

Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em *Vaga carne*¹

A carrier bag full of voice: Grace Passô's vocal voracity in Dazed Flesh

Maria Altberg

 0000-0002-4678-3587
maria.altberg@gmail.com

Resumo

No filme *Vaga carne* (2019), dirigido (em parceria com Ricardo Alves Jr.) e protagonizado por Grace Passô, acompanhamos a jornada de uma voz que tem o poder de transitar por diferentes matérias. Novos e inesperados afetos são conhecidos quando a voz se vê presa a determinado corpo feminino e passa a ser submetida às implicações sociais de encarnar essa identidade. A partir da narrativa do filme, e em diálogo com teóricas como Ursula K. Le Guin, Anne Carson e Adriana Cavarero, o trabalho propõe pensar a afirmação de vozes plurais como enfrentamento poético a silenciamentos históricos.

Palavras-chave

Voz; Grace Passô; *Vaga carne*; Palavra; Corpo.

Abstract

In the film Dazed Flesh (2019), directed by Grace Passô and Ricardo Alves Jr., and starring Passô, we follow the journey of a voice that has the power to transit through different substances. Unexpected new affections appear when this voice finds itself attached to a certain female body and becomes subjected to the social implications of embodying this identity. Based on the narrative of the film, and in dialogue with theorists such as Ursula K. Le Guin, Anne Carson and Adriana Cavarero, we propose to think about the affirmation of plural voices as a poetic confrontation with historical silences.

Keywords

Voice; Grace Passô; *Dazed Flesh*; Word; Body.

*eu perco meus gritos
como uma pessoa perde
seu dinheiro, suas moedas,
seu coração, meus gritos mais
altos eu perco em
roma, em todo lugar, em
berlim, pelas ruas eu
efetivamente perco
meus gritos, até que
meu cérebro se cobre
de névoa vermelha, eu perco tudo,
a única coisa que eu
não perco é esse pavor
de saber que uma pessoa
pode perder seus gritos
todos os dias
em qualquer lugar*

Ingeborg Bachman
(tradução Adelaide Ivánova)

No ensaio *The carrier bag theory of fiction*, Ursula K. Le Guin (2019) defende novas maneiras de contar histórias a partir da hipótese de que a primeira ferramenta inventada pela humanidade tenha sido um recipiente e não uma arma (ao contrário do que sugere a clássica cena de um primata descobrindo a potência destruidora de um osso animal em *2001 – Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick). A autora recupera a ideia de Elizabeth Fischer (apud Le Guin, 2019, p. 29) de que nossos ancestrais eram predominantemente coletores, podendo sobreviver perfeitamente de uma alimentação à base de folhas, frutas, raízes e sementes apanhadas por onde andavam. Segundo Le Guin, em vez de objetos feitos de ossos, galhos ou pedras, com a função de quebrar e matar, o ser humano na verdade necessitava de uma bolsa para transportar alimentos coletados e a própria cria em seus deslocamentos. O que moveria a caça de animais de grande porte seria menos a necessidade vital de ingerir carne e sim a possibilidade de narrar batalhas heroicas na volta de uma caçada. A teoria

da cesta como ferramenta primordial lançada por Ursula implica o desejo de outras histórias, narradas de um ponto de vista mais acolhedor que o do herói que vence lutas (comumente associado ao gênero masculino e que, além de colonizar nosso olhar, nos coloca a serviço de uma narrativa).² Os conflitos não ficariam fora dessa nova maneira de contar histórias, mas esse não seria seu motor central:

todos nós ouvimos tudo sobre todos os paus, lanças e espadas, as coisas para esmagar e cutucar e bater, as coisas longas e duras, mas não ouvimos falar da coisa para colocar as coisas, o recipiente para a coisa contida. Essa é uma história nova. Isso é novidade³ (Le Guin, 2019, p. 29).

Em conversa com Ricardo Aleixo na série Janelas Abertas,⁴ a atriz, dramaturga e diretora Grace Passô lança mão de uma imagem que faz ressoar a teoria de Ursula Le Guin. Ao contar que escreve seus textos teatrais já pensando no corpo que vai vocalizar aquelas palavras, diz sobre o processo: “como se estivesse fabricando um escudo para alguém, uma matula, algum objeto estranho, cheio de macumba para uma pessoa que em algum momento vai performar algo” (Passô, Aleixo, 2020, s.p). O recipiente que Grace preencheu com o texto de *Vaga carne* foi ofertado a seu próprio corpo, em cena a serviço de uma voz. Escrito e protagonizado por ela, o monólogo estreou em 2016 em Curitiba e no mesmo ano foi laureado com os prêmios Shell e Cesgranrio. Recebeu o prêmio Leda Maria Martins de artes cênicas negras de Belo Horizonte em 2017. Desde a escrita do

² A literatura de Ursula Le Guin (1929-2018) caracteriza-se por abordar, na ficção científica, temas como política, religião, sexualidade e questões de gênero.

³ Tradução minha do original: *We've heard it, we've all heard all about all the sticks, spears and swords, the things to bash and poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news.*

⁴ O programa Janelas Abertas foi criado pelo Núcleo Experimental de Performance (NEP), coordenado pelas professoras Adriana Schneider e Eleonora Fabião, do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ. O projeto promoveu 17 encontros virtuais entre pensadores e artistas. Com transmissões ao vivo pelo YouTube, a série teve como objetivo principal estimular doações financeiras para as unidades de saúde do Complexo Hospitalar da UFRJ no combate à pandemia da covid-19.

texto, a autora enxergava uma identidade porosa no material, que a convidava ao exercício de articular diferentes linguagens. O filme de mesmo título foi exibido pela primeira vez na Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2019, ano em que Grace Passô foi a homenageada do evento.

Informada no *site* da distribuidora Embaúba Filmes, a sinopse do média-metragem,⁵ dirigido por Grace em parceria com Ricardo Alves Jr.,⁶ revela: “Uma estranha voz toma posse do corpo de uma mulher. Juntos, a voz e o corpo procuram por pertencimento e por uma identidade própria enquanto questionam seus papéis dentro da sociedade. O filme é uma transcrição do espetáculo teatral da atriz e dramaturga Grace Passô”. A ideia de transcrição sugere um trânsito criativo entre fazeres artísticos para além de uma adaptação. Apesar de usar uma sala de teatro como locação, os diretores encararam o desafio de explorar uma potencialidade própria do meio audiovisual que vai muito além do que seria um registro da peça. Como afirma o crítico Juliano Gomes (2020, s.p.),

Um filme engendra em si inúmeros atos de recorte e recomposição. Daí, por exemplo, a tensão inerente ao teatro ou performance filmados. A premissa pictórica do cinema cria um dentro e um fora, cria uma dimensão de mostração ótica onde os dados gráficos e pictóricos organizam um vetor de energia inerente que cinde-se em pelo menos dois planos, aqui e lá. Enquadrar é escolher um ângulo e um conjunto de elementos, enquanto se deixa outros de fora. Um plano é sempre um ato de ênfase, de apontamento de uma concentração de forças – e também um ato criador de um “fora”.

⁵ *Vaga carne* tem duração de 45 minutos. Como estratégia de lançamento em salas de cinema (que exibem apenas sessões de longa-metragem, com duração a partir de 70 minutos), a distribuidora Embaúba Filmes havia programado sessões combinadas de *Vaga carne* com outro média-metragem, *Sete anos em maio*, de Affonso Uchôa. Os filmes estavam prestes a ser lançados quando os cinemas fecharam devido à pandemia da covid-19. Desde então, os títulos podem ser vistos separadamente no *site* da distribuidora.

⁶ Ricardo Alves Jr. dirigiu alguns curtas-metragens e o longa *Elon não acredita na morte* (2016). Fez parte da equipe de criação do espetáculo *Vaga carne* desde sua origem.

Antes da realização do filme, o livro com o texto da peça havia sido publicado pela editora Javali em 2018. O texto com as rubricas é disposto em uma diagramação que provoca interação com a voz-personagem que tudo é capaz de invadir – algumas páginas em branco (representando o silêncio) e outras com apenas poucas palavras intercalam páginas completamente preenchidas.

Na tradução intersemiótica da peça e do texto para o cinema, o filme começa sem imagens; vê-se somente o breu e ouve-se a voz que entoia: “Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias” (Passô, 2018, p. 15-16). A narração sugere olharmos para situações que são perturbadas sem uma causa aparente, como um vidro que trinca, uma rã que salta de uma altura atípica ou uma torneira que goteja sem parar: essas matérias podem ter sido invadidas por vozes. E então a personagem voz se apresenta narrando sua aventura de invadir corpos de seres vivos e também inanimados, atribuindo características a cada um: os cães seriam superiores; os cremes são deslizantes; o café, um *rock* – “te movimentar” (p. 16); a mostarda é estranha e respeitosa; estátuas, indiferentes; as estalactites possibilitam que se medite dentro delas. A voz enfatiza que escolheu se comunicar com as palavras do bicho-homem, “porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas” (p. 17). A fala se estende sobre a tela preta durante os cinco minutos iniciais do filme, até o momento em que surgem *flashes* de detalhes de um cão. Ouvimos um ruído de água seguido do que parece ser o som de fogo estalando ao fundo do elemento sonoro principal da voz, que lista imagens em que penetrou: “imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher” (p. 17). Nesse momento, aparece pela primeira vez a figura de um corpo humano feminino – que ainda não é o de Passô (e sim da atriz Tássia d’Paula). Em seguida vemos as cadeiras da plateia de uma sala de teatro vazia – que a voz sugere que também pode invadir – luzes desfocadas e, finalmente, a imagem de Grace Passô, de perfil e estática. A voz, ainda em *off*, vai descrevendo o interior do corpo invadido dessa mulher: “Nada é oco por aqui. [...] Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro” (p. 18). Em transição sutil, a *voice over* que pairava passa a sair da boca da mulher em quadro. A atuação precisa de Passô e a edição sonora dão conta de tornar concreta a sensação um tanto esquizofrênica de ver um corpo inerte emitir uma

voz que narra e modula um fluxo de movimento constante. Nos primeiros momentos de invasão da voz no corpo de Grace, o que se ouve e o que se vê são estranhamente distintos (mesmo que saibamos tratar-se *na realidade* da voz da atriz). Da garganta de um corpo ainda praticamente imóvel, a voz nos conta: “é uma textura, estou puro sangue violento, puro sangue veloz, verdade, o sangue é tempestade e tudo move, move, move, freneticamente move, move, vocês percebem?” (p. 19).



Figura 1
Um corpo invadido por
uma voz
frame de Vaga carne

Laura Erber chama a atenção para o fato de que o cinema, desde que se tornou sonoro, carrega um elemento de tensão no efeito de sincronia entre imagem e som. Devido à pouca mobilidade dos microfones antigos para acompanhar todos os movimentos dos atores que falavam em cena, recorria-se à posterior dublagem. Além de deixar as vozes distorcidas e artificiais por causa da deficiência técnica, “por conta das técnicas dramatúrgicas da época, a voz com a qual o espectador se deparava nos filmes estava a muitos quilômetros de distância da língua falada na realidade cotidiana. Havia uma obrigação de eloquência que pouco refletia a fala ordinária” (Erber, 2012, p. 225). Erber problematiza assim a divisão colocada por Deleuze entre os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo – atribuídos pelo autor aos cinemas clássico e moderno, respectivamente. Para Deleuze, alguns cineastas que despontaram

na década de 1960 fizeram ruir o esquema em que se procurava unir imagem e som. Diretores como Jean-Luc Godard e Alain Resnais trabalhavam justamente a não sincronia dos elementos na montagem, inaugurando uma linguagem fílmica disruptiva. Erber (p. 227) aponta que a consideração deleuziana do que seria o período da imagem-movimento se refere mais à utopia desse cinema do que ao resultado prático que ele apresentava:

o modelo de sincronicidade entre as ações e a dimensão visual é uma utopia, um ideal estético e motor implícito do cinema clássico, porém nem sempre realizado ou “experimentável” dessa forma. O cinema moderno se contrapõe ao ideal do cinema clássico, mas não necessariamente à sua realização real, que ele acabou absorvendo, mesmo que à sua própria revelia. Aquilo que do ponto de vista do ideal de realização do cinema sensorio-motor é um defeito, do ponto de vista do ideal da imagem-tempo é uma potência.

Seja por defeito técnico ou por opção estética, o jogo entre dissimular e escancarar uma descostura entre corpo e voz faz parte da história do cinema. Em *Vaga carne*, a operação apresenta-se ainda mais complexa: o filme não apenas usa alguns recursos disruptivos próprios da montagem e da pós-produção de som (como *voice over*, distorções na voz, ruídos), mas uma proposital colagem imperfeita entre a voz que é protagonista e o corpo da mulher que é ocupado, no próprio ato da encenação – procedimento que estava no cerne da performance de Grace desde a peça. Há a constante hesitação entre som, imagem e sentido do que é dito.

Em seu percurso veloz, a voz segue reconhecendo o corpo da mulher. Experimenta movimentos no corpo dominado enquanto descreve impressões: ergue um braço: “É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca” (Passô, 2018, p. 19); balança a cabeça, “espécie de sino, espécie de grande capela” (p. 19) e então há um corte do plano médio para um *close up* nos olhos de Grace. A voz continua em sua descoberta: “Olhos são faróis. Ou são facas? Ou moluscos. É um susto. É o diabo. É tudo junto” (p. 19). A partir daí, a voz se dá conta de que é olhada e inicia de fato um apelo por diálogo com outros corpos que são mostrados na plateia – não por acaso, todos de pessoas negras. São

personalidades da cena cultural mineira: Aline Vila Real, André Novais,⁷ dona Jandira, Hélio Ricardo, Pacotinho, Ronaldo Coisa Nossa, Sabrina Hauta, Tássia d’Paula, Valeria Aissatu Sane, Zora Santos. Afirmar Bárbara Bergamaschi (2019, s.p.) que “Não são corpos quaisquer, são ‘Cor-corpo’, como diz Grace em certa altura da narrativa. O fato de essas corporeidades específicas ocuparem o espaço historicamente reservado à branquitude já é em si um gesto de potência disruptiva e política”.



Figura 2
Cor-corpos
frame de *Vaga carne*

A expressão “cor-corpo” é dita pela voz encarnada no corpo da mulher quando ela convoca a plateia a ocupar seu corpo com palavras. No teatro, esse era um momento de improviso, em que Grace reproduzia livremente cada palavra que lhe era lançada pelo público. Grace incluiu na peça e no filme um procedimento que já havia experimentado enquanto performance em 2017 a convite do projeto Polifônica Negra. O trabalho consistia em repetir durante 15 minutos a palavra macaca. A reiteração exaustiva leva a uma desconstrução do significado

⁷ Vale destacar que o cineasta mineiro André Novais é um dos sócios fundadores da produtora Filmes de Plástico, responsável por dois longas-metragens que têm presença decisiva de Grace Passô no elenco: *Temporada* (2019), dirigido pelo próprio Novais, e *No coração do mundo* (2019), com direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Surgida na periferia de Contagem (região da Grande Belo Horizonte), a produtora cresceu com o projeto de democratização da distribuição de recursos financeiros à cadeia produtiva audiovisual mediante editais públicos durante os governos do Partido dos Trabalhadores (PT). Seus filmes têm como marca a ambientação em paisagens que fazem parte do cotidiano de seus realizadores.

da palavra e desvia a atenção para a materialidade da voz e sua ligação com o corpo, produzindo um efeito de porosidade da palavra falada. Se a palavra é um elemento político do contemporâneo, o gesto de desmontagem de Grace caminha em um sentido decolonial de seus significados, procurando descolonizar também a escuta.

A pensadora Adriana Cavarero critica a maneira como a metafísica tratou de desvocalizar o *logos*, destituindo-o de corporeidade e delimitando-o à esfera do pensamento. Apesar de a palavra *logos* derivar do verbo *legein*, que significa “falar”, “ligar” ou “contar”, Platão e Aristóteles teriam desconsiderado seu feito acústico e restringido sua definição a *ligação*. Por um procedimento mental, a palavra exprime um objeto que é *ligado* a uma imagem. A esfera semântica é assim subordinada à esfera visual e então levada à mente. Para Cavarero (2011, p. 203), o ápice da metafísica se dá no pensamento cartesiano que, negando a própria matéria da existência, faz instaurar uma desvocalização ontológica: “o pensamento não tem voz, não invoca nem fala, *cogita*”. Cavarero aponta o procedimento experimental de escrita em fluxo na literatura moderna⁸ como a busca de um caminho inverso à urgência de significação. Lembra o mito de Eco, a ninfa que, de tão conversadora, foi capaz de distrair a deusa Juno com seus relatos enquanto outras ninfas assediavam seu esposo Júpiter. Como vingança pelo engano causado por Eco, a deusa condenou a ninfa a viver eternamente repetindo palavras dos outros. A voz de Eco

resulta, como mero resíduo material, de sua subtração ao registro semântico do *logos*. Mais que repetir palavras, Eco repete sons. Se esses sons, separados do contexto da frase, recompõem-se em palavras que ainda significam alguma coisa, ou melhor, significam outra coisa, esse é um aspecto que diz respeito a quem ouve, não à ninfa. [...] A re-vocalização é, assim, uma des-semantização (Cavarero, 2011, p. 195-196).

⁸ Cavarero cita Samuel Beckett como exemplo de escrita de experimentação da linguagem pela repetição. O monólogo *Not I* guarda alguma semelhança com a encenação de *Vaga carne* no aspecto de fluxo e relativa autonomia de uma voz. A peça de Beckett apresenta uma boca falante como único personagem.

Em *Vaga carne*, a voz suplica: “Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos transbordar o corpo desta mulher com palavras! Gritem palavras, eu boto aqui dentro – eu, não ela. Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer!” (Passô, 2018, p. 22). No filme, chegam da plateia no extracampo as palavras “corpo”, “política” e “amor”, que Passô repete alternada e ritmicamente. Na performance de entoar as palavras repetidamente, seus sentidos acabam por se dissolver em um jogo de respiração, voz e corporeidade. Ainda segundo Cavarero (2011, p. 198),

Justamente a repetição, conhecido expediente performativo que é indispensável à língua para estabilizar os significados, torna-se assim um mecanismo que produz o efeito oposto. Carregada de uma potência dissolutiva em relação ao registro do semântico, a repetição de Eco é um balbucio que recua à cena da infância em que a voz ainda não é palavra.

Em entrevistas sobre a peça e posteriormente sobre o filme, Grace menciona a intenção, em seu dispositivo dramatúrgico, de causar um estranhamento de uma esperada harmonia entre gesto e fala. A ideia é justamente tensionar essa relação, retirando as palavras de um lugar estável e colocando-as em movimento. O momento de repetição performática no filme é subitamente interrompido por uma expressão da vontade da voz em querer deixar o corpo da mulher. Grace sai de quadro, e voltamos ao vazio escuro da locação sem cenário. A *voice over* da protagonista segue pedindo para abandonar o corpo. Grace surge caminhado com aparente esforço em se movimentar, e a voz paira ameaçando: “Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!” (Passô, 2018, p. 22). Na sequência, algumas das pessoas que estavam na plateia também aparecem cruzando o quadro. A voz passa a proferir xingamentos como “idiota”, “babaca”, “gorda”, enquanto a câmera enquadra Grace, de costas, executando movimentos corporais incomuns. A voz segue: “Você me quer como um coerente espelho barato, isso sim! Quer que eu te ajude a ser a imagem do que o outro quer ver. Mas não!” (p. 22). A voz, antes dotada de plena autonomia para entrar e sair de matérias, vê-se aprisionada num dado corpo de mulher e passa a perceber, aos poucos, as implicações de encarnar determinada identidade na sociedade.



Figura 3
Movimentos do corpo
frame de *Vaga carne*

Em *O gênero do som*, Anne Carson (2020), ensaísta e tradutora com declarado interesse pelo que é da ordem do deslocamento de sensibilidades calcificadas, parte da constatação de que o som da voz humana dispara juízos a respeito de quem emite a voz. Segundo a autora, o som tem gênero e carrega uma série de atributos cristalizados pela cultura patriarcal desde a Antiguidade: “Sua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte” (p. 117). Ao investigar o porquê de a voz feminina causar tanto desconforto, ela sugere que há nessa voz algo que perturba a descontinuidade entre o dentro e o fora: “É como se o gênero feminino fosse de modo geral um tipo desagradável de memória coletiva das coisas indizíveis” (p. 134). Segundo Carson, a voz é submetida a uma história de construção em relação ao gênero do corpo a que pertence, e as associações negativas em torno das vozes femininas visariam manter as mulheres em silêncio, as impedir de ter voz. A escrita de Grace Passô, segundo Helena Martins (2020, p. 985), enseja “perturbar sensivelmente os modos com que nos habituamos a pensar o dentro e o fora do corpo, da língua, da comunidade. O dentro e o fora reciprocam, na carne”.

Em *Vaga carne*, a voz tem seu atributo de movimento de livre entrar e sair comprometido ao descobrir o corpo que habita enquanto construção social. Quando a voz entra no corpo de uma mulher negra, não há mais separação

possível entre interior e exterior, a voz não consegue mais dominar esse corpo e com ele passa a ser submetida a julgamentos dos olhares dos outros. Se, como lembra Djamilia Ribeiro (2017) ao introduzir a questão do lugar de fala, a mulher para Simone de Beauvoir é o *Outro*, a mulher negra seria, para Grada Kilomba (apud Ribeiro, 2017, p. 23), o *Outro do Outro*:

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres” (Mirza, 1997: 4). Nós no meio. Este é, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos.

A própria Grace, em depoimento para a série documental *Afronta!* (Vicente, 2017), lembra que ser mulher negra no Brasil de hoje é um lugar de vibração permanente. Sigamos a jornada da voz em *Vaga carne*, que ainda tenta resistir a se fundir ao corpo da mulher. Contrariada, ela profere:

Não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isso precisa ser dito. Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que explica muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta essa palavra com todos os sons (Passô, 2018, p. 23).

Mas, depois de alguns segundos em silêncio, a voz/mulher admite que esqueceu o que queria dizer. O contato com o esquecimento lhe desperta reações ambíguas: irritação com o fato de absorver características humanas: “Isso é sonso” (Passô, 2018, p. 33), e logo algum tipo de satisfação com a novidade:

“Que nada absoluto, que vagaç o sem rumo, esquecer   gostoso demais, esquecer   meditante” (p. 37).

O tremor produzido pelo encontro de voz e corpo vivos acentua-se quando a protagonista se percebe grávida. A mulher acende um cigarro e, conduzida pela voz, move-se do centro dos holofotes para uma espécie de coxia. A urgência em sair do corpo da mulher vai dando lugar   euforia, a um apego da voz a esse corpo e mesmo à necessidade de proteger a vida que descobre gerar. Zora Santos se aproxima, fala algo, cujo som não nos chega, ao p  do ouvido de Grace e sai. Contrariada, a voz/mulher resiste: “Não vou deixar meu repolhinho viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes...” (Passô, 2018, p. 48). A partir desse momento, um alarme atordoante soa, luzes piscam rapidamente, enquanto o nervosismo da mulher/voz se intensifica: “Tenho que ensinar essa carnhinha a viver. [...] O que vamos dizer a ela sobre o mundo? Eu quero ensinar a ela [...] afinal de contas, eu tenho responsabilidade” (p. 48). E, pela primeira vez: “afinal de contas... eu sou uma mulher” (p. 48). A fala, manipulada na edição de som com efeito ecoante, coincide com o corte para a tela preta. No escuro ficamos por alguns segundos e, depois de *fade* lento, a câmera passeia pelo corpo de dona Jandira, que canta “Juízo final”, c ebre samba de Nelson Cavaquinho. Tal momento de suspensão na narrativa   próprio do trânsito da peça para o filme (já que no espetáculo teatral não havia o número musical).

Finda a performance da cantora, a protagonista volta à cena e continua expressando preocupao com o destino de sua cria: “Precisamos ensinar a ela. [...] que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém. E depois vieram os parafusos. E, um por um, foram colocados para que fosse possível suportar o peso dos corpos. [...] Ensinar que isto é um homem?” (Passô, 2018, p. 48) – nesse momento a montagem revela a imagem de uma mulher. Grace prossegue: “Que isto é uma mulher?” (p. 48), e vemos o rosto de um homem da plateia. Tal jogada d  a ver poeticamente a crítica a estereótipos estanques de gênero, assim como problematiza o pensamento antropoc trico, condutas já presentes na essência do texto original da peça. Mais adiante no filme, outro comentário incisivo, imbricado na fluência da narrativa: “Que se eu levanto a mão, eu sou responsável. Se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença” (p. 49). E repete, aos berros: “que lhe

peça licença!” (p. 49). A reflexão política contida no filme (e que se arrisque a dizer: em toda a obra dramaturgicamente de Grace Passô) é sutilmente desenvolvida por meio de uma série de procedimentos poéticos, que faz o trabalho prescindir de um discurso didático sobre as ideias que percorre. Como afirmou Deleuze (1999, p. 13),

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

Investigando os limites da linguagem nas artes da cena e sua expansão no meio audiovisual, Grace Passô produz contrainformação como ato de resistência ao discurso eurocêntrico colonizador, e o faz fugindo aos bordões a respeito do lugar de fala.

Anne Carson (2008, s.p.) identifica em certas práticas de tradução a ideia de catástrofe como uma resposta de gênio a partir de uma “fúria contra o clichê”. A permanência na catástrofe vai ao encontro da definição de Chthuluceno trazida por Donna Haraway (2016) e à ideia de ficar com o problema. Contrapondo-se a conceitos que seriam diagnósticos históricos, como o antropoceno e o capitaloceno, Haraway propõe outras formas de mirar o contexto, considerando não um período na escala de tempo geológico, mas um estado que atravessa passado, presente e porvir em um movimento serpenteante, um espaço-tempo da fabulação:

Chthuluceno é uma palavra simples. É um amálgama de duas raízes gregas (*khatôn* e *kainos*) que, juntas, nomeiam uma espécie de espaço-tempo para aprender a ficar com o problema de viver e morrer com respons-(h)abilidade [*response-ability*] sobre uma terra arruinada (Haraway, 2016, p. 2).⁹

⁹ Tradução de Helena Martins do original: *Chthulucene is a simple word. It is a compound of two Greek roots (khthôn and kainos) that together name a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth.*

Nessa desorganização da experiência temporal linear, nos encontraríamos em um presente espesso em que o humano sai do lugar de centralidade e situa-se horizontalmente entre outros seres e coisas, criando elos inventivos – assim como fazia a voz perambulante de *Vaga carne*. A “catastrofização da comunicação” (Carson, 2008, s.p.) fica evidente no segmento final de *Vaga carne*. A protagonista adentra um espaço que podemos identificar como uma sala de controle, com ruídos de fundo (que, ouvidos em um contexto de violenta pandemia, causam arrepios por remeter a unidades hospitalares). Em seu discurso contraditório, a voz agora volta a avisar que precisa sair do corpo da mulher. Queixa-se do fluxo interrompido nesse corpo, um corpo que ameaça a memória de variados contornos até então experimentada pela voz:

Entre um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido eu já estava cuspida no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes... 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! (Passô, 2018, p. 49).

Ela arranca um objeto preso numa das máquinas, desculpa-se e crava o objeto perfurante no ventre. Em plano fechado no rosto de Grace, um líquido escuro escorre de sua boca. A mulher vai perdendo força, e a voz resiste: “A máquina desta mulher está desviando o percurso correto do sangue. Sua consistência está invadindo tudo e eu ainda não consigo sair daqui” (Passô, 2018, p. 50). No ato de autoimolação, a protagonista contraditoriamente acaba por fazer o que vinha tentando evitar, a quebra definitiva dos diques que seguravam o vazamento da carne, aqui concretizado no líquido que jorra da boca. Afinal, como disse Hilda Hilst (Diniz, 2013, p. 88-90), uma das escritoras por quem Passô admite ter tido a vontade de escrever despertada na juventude: “a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá pra fazer um esquema agradável, bonito, simpático”.

A voz serpenteante que animava matérias e atravessava tempos está agora completamente emaranhada ao corpo da mulher e a seus afetos. Reconhece finalmente que habita a existência de uma mulher negra e, como tal, faz um

último apelo à câmera, mas as palavras saem sem o respectivo som, não há mais voz. O forte ruído do ambiente maquínico toma conta.

É uma língua de palavras interrompidas – uma língua que dá notícia de uma possibilidade que se liberta. Se essa língua não se deixa escutar é porque, para escutá-la, é preciso mais do que a disposição de escutar o outro. Para escutar, é preciso catastrofizar o corpo, mudar fatalmente a sua paisagem. Acordar para uma língua que já está lá (Martins, 2020, p. 987).



Figura 4
Corpo e voz saindo de cena
frame de *Vaga carne*

Corta para a tela preta. Enquanto os créditos finais sobem, uma música com batidas de tambor se mistura a conhecidas vozes femininas, como as de Dilma Rousseff e Marielle Franco.

Na já mencionada conversa da série *Janelas Abertas*, Ricardo Aleixo comenta com Grace que o controle rigoroso da cadência da fala que ela mostra em seus trabalhos o faz lembrar de certas brincadeiras de infância. Grace conta que tinha muita ansiedade em fazer “parcerias com as palavras” (Passô, Aleixo, 2020, s.p) na fase de aprender a ler e escrever, e que essa sensação a acompanha até hoje enquanto potência de criação. A tentativa de entendimento do que pode uma palavra (que ela mesma afirma não poder tudo) gera nela um estranhamento, um arrebatamento com a não naturalidade do lidar com linguagem na fala e na escrita. Em *Vaga carne*, é nítido o trabalho de alteração e modulação da voz, buscando relações com o aparato cinematográfico que fogem ao naturalismo

esperado na interpretação para o meio. “É quase como se eu colocasse uma lupa na musicalidade que há na fala”¹⁰ (s.p).

No mesmo diálogo, Grace sugere a refundação da ideia de escuta como algo ativo, referindo-se especificamente à história do Brasil, marcada por silenciamentos de tantas ordens. O fato de Passô ter começado a escrever e dirigir teatro por uma necessidade de dar vida a textos em que finalmente conseguisse se reconhecer diz muito sobre a premência de uma nova maneira de enxergar corpos e escutar vozes pulsantes de memórias que vêm resistindo à diuturna tentativa de apagamento. Podemos voltar à proposta da ficção como cesta:

O problema é que todos nós nos deixamos fazer parte da história assassina, e por isso podemos chegar ao fim junto com ela. Assim, é com um certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o assunto, as palavras da outra história, a história não contada, a história de vida (Le Guin, 2019 p. 33).¹¹

A protagonista de *Vaga carne* conta que certa vez invadiu uma caixa de som que dizia que o país era justo – “Ela concorda?”, indaga a voz à plateia a respeito da mulher que ela incorpora. A própria Grace parece responder à pergunta com um de seus mais recentes trabalhos audiovisuais, o curta-metragem *República*. Dirigido e protagonizado por ela dentro do programa *Convida* do Instituto Moreira Salles, a ficção distópica mostra uma personagem constatando que o Brasil é na verdade um sonho, uma *bad trip* vivida por alguém que pode acordar a qualquer momento e dar fim a tal realidade. O mote do curta faz lembrar o enunciado de Ailton Krenak de que os seres humanos investem na ilusão de produzir mecanismos de defesa e contra-ataque entre si para evitar cair no abismo, sem perceber que já caem há tempos. Para ele, “talvez o que a

¹⁰ A experimentação com a voz é o centro do trabalho de Grace apresentado na décima edição do Festival Novas Frequências (realizado virtualmente em dezembro de 2020 por conta da pandemia da covid-19). Coprodução da artista com a Fundação Bienal de São Paulo, a obra *Ficções Sônicas* é, segundo catálogo do evento, “uma imaginação sonora da peça radiofônica *Pra dar um fim no juízo de Deus*, de Antonin Artaud, mergulhada na noção de não lugar de experiências diaspóricas”.

¹¹ Tradução de Helena Martins do original: *The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story.*

gente tenha que fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (Krenak, 2019, p. 63).

A resistência à narrativa heroica tem se dado no fortalecimento de vozes que contam suas próprias histórias, “o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo” (Leminski, 2011, p. 100). Pela língua da arte, vozes como a de Grace Passô nos fornecem alimento para preencher matulas, bolsas, mochilas e cestas a carregarmos durante a árdua travessia neste sonho ruim em que fomos colocados – sem perder de vista o despertar em novas histórias que revelem tramas mais humanas e plurais.

Maria Altberg é mestre em artes da cena pela UFRJ. Doutoranda em literatura, cultura e contemporaneidade na PUC-Rio.

Referências

- BERGAMASCHI, Bárbara. Vasta Carne. *Beira*, 24 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/vasta-carne-ceca0dc32fe9>. Acesso em 5 dez. 2020.
- CARSON, Anne. O gênero do som. *Serrote*. Rio de Janeiro, n. 34, p. 114-136, 2020.
- CARSON, Anne. Variations on the right to remain silent. *A Public Space*, n. 7, 2008.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em *Folha de S. Paulo*, 27 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- ERBER, Laura Rabelo. *A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- GOMES, Juliano. A fatura da fratura. *Cinética*, 21 maio 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-juliano/>. Acesso em 8 dez. 2020.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Cthulucene*. Durham; London: Duke University Press, 2016.
- KRENAK, Ailton. A humanidade que pensamos ser. In: KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LE GUIN, Ursula. *The carrier bag theory of fiction*. Introduced by Donna Haraway. London: Ignota Books, 2019.

LEMINSKI, Paulo. Forma é poder. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. São Paulo: Unicamp, 2011.

MARTINS, Helena. Língua comum indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes. *Gragoatá*, v. 25, n. 53, p. 972-992, set-dez. 2020.

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

PASSÔ, Grace; ALEIXO, Ricardo. Janelas abertas #9. Curadoria e organização de ALCURE, Adriana S. e FABIÃO, Elenora B. Série de encontros no canal do YouTube do Núcleo Experimental de Performance. Disponível em: <https://youtu.be/rcFDfSpX6Ks>. Acesso em 24 jun. 2020.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

Filmografia

KUBRIK, Stanley. *2001: uma odisséia no espaço*. Estados Unidos/Reino Unido, 1968, 164 min.

PASSÔ, Grace. *República*, Brasil, 2020, 15 min.

PASSÔ, Grace; ALVES JR., Ricardo. *Vaga carne*. Brasil, 2019, 45 min.

VICENTE, Juliana. *Afronta!*. Brasil, 2017, 15 min.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

ALTBURG, Maria. Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em *Vaga carne*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 74-92, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>