer espaços que o inviabilizam, corre por espaços escorregadios para fugir das limitações que lhe foram impostas.

O movimento das palavras de Passô traz a forte representação que o corpo tem para o seu processo de escrita, que não existe dissociada da sua experiência enquanto atriz e que nasce porque a atuação não era suficiente. Essa escrita se propõe performática e deslocada da estrutura dramatúrgica tradicional.

O corpo é um dos focos das peças *Congresso Internacional do Medo* (2012) e *Vaga Carne* (2018). Na primeira, a incomunicabilidade entre os congressistas e a Tradutora também se dá na metáfora do corpo:

Doutor José: “Desejamos tirar a roupa querendo gritar sussurrando ao seu ouvido, para que esteja aqui no Congresso Internacional do Medo.”/ **Tradutora:** (*traduzindo doutor José*) É com satisfação que vimos através desta convidá-lo para integrar a mesa do Congresso Internacional do Medo./ **Doutor José:** “Ao senhor, dizemos que muito queríamos sentir o cheiro de seu atraente corpo.”/ **Tradutora:** (*traduzindo doutor José*) Ao habitante desta ilha, reiteramos nosso profundo interesse em ter seu pensamento permeando nossas cabeças, a fim de que elas se embebedem das suas palavras. **Doutor José:** “Para poder tocá-lo oferecemos o testículo de uma mão de ficções”. **Tradutora:** (*traduzindo doutor José*) Para sua participação, o evento oferece [...] a importância simbólica de cinco ficções (Passô, 2012, p. 20).

A Tradutora pasteuriza o “sussurrando ao seu ouvido”, “o cheiro de seu atraente corpo” e o “testículo”. Interdita o corpo. A incomunicabilidade, aqui, além de um recurso dramatúrgico, pode representar, ainda, a interdição de questões de ordem sensível.

Já em *Vaga Carne*, o corpo recebe um elogio da Voz: “E eu devo te agradecer, carne, sua matéria me ensina” (Passô, 2018, p. 46). Isto é, há uma aprendizagem material via corpo, a voz não existe dicotomizada (mente x corpo), por isso ela busca um corpo.

Há na experiência de Grace Passô, junto a sua atuação, performances e palavras, o corpo de uma mulher negra periférica. O processo de criação como atriz, entretanto, não foi suficiente, ela precisou viver-se dramaturga. Aqui, entendemos como nasce o seu desejo de produzir a sua história: “para mim, a dramaturgia, minha relação com essas escrituras, vem de uma espécie de vazamento. Uma espécie de vazamento de algumas experiências, do que em determinados momentos eu conseguia vislumbrar enquanto imaginação de uma experiência” (Passô, 2019, p. 103).

Ainda hoje, as literaturas não cessaram de construir personagens negras que ocupam papéis formulados pelos estereótipos racistas, e, na perspectiva feminina, essas narrativas se reduzem às trabalhadoras domésticas, “mulatas” hipersexualizadas, escravizadas etc. Nunca em posição de protagonismo, relatando seus desejos mais íntimos, realizando sonhos ou ocupando espaços de poder.

Em *Vaga Carne* (2018, p. 52), o texto da peça encerra-se como se fora uma revelação: “Espera!/ *A Mulher é vista.*/ Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra.../ *Breu.*/ Espera!/ *A Mulher é vista.*/ Eu já sei. Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que.../ *Breu.*”. Ao longo de toda a peça, a Voz encarna uma mulher que a plateia, ao ver o corpo de Passô em cena, sabe ser negra. O texto, contudo, faz questão de anunciar essa negritude em seu final.

Leda Maria Martins (1995), ao pensar o negro na cena imaginária do branco, descreve o “signo negro” como parte dessa epistemologia racista, da qual os brancos fazem uso para lerem os nossos corpos como aqueles que não remetem a nada de agradável ou belo, mas sempre passível das significações supremacistas: o burro, o feio, o diferente, o criminoso.

Martins (1995) reflete ainda sobre os poderes oriundos das epistemologias. Se o branco construiu linguisticamente um espaço para o negro, seria a esse lugar que ele deveria pertencer. Por isso, ao pensarmos os desdobramentos da dramaturgia negra,

entendemos que este é um discurso de luta, fruto de muitos esforços e que objetiva a construção de um outro lugar.

Entender a forma de produção da dramaturgia de Passô hoje é vislumbrar que nos seus poros, da vontade de existir, plasma-se a expulsão dos reflexos distorcidos e construídos pela narrativa eurocêntrica, e esse expurgo nada mais é do que um vazamento, aquilo que extrapola uma estrutura, uma narrativa, um empecilho, que por ela é rasurado em seu corpo, em sua criação e repensado a partir de instâncias antirracistas.

Se pensarmos os circuitos percorridos pelas mulheres brancas para alcançar autonomia e liberdade, não é dos mesmos circuitos que tratamos quando falamos da mulher negra. Deixar vazar é, em certa medida, aprender a desviar das montanhas no caminho que se trilha, pular os enquadramentos propostos ao corpo negro. Mesmo com dor, cansaço muscular e enrijecimento, o corpo negro ainda é capaz de viver esse vazamento, de modo que ele se torne uma renúncia à narrativa teatral estruturada pela branquitude.

Se a população branca se sente cansada por trilhar caminhos para alcançar o espelho de Narciso – que, no final das contas, acabará por repetir a sua própria imagem – a população negra ainda precisa desbravar caminhos árduos e fechados para encontrar a própria trilha, isto é, esforço em desmedida, para só então encontrar as águas que refletirão a si e aos seus. Conceição Evaristo (2021) nos propõe pensar sobre os espelhos e nos reclama construir uma narrativa na qual não mais nos afoguemos na imagem do outro, ou na nossa imagem narcísica. Ao nos mirarmos, é preciso refletir o outro e é necessário extraír reflexão, deixar-se ser vazamento, minar as narrativas hegemônicas.

Minar nos leva a alguns lugares: i) a fragmentação do discurso hegemônico sobre a população negra: agora sabemos que nossas histórias podem compor uma ficção sobre nossa ancestralidade e isso não deve ser para o conforto da branquitude, antes um ato de subversão; ii) a desconstrução de uma narrativa pejorativa: se nós, pessoas negras, contamos dos nossos anseios, construímos, a partir da linguagem, um outro modo de se ler o signo negro, um que não se proponha submisso; e iii) um espelho fragmentado, pois é impossível de ser realocado, reestruturado, tudo que se olhar por esse material causará estranheza, o método mais eficaz é ter um outro espelho: os carregados por Oxum e Iemanjá, faces míticas da *escrevivência*.

Nesse cenário, os atravessamentos sociais, políticos e econômicos provocam o corpo da atriz a criar uma réplica a esses discursos, movimentar outras águas e outros reflexos e criar outros horizontes para a inserção da nossa própria prática teatral e dramatúrgica. Essa outra prática, como a própria Passô define, deve ser ancestral, futurista e desejar “ampliar o imaginário simbólico que meu corpo expressa no mundo” (Passô, 2019, p. 104).

Esse corpo, na página e no palco, escreve, vivo em cena, a sua subjetividade. Reinventa seus lugares. Trama e vislumbra uma trilha mais respirável, mesmo com todo esforço empreendido e cansaço adquirido no processo desse longo circuito. Isso não quer dizer que cesse em caminhar, que, fora da ficção, consiga respirar; ou, longe do palco, seja visto enquanto sujeito admirável. A sua forma, contudo, aliada as que vieram antes, mostra possíveis espaços de serem tomados.

b) Da experiência

Nascida (1980-) e criada na periferia de Belo Horizonte, Grace Passô tem, em seu trajeto, sua relação com o teatro marcada pelas participações em grupos; além disso, diz que “uma pessoa com 38 anos, como eu, é resultado de botar muito a mão na massa, do desejo de criar dramaturgias originais, mas isso vem do fazer teatro, de maneira artesanal de se relacionar com o teatro” (Passô, 2019, p. 106).

Seu percurso é marcado pelo desejo de desbravar outros lugares, não os que lhe foram incumbidos. Seu desenvolvimento tensiona uma distância do lugar que lhe foi colocado, passando, assim, a responder seus anseios e desejos de corpo movente, indagando e dissociando-se da identidade criada pela branquitude para o negro.

Sueli Carneiro (1995, p. 547) nos esclarece que os movimentos de busca identitária partem de um movimento incisivo por negar o lugar estabelecido pela branquitude, e explica: “a construção da identidade é um processo que se dá tanto pela aproximação com o outro (aquele com quem desejamos nos assemelhar e que é outro qualificado positivamente) como pelo afastamento do outro (de quem nos julgamos diferentes e qualificamos negativamente)”.

Nesse viés, podemos delinear, nos processos formativos da dramaturga, atriz e diretora teatral, que sua escrevivência se expande dos lugares onde seu corpo atua social

e artisticamente. Há um empenho em exercer, de modo artesanal, um papel de artista ativa dentro do seu contexto, em uma busca por recriar os espelhos e encontrar os reflexos.

É impossível pensar na trajetória de Passô e deslocar a sua escrita do campo da atuação, tendo em vista o modo performático como enreda suas narrativas: “eu me lembro de que se trata de mim mesma, em cena, de que não existe nada, absolutamente nada, nenhuma pele entre mim e as pessoas” (Passô, 2019, p. 106). Por isso a sua experiência na criação dramatúrgica estará sempre entrelaçada nos seus modos de exercer suas atividades teatrais, porque esta experiência é do corpo, da voz, da palavra, do lugar que existe e faz existir.

c) Das condições de produção

Estabelecer uma relação entre o palco e o público é também forjar uma dramaturgia autônoma e descentralizada, garantido a reconstrução e reeducação de uma sociedade que faz questão de escamotear a identidade, a história e a cultura do povo negro, mascarando, desde a abolição da escravatura, o que provém e nasce desses lugares.

É necessário entender que “[...] o racismo brasileiro exercita-se numa linguagem violenta, que inscreve o preconceito como norma e marca seu objeto referencial como símbolo negativo, veiculando um saber e uma verdade internalizados na práxis social” (Martins, 1995, p. 32). Logo, pensar os moldes pelos quais a autora cria é reorganizar os símbolos aos quais estamos acostumados a veicular a imagem da mulher negra e sua prática enquanto artista.

Pontuaremos, portanto, as condições sob as quais a dramaturgia de Passô se constitui maratona no processo de reconstrução da imagem da mulher negra, que faz parte de um contexto cultural, socioeconômico e político. *A priori* é necessário entender:

i) O reconhecimento da identidade e das estratégias para reescrever o signo negro no teatro elitista e racista que é produzido no Brasil. É necessário ter em conta que é difícil para a mulher negra produzir seu trabalho sem pensar em gênero e raça no país. Nos momentos em que seu corpo é atravessado pelo discurso supremacista branco, essas serão as feridas abertas e refletidas no imaginário do outro.

Leda Maria Martins (1995), uma das autoras referenciadas por Passô ao longo da sua entrevista e retomada, aqui, como a teórica para pensar o teatro, nos leva

novamente às ideias míticas dos espelhos. Em *Vaga Carne*, a dramaturgia de Passô pensa o espelho da seguinte forma: “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. 26). A Voz entra em conflito com a Carne da mulher negra, por entender que, àquela altura, ela queria atender ao chamado do espelho de Narciso: branco, “coerente” e “barato”, tornando-a a imagem que o outro – a branquitude – quer ver.

O reflexo do espelho trazido pela poética de Passô sobre as cenas que acontecem nas sombras da nossa sociedade iluminam nossos modos de produção: a descoberta dos caminhos para revelar nossa própria história e, só então, existir em fala, ação, ficção, como sujeitos não assujeitados.

É preciso rememorar, em *Vaga Carne* (2018), os breus brancos entre as páginas 23-32, interrompidos pela frase “Eu me esqueci”, na página 27; e os breus brancos nas páginas 36 e entre as páginas 38-44. Atender ao chamado do espelho de Narciso é entregar-se ao apagamento e ao branqueamento que ele promove com esses breus brancos e esquecer-se de si mesmo, permitir que em nossa memória “dê um branco” (expressão coloquial para o esquecimento repentino).

Lembrar-se negro, pontilar a folha em branco de letras pretas e a cena de corpos negros, é lutar contra os atravanques sociais. É certo que muito já dissemos, aqui, sobre a importância de reconhecimento da própria identidade, mas, nos moldes da produção, é necessário salientar que quanto mais cedo o fizermos, menos continuaremos a reproduzir o discurso que tenta nos manter escravizados à imagem que o outro quer ver.

ii) O diálogo com o outro – o branco – de modo que se entenda sua dimensão e a subverta. Em um momento da entrevista, Passô é questionada sobre o seu lugar de mulher negra e se, dentro da cena teatral, pode trabalhar apenas com negros e negras, e ela nega que isso tenha sido possível.

Manter um diálogo com a branquitude, a partir do seu outro horizonte cênico, é procurar, no meio da caminhada, o espelho de Narciso que lhe foi dado e entendê-lo. A autora busca descobrir o quanto ele distorce o seu semblante e, assim, dele se distancia cada vez mais.

iii) O falar às pessoas negras, por meio da *escrevivência* e do *quilombo de palavra*: correr atrás de uma escrita, que seja uma base para experimentar seus próprios desdobramentos, isto é, olhar-se, escrever-se, reinventar suas bases, refazer os seus

caminhos e compartilhar com os negros e negras o que se estabelece e pensar, também, no que nós, negros e negras, temos estabelecido.

iv) O desejo de construir um corpo estranho em cena: faz-se necessário tomar nota da proposição da autora quanto a esse *estranhamento* cênico projetado: “a ideia de estranhamento, para mim, é extremamente preciosa. De como encontrar estratégias na escrita para dar forma a uma situação na qual o gesto, a ação ou o movimento não estão em harmonia com a fala” (Passô, 2019, p. 113). Esse estranhamento brechtiano visa o distanciamento, e, com isso, uma possibilidade pedagógica, uma aprendizagem, que, ao seu modo de dizer e colocar o corpo em cena, cria para si e para outras mulheres negras do teatro um léxico dramatúrgico e cênico singular.

É esse estranhamento que vemos na incomunicabilidade e nos conflitos entre os Congressistas e a Tradutora, entre a Voz e a Carne. O primeiro desejo de Grace Passô é causar estranhamento e isso parte de um processo de enxergar em seu espelho a sua imagem e semelhança com os seus pares, parte também de escrever sobre esse corpo estranho, livre e dotado de desejo.

d) Que tradição seu trabalho inventa

Patrocínio e Costa (2021, p. 13) reforçam que “a subjetividade é importante para discursos que circulam nas margens, veia de um sistema que circula muito sangue, e uma forma criativa de produzir saberes e perspectivas”. Dentro desse ponto de vista, começamos a delinejar que tipo de tradição o trabalho de Passô pretende inventar.

Esse processo de corpo-em-estado-de-escrita descende de alguns questionamentos colocados pela própria atriz: “o que as pretas e os pretos estão conversando, gente? Estão conversando sobre quebrar a distância entre palco e público. Através de um repertório que é ancestral e futurista, mas estão conversando sobre quebrar essa relação” (Passô, 2019, p. 111). Essa quebra relata o ponto de vista sob o qual a autora vaza as formações pelas quais seu corpo passou.

Passô explica que suas vivências no teatro se constituem de modo coletivo, ou seja, há outros semblantes no seu processo de criação e, dentro disso, podemos pensar no incentivo que o seu trabalho transmite aos seus iguais, sejam artistas ou não. A atuação profissional de Passô possibilita a reconstrução das narrativas de quem assiste, lê,

pesquisa e critica suas obras, em suma, permite um aquilombamento. As parcerias são assinaladas enquanto importantes para o seu processo, porque não há luta sem coletividade.

Outro ponto é pensar que sua carreira se constitui a partir do eixo cena-performance, a qual, mais tarde, torna-se vazamento-escrita, que procura evidenciar a existência da mulher negra no espaço cênico, como uma tentativa de “radicalização do teatro enquanto performance” (Passô, 2019, p. 115).

É o que verificamos nas duas peças em tela. *Vaga Carne* (2018) com seus breus brancos e seu encerramento também no “*Breu.*” (p. 52). *Congresso Internacional do Medo* (2012) com a intermediação opressiva da tradutora, que, contudo, morre ao final da peça: “Tradutora: Mas também as palavras, às vezes, são tão menores do que o que queremos dizer. Ah! Eu estou dentro de mim, de costas para a minha face! Que temor!/
Tradutora morre no Congresso Internacional do Medo” (p. 49), restando, no final, “*O silêncio*” (p. 50).

Grace Passô transmite a ideia de que é preciso, dentro de si, estar de frente à nossa própria face e estar em busca de outros semblantes. Dessa forma, seu teatro é rasurado, borrando os reflexos distorcidos nos limites da sua linguagem, que é, em certa medida, estruturada pela branquitude e repensada por seu texto-performance. Além disso, a busca por uma dramaturgia original, no sentido de própria, é algo que fica muito evidente no seu desejo de inventividade, com o intuito de agregar, acolher, transformar e transferir novos imaginários sobre a cena teatral negra.

e) *O público*

A dramaturga alega não saber responder para que tipo de público endereça seu trabalho; além disso, o fato de pensar que se escreve para alguém, de algum modo incomoda seu processo criativo. Embora essas palavras venham da própria Passô, e mesmo que não tenha definido especificamente seu público leitor e espectador, suas respostas nos fazem ler que sua *escrevivência* pretende, de alguma maneira, alcançar quem está enveredando os mesmos circuitos que ela. Está patente o desejo de reelaboração de uma cena teatral que se proponha demarcar essas existências e resistências ao teatro que já vem sendo feito.

f) Como a dramaturgia de Passô nos serve enquanto didática para ensinar sobre a história da mulher negra no Brasil?

Nessa maratona, demarcar o espaço da escrita sobre sua cultura, seu povo e seus costumes está para além do ego narcísico da branquitude em afirmar-se e reafirmar-se no apagamento ou branqueamento do outro. A escrita de Passô vincula-se à necessidade de retomar um lugar de poder e reconstruir a possibilidade de existir sem ser escravizado, estereotipado ou depreciado.

Na educação básica brasileira, por longos anos, o contato com a cultura e história negra não existiu, a não ser pelas discussões pontuais sobre escravidão e derramamento de sangue do povo negro. Novas gerações têm aprendido a discutir sobre isso no ensino superior, aqueles que tiveram a oportunidade de ingressar em graduações nas quais existem essas pautas de discussão também, entretanto, nem todas têm. Por isso, evocamos as leis 10.639/03 e 11.645/08 para entendermos, enquanto docentes, a necessidade de seus cumprimentos e do ensino e debate dessas pautas na trajetória do povo negro, sobretudo, da mulher negra.

Em suma, essas leis instituem a necessidade do estudo da história da África e dos africanos, bem como a luta dos negros no Brasil, sua cultura na formação da sociedade e o resgate da contribuição do povo negro no campo social, econômico e político. Além disso, a lei 10.639/03 institui o dia da consciência negra, 20 de novembro, tão problemática ainda no ensino básico, pois novembro acaba sendo o único mês de debate sobre estas questões, com o intuito de terminar em culminâncias. A lei assegura, ainda, o ensino da cultura, história e luta dos povos indígenas também depreciados na formação da sociedade nacional.

Desse modo, a discussão da dramaturgia de Passô e sua adoção nos currículos auxilia na construção de outras *escrevivências*. Seu novo horizonte poético evoca o *quilombo de palavra* e nos chama a entender quem somos e por que devemos nos reconstruir no espaço-tempo em que habitamos, para que não sejamos mortos e apagados constantemente da história.

5 Uma possível linha de chegada

22

À guisa de conclusão, uma das últimas coisas que Passô deixa, em sua fala, é um desejo de criar possibilidades para outros modos e jeitos de fazer a narrativa negra ser posta em cena. Aqui, pontuamos, a importância de sua dramaturgia chegar ao ensino em oficinas criativas e em sala de aula, como cumprimento das leis 10.639/03 e 11.645/08.

Chegar a este suposto encerramento das ideias traz a sensação de ter percorrido uma maratona, porque procurar, dentro dos circuitos, os espelhos propostos pelos mitos africanos geram um certo cansaço, pois é necessário o empreendimento de muitos esforços para encerrar qualquer coisa que se requer contínua, como a luta, o anseio e o desejo de tornar as estradas circuladas menos densas e mais apreensíveis.

Passô finaliza, então, dizendo que “isso é um pouco do lugar de encontro básico do pensamento sobre o teatro. Essa tentativa de criar dramaturgias que consigam agregar as novas perspectivas do pensamento contemporâneo, coisas que se apresentam na nossa sociedade até hoje sob outros ângulos” (Passô, 2019, p. 115). É preciso reconhecer que existe uma estrada de difícil caminhada, mas é preciso reconhecer, também, sobretudo encontrando com as palavras de Passô, que necessitamos maratoná-la.

A dramaturga, como se vê, tem continuamente utilizado sua poética para levar ao público temas urgentes e necessários para o entendimento das relações étnico-raciais e para superação do racismo. Essas discussões, realizadas de forma complexa nas peças *Congresso Internacional do Medo* e *Vaga Carne*, pela forma como são urdididas suas dramaturgias, garantem o estranhamento pretendido pela poética passoana.

Logo, a investigação de como essa urdidura se faz, realizada por jovens estudantes negros e não negros, na educação básica, no ensino superior, em oficinas de criação dramatúrgica, intercruza os caminhos acadêmicos, literários e biográficos de mulheres negras, suas vivências, e contribuições para uma educação antirracista.

Uma vez que a pauta da representação negra se tornou urgente para uma formação pautada no respeito, o trabalho com a dramaturgia de Passô também se torna urgente. Esse trabalho garante que o teatro, o mercado editorial, o público leitor-espectador e as escolas e universidade recebam, por parte da academia, um retorno de como essa literatura pode proporcionar um outro horizonte poético de uma educação antirracista para as relações étnico-raciais.

REFERÊNCIAS

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: BENTO, M^a Aparecida. CARONE, Iray. (Org). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 25-58.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49 ed. São Paulo: Cultrix, [1970] 2013.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2023. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

BRASIL. Lei n.11.645, de 10 de março de 2008. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

CARNEIRO, Sueli. (1995). Gênero Raça e Ascensão Social. **Revista Estudos Feministas**, 3 (2), 544. <https://doi.org/10.1590/%x>

EVARISTO. Conceição. Da grafia desenho de minha mãe: os lugares de nascimento da minha escrita. In: Marcos Antônio Alexandre (Org). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

_____ **Entrevista ao Roda-viva de 06 set 2021**. Disponível em: <<https://youtu.be/J-wfZGMV79A>>. Acesso em: 03 dez 2021.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrevivência: sentidos em construção. In.: (Org.)

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 58-73.

MARTINS, Leda M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____ A fina lâmina da palavra. **O Eixo e a Roda**, v. 15, p. 55-84, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: algumas reflexões. **Estudos Avançados**, n. 18, p. 209 – 224, 2004.

PASSÔ, Grace. Entrevista cedida à obra Maratona de Dramaturgia. In.: DIEGUES, Isabel. AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. ABREU, Kil. (Orgs). **Maratona de Dramaturgia**. São Paulo: Cobogó, 2019, p. 103-115.

_____ **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

_____ **Congresso Internacional do Medo.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PATROCÍNIO, Soraya Martins; COSTA, Tatiana Carvalho. Escrever com o corpo, inventar imagens: coreografias do desejo e outros voleios na obra de Grace Passô. **Suplemento Pernambuco**, Recife, nº188, out. de 2021, p. 13 – 16.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se Negro:** ou as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Florentina. Quilombo de palavra. In: CONCEIÇÃO, Jônatas; BARBOSA, Lindinalva (Org.). **Quilombo de palavras, a literatura dos afro-descendentes.** 2. ed. Salvador: CEAQ/UFBA, 2000.