

Uma leitura do feminismo negro descolonial em *Vaga Carne*, de Grace Passô¹

Una lectura del feminismo negro descolonial en Vaga Carne, por Grace Passô

A reading of decolonial black feminism in Vaga Carne, by Grace Passô

Carolina Montebelo Barcelos²

Resumo

O objetivo deste estudo é analisar a peça teatral *Vaga carne*, de Grace Passô, sob a perspectiva do feminismo descolonial negro. Apesar do foco ser no texto dramaturgico, serão cotejados a encenação da peça e seu médiametragem, posto que no texto escrito só sabemos que a mulher da peça é negra no final, enquanto na sua encenação e filme a atriz é a própria Passô. A escrita dramaturgica de Grace Passô está inserida no contexto do teatro contemporâneo de estrutura fragmentada, de um desejo de se falar do real, embora não necessariamente por meio de elementos do teatro realista, além da presença performativa do corpo no foco da ação. Grace Passô não só escreveu *Vaga carne*, como foi a atriz deste solo tanto no teatro quanto no filme. Atriz e dramaturga negra, Grace é representante do que Marcos Antônio Alexandre conceitua como teatro negro, sendo a negritude não só objeto da escrita como sujeito também, o que vai ao encontro da noção de *lugar de fala*, conforme explicado por Djamila Ribeiro. Sua escrita tem muito de sua vivência como mulher negra na sociedade racista e patriarcal, o que nos leva ao conceito de *escrevivências* de Conceição Evaristo. Além de abordar a questão relativa ao negro, a dramaturga também ensaja uma escrita feminista, e ambos serão examinados neste estudo. Para fins de aporte teórico, são utilizados estudos de Jean-Pierre Ryngaert acerca do teatro contemporâneo e artigos de Walter Mignolo sobre descolonialidade e de María Lugones, Lélia Gonzalez e Ochi Curiel sobre feminismo negro e descolonial.

Palavras-chave: Artes cênicas; Descolonialidade; *Escrevivências*; Feminismo negro; Grace Passô.

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar la pieza teatral *Vaga carne*, de Grace Passô, desde la perspectiva del feminismo descolonial negro. Aunque el foco esté en el texto dramaturgico, se comparará la pieza puesta en escena y su mediametraje, puesto que en el texto escrito solo sabemos que la mujer de la pieza es negra al final, mientras en su escena y película la actriz es la propia Passô. La escritura dramaturgica de Grace Passô se inserta en el contexto del teatro contemporáneo con una estructura fragmentada, un deseo de hablar de lo real, aunque no necesariamente a través de elementos del teatro realista, además de la presencia performativa del cuerpo en el foco de la acción. Grace Passô no solo escribió *Vaga carne*, sino también fue la actriz de este solo, tanto en el teatro como en la película. Actriz e dramaturga negra, Grace es representativa de lo que Marcos Antônio Alexandre conceptualiza como teatro negro, siendo la negritud no solo un objeto de escritura sino también un sujeto, lo que

¹ Artigo apresentado no Latinidades – Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços, na modalidade online, 2020.

² Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade; PUC-Rio; Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; carolinambarcelos@hotmail.com

va al encuentro de la noción de lugar de discurso, como Djamilia Ribeiro explicó. Su escritura tiene mucho de su experiencia como mujer negra en una sociedad racista y patriarcal, lo que nos lleva al concepto de *escrevivências* según Conceição Evaristo. Además de abordar el tema relativo a el negro, la dramaturga también enseña una escritura feminista, y ambos serán examinados en este estudio. Para fines teóricos, se utilizan estudios de Jean-Pierre Ryngaert sobre el teatro contemporáneo y artículos de Walter Dignolo sobre descolonialidad y de María Lugones, Lélia Gonzalez y Ochi Curiel sobre feminismo negro y descolonial.

Palabras clave: Artes escénicas; Descolonialidad; *Escrevivências*; Feminismo negro; Grace Passô.

Abstract

The aim of this study is to analyze the play *Vaga carne*, by Grace Passô, from the perspective of black decolonial feminism. Although the focus is on the play text, the staging of the play and its medium-length film will also be used since we only know in the text that the woman in the play is black at the end, whilst in the performance and in the film the actress is Passô herself. Grace Passô's dramaturgical writing is located in the context of contemporary theatre of a fragmented structure, a desire to speak about the real, although not necessarily by means of elements of realist theatre, besides the performative presence of the body in the focus of the action. Grace Passô not only wrote *Vaga carne* but was also the actress in this solo piece, both performing on stage and for the film. Black actress and playwright, Grace is representative of what Marcos Antônio Alexandre conceptualizes as black theatre, blackness being not only an object of writing but also a subject, which is in line with the notion of place of speech, as Djamilia Ribeiro has explained. Her writing has a lot to do with her experience of being a black woman in a racist and patriarchal society, which leads us to the concept of *escrevivências*, according to Conceição Evaristo. In addition to approaching the matter related to blackness, the playwright also engages into a feminist writing, and both will be analyzed in this investigation. For the end of theoretical underpinning, Jean-Pierre Ryngaert's studies on contemporary theatre will be used, as well as Walter Dignolo's articles about decoloniality and María Lugones's, Lélia Gonzalez's and Ochi Curiel's writings on black and decolonial feminism.

Keywords: Theatre arts; Decoloniality; *Escrevivências*; Black feminism; Grace Passô

1. Introdução

Estudo realizado pelo departamento de Letras da UNB revela que de todos os romances publicados nos últimos quinze anos pelas principais editoras do Brasil, as autoras perfazem um total de menos de 30% dos autores. O baixo número também se aplica a protagonistas e narradoras (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 128). A crítica literária e professora Regina Dalcastagnè, uma das coordenadoras de tal pesquisa, ainda assinala que também são poucos os autores, personagens e narradores negros nessas publicações (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 87). Quando se trata de mulheres negras, então, tanto em relação à autoria quanto a sua representatividade, esse número é ainda mais limitado, o que faz com que haja, como ela assevera, “a inviabilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 89).

Embora não exista ainda uma pesquisa quantitativa, como essa da UNB, a respeito de dramaturgas negras, podemos inferir que o caso seja parecido com o que ocorre no romance. Além disso, como afirma Marcos Antônio Alexandre, pesquisador mineiro do teatro negro no Brasil e em Cuba, este teatro ainda é pouco estudado no País, e isso ocorre, segundo ele, “Por questões distintas – mercado editorial, divulgação, formação de público leitor etc.” (ALEXANDRE, 2017, p. 31). O pesquisador ainda assinala que “é de conhecimento de muitos que ainda há poucas publicações de peças que apresentam a temática negra como referência e se sabe que o escasso material existente tem circulação restrita a espaços específicos” (ALEXANDRE, 2017, p. 31).

Desse modo, o objeto deste estudo é a peça *Vaga carne*, de Grace Passô, publicada pela Editora Javali em 2018, encenada em diversos teatros do país desde 2016 e transformada em média-metragem neste ano de 2020. Devido ao ativismo feminista negro da dramaturga e atriz, que pode ser identificado em *Vaga carne*, embora não nomeado, o nosso objetivo aqui é inicialmente analisar a peça, localizando suas temáticas e, em seguida, realizar uma leitura do feminismo negro na peça em uma perspectiva do feminismo negro descolonial. Para fins de aporte teórico, são utilizados conceitos do teatro contemporâneo explicados por Jean-Pierre Ryngaert e artigos de Walter Dignolo sobre descolonialidade e de María Lugones, Lélia Gonzalez e Ochi Curiel sobre feminismo negro e descolonial.

Apesar do foco estar na peça escrita, serão cotejados também sua encenação (no Espaço SESC em 2018) e o média-metragem derivado dela. Um dos principais motivos disto é que, na peça, só sabemos que o personagem é uma mulher negra no final; já na peça e no média-metragem é a própria Grace a protagonista, então sabemos desde o início que o corpo de que trata a peça é de uma mulher negra. Além disso, o tema central da peça é o corpo da mulher em busca de uma identidade, e a peça e o média-metragem trazem materialidade a esse corpo que, no texto, é uma ideia.

2. Analisando *Vaga Carne*

A escrita dramática de Grace Passô está inserida no contexto do teatro contemporâneo de estrutura fragmentada, de um desejo de se falar do real, embora não necessariamente por meio de elementos do teatro realista, além da presença performativa do

corpo no foco da ação. Todas as suas peças denunciam, de algum modo, a desigualdade e exclusão social, e seus textos mais recentes tratam de machismo, patriarcalismo e racismo, caso de *Vaga carne*. Passô é uma dramaturga contemporânea profícua, que escreve para sua própria atuação, além de para outras companhias teatrais, e vencedora de vários prêmios de artes cênicas.

Ao refletir sobre o conceito de teatro negro, Alexandre ressalta que “tratam-se dos textos dramáticos em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes” (2017, p. 28-29). Ou seja, não basta haver um personagem negro, mesmo que protagonista, para se tratar de teatro negro, se sua cultura e visão ideológica não são centrais na peça, assim como também não basta o autor ser negro se sua negritude não é imprimida nos seus textos. Desse modo, ainda segundo Alexandre,

o teatro negro não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas manifestações artístico-performativas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. [...] o mesmo deve retratar os contextos e lugares de enunciação. Aos quais os negros se viram e ainda se veem representados e/ou subjugados em nossas sociedades. [...] o teatro negro deve representar o ponto de vista interno, ou seja, espera-se que o negro, a sua cultura e as suas problemáticas sejam representadas nos textos dramáticos e nas propostas espetaculares concebidos como teatro negro (2017, p. 34).

O texto da peça abre com a frase “No breu, ouve-se a voz” (PASSÔ, 2018b, p. 15). Segue um longo espaço em branco³ e, na última linha, lê-se “Vozes existem” (PASSÔ, 2018b, p. 15). Essa voz explica que já invadiu todo tipo de matéria, como animais, cremes, café, mostarda, estátuas, cadeiras, frascos de remédio e estalactites. Em todos os casos, a Voz⁴, existência que não é humana, adentrou a matéria e saiu dela quando queria. No entanto, ela quer entrar no corpo da mulher que se encontra inerte no palco, mas encontra resistência:

*Um braço se ergue como uma porta velha que range lentamente.
... enquanto tenta erguer o braço. Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme”* (PASSÔ, 2018b, p. 19, grifos da autora).

Tanto no texto como na encenação e no filme, e, no caso destes dois últimos, de forma mais explícita e acentuada, dada a natureza visual, a Voz é externa ao Corpo, ou seja, ela não

³ Se no texto esse espaço em branco ocupa, às vezes, quase uma página inteira, na encenação e no média-metragem ele se torna silêncio ou é ocupado tendo como foco o movimento do corpo da atriz, sem que a personagem Voz seja ouvida.

⁴ Voz e Corpo são grafados aqui com maiúscula quando se trata dos nomes das personagens.

vem do Corpo, mas, ao contrário, entra nele, embora continue tendo vida própria, inclusive ela mesma afirma ser apenas uma voz.

Ao comentar sobre partes e órgãos do corpo dessa mulher, a Voz encontra uma bala de revólver, acenando para a violência que os corpos negros sofrem, particularmente no Brasil. Posteriormente ela ainda comentaria que um dia entrou em uma caixa de som que dizia que o Brasil é um país justo e se questiona se a mulher em cujo corpo ela entrou concordaria com isso. Desse modo, explicita-se uma das temáticas da peça: denúncia de racismo e desigualdade social.

Uma outra temática surge por exemplo, quando a Voz alerta: “Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos. Sabem que nome tem esse bicho? [...] O olhar dos outros” (PASSÔ, 2018b, p. 18), e acrescenta: “Olhos são faróis ou são facas”. Essa é a chave de leitura que Passô nos fornece para uma das questões da peça: a percepção desse corpo visto pelo olhar do outro. Outra chave de leitura é dada anteriormente, quando a Voz explica: “Vocês pensam que minha existência não existe, mas precisam saber que vozes existem sim” (PASSÔ, 2018b, p. 17). Essa voz estranha ao corpo pode ser entendida como uma metáfora das vozes femininas que não são ouvidas em nossa sociedade patriarcal. E, contrariando as expectativas dessa sociedade patriarcal, na qual a mulher deve sempre estar em posição de passividade, principalmente em questões que envolvem sexualidade, o Corpo da mulher aponta para pessoas na plateia e a Voz diz “Eu não dormiria com você”, “Você, eu não te quero”, “Você eu amo”, “Você eu quero agora (PASSÔ, 2018b, p. 21). Se no texto dramático há apenas a menção da atriz apontando para a plateia e na peça isso ser realizado, no filme o diretor Ricardo Alves Jr. opta por colocar nessa plateia apenas pessoas negras, muitas conhecidas pelo seu ativismo ou relevância cultural, caso da cantora negra Dona Jandira que, além de figurar no filme, canta a música *Juízo final*, de Nelson Cavaquinho, à capela.

Evidencia-se, aqui, a quebra de ilusão da chamada quarta parede do teatro naturalista e a procura de presentificar a ação, conforme apontado por Jean-Pierre Ryngaert (1998). Segundo o teórico do teatro, no teatro contemporâneo o presente é constantemente convocado, revivido, questionado e julgado:

A grande liberdade dramática que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes 'presentes', e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O 'aqui e agora' do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os

fragmentos de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiquidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória (RYNGAERT, 1998, p. 117).

Outros elementos da escrita dramaturgica contemporânea também estão presentes, como o texto e falas fragmentadas, longas pausas seguidas de frases curtas e longos monólogos. Ainda de acordo com Ryngaert, a fragmentação no texto teatral contemporâneo é a expressão de um questionamento ou uma angústia sobre a verdade dos fatos recentes. Em *Vaga carne* quem impõe o ritmo das falas e pausas, além deste questionamento e angústia sobre o real é a Voz.

Ao conseguir entrar no corpo da mulher, a Voz também encontra resistência para sair:

Para o corpo que habita. Pronto, companheiras, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

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

Nada acontece. [...]

Anda, deixa de ser boba. Dá trabalho demais te mover, carne, eu vou me cansar, é exaustivo (PASSÔ, 2018b, p. 22, grifos da autora).

É importante observar, portanto, que o Corpo, que no início da peça se mostrava inerte, passa a ganhar vida e a resistir, tem domínio de si. No entanto, é através das falas da Voz que percebemos que o corpo da mulher está à espera de sua identidade social, pois a Voz mostra que o corpo é uma construção social. Assim, a Voz fala e repete sobre o Corpo que ela sempre foi mulher, mas quer saber de que cor ela é. Logo em seguida a Voz pede à plateia que diga palavras para ela repetir. No filme, uma dessas palavras é “corpo”, que ela repete seguidas vezes para então cortar e apenas repetir “cor”.

A Voz, em determinado momento, também anuncia que a mulher está grávida, apontando não apenas para a questão da maternidade como para as questões de gênero: “É menina? É menino? É menino?” (PASSÔ, 2018b, p. 47). Pelas falas da voz, sabemos então se tratar de uma menina e a respeito disso, ela diz:

Não vou deixar minha repolhinha viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes... Tenho que ensinar essa carinha 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 (PASSÔ, 2018b, p. 48).

Apesar da sua preocupação com a bebê que a mulher carrega em seu ventre e de dizer que nada tem o direito de invadir um corpo sem que lhe peça licença, por não conseguir sair do

corpo, e explicando que não é culpa da mulher, a voz “*Enfia um objeto no corpo da Mulher. A mulher sangra*” (PASSÔ, 2018, p. 49, grifos da autora). No final, a voz identifica a mulher: “Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra...” (PASSÔ, 2018b, p. 52).

O Corpo, em busca de uma identidade social, revela como é ser uma mulher e negra em uma sociedade racista e patriarcal. Trata-se, portanto, da representação no teatro da reflexão de Grace Passô sobre sua dramaturgia:

É claro que sou resultado, obviamente, de um feminismo negro, que se coloca na minha vida hoje como não existia antes. [...] A minha existência, o que signifique na sociedade, isso é de uma tentativa de marginalização tão grande na nossa história social que não tem como eu não lidar diretamente, no meu trabalho, com questões como a minha negritude. [...] Não tem como ser uma artista negra brasileira no teatro brasileiro e essa não ser a questão meu trabalho. (DIEGUES; AZEVEDO; ABREU, 2019, p. 108).

No final de algumas montagens da peça e do filme, ouvem-se alguns discursos em *off*. São eles o discurso proferido pela ex-presidenta Dilma Rousseff por ocasião de seu impeachment em 31 de agosto de 2016, reiterando o então rompimento de um processo democrático que vai de encontro ao direito das mulheres, negros, indígenas e LGBTs; o discurso da ativista feminista negra Lélia Gonzalez, em 1988, na *Marcha negra*, resgatando a memória de Zumbi dos Palmares, no qual ela lembra que crianças “pretas, pardas e amarelas” não sabem que o primeiro estado livre da escravidão de todo o continente americano, no atual estado de Alagoas, foi criado por negros; o discurso da ativista negra norte-americana Rosa Parks, presa por não ceder um lugar no ônibus para um homem branco; e o último discurso na Câmara da vereadora Marielle Franco antes de ser assassinada, no qual afirma que não atura ser interrompida por aqueles que não sabem ouvir a posição de uma mulher eleita. Trata-se, portanto, de importantes vozes políticas vítimas de machismo e de racismo e que responderam a isso; trata-se de mulheres resistentes.

3. O feminismo descolonial negro em *Vaga carne*

A partir da análise da peça e de suas temáticas, torna-se relevante realizar uma leitura de *Vaga carne* a partir da noção de feminismo negro descolonial. O cerne deste conceito estaria na possibilidade de superar a colonialidade do gênero. O conceito de feminismo descolonial foi proposto pela ativista feminista argentina María Lugones (2014) a partir de seu entendimento

de que “o gênero é uma imposição colonial” (2014, p. 939) e a colonialidade de gênero é um exercício de poder. Assim, Lugones afirma que “a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la” (LUGONES, 2014, p. 940).

Também em relação às propostas descoloniais, a antropóloga afro-dominicana Ochy Curiel explica que elas “questionam as narrativas da historiografia oficial e mostram como se configuram as hierarquias sociais” (CURIEL, 2020, p. 121). Assim, Curiel ressalta que o feminismo descolonial evoca uma análise das relações de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica. Tal feminismo teve início, segundo a antropóloga, com feministas indígenas, afrodescendentes, populares e lésbicas.

Este pensamento de fronteira do feminismo descolonial tem como origem o pensamento fronteiriço e como este responde à diferença colonial. Nesse sentido, Walter D. Mignolo propõe uma desobediência epistêmica quanto aos “conceitos modernos e eurocentrados” (2008, p. 288), embora sem os deslegitimá-los, e afirma que a “identidade **em** política é crucial para a opção descolonial” (2008, p. 289, grifo do autor), pois “As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcal (2008, p. 289-290). Assim, Mignolo sugere que se substitua

a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada. Dessa maneira, por “Ocidente” eu não quero me referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento (2008, p. 290).

Desse modo, segundo o semiólogo, as palavras desenvolvimento, nação e diferença estariam relacionadas, as duas primeiras ao imaginário da modernidade ocidental e a terceira ao da pós-modernidade, enquanto as palavras interculturalidade e descolonialidade se relacionariam com o imaginário descolonial (2008, p. 290-291).

Em um outro artigo, Mignolo esmiúça os conceitos de colonialidade e descolonialidade, assinalando que colonialidade “equivale a uma ‘matriz ou padrão colonial de poder’, o qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade (2017, p. 13). Já descolonialidade “é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade (2017, p.

13). Apontando que a origem do conceito de descolonialidade foi o Terceiro Mundo “com sua diversidade de histórias e de tempos locais” (2017, p. 15), Mignolo assevera que “o pensamento descolonial está hoje comprometido com a igualdade global e a justiça econômica (2017, p. 15).

Apesar do conceito de descolonialidade ter inspirado o do feminismo descolonial e feminismo descolonial negro, María Lugones, que inseriu a categoria gênero no pensamento descolonial, aponta para algumas diferenças entre ela e Mignolo, e isso se faz mais explícito na seguinte passagem:

Frequentemente no trabalho de Mignolo, a diferença colonial é invocada em níveis outros que subjetivo/intersubjetivo. Mas quando ele a utiliza para caracterizar o “pensamento de fronteira”, conforme a interpretação que faz de Anzaldúa, ele a concebe exercitando a diferença colonial. Ao fazer isto, ele entende o lócus de Anzaldúa como fraturado. A leitura que eu quero efetuar vê a colonialidade de gênero e rejeição, resistência e resposta. Se adapta à sua própria negociação sempre de maneira concreta, desde dentro, por assim dizer (2014, p. 947).

Ademais, Lugones entende que a colonialidade “não se refere apenas à classificação racial” (2020, p. 57), mas a “toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho” (2020, p. 57). Segundo ela, as mulheres sofrem violência sistemática tanto com a colonialidade de poder quanto à colonialidade de gênero, sendo a segunda relacionada à primeira; as mulheres de cor ainda sofrem com a questão racial. Daí Lugones procurar analisar a questão da descolonialidade na interseção entre raça, classe, sexualidade e gênero e propor que “a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito de apagá-la” (2014, p. 947).

Em *Vaga carne*, o Corpo negro que ganha uma identidade social através da Voz – pois antes disso esse corpo não era escutado - que nele passa a habitar é o mesmo corpo negro sujeito ao olhar do outro, olhar machista e também racista. Desse modo, o corpo da mulher na peça, em uma perspectiva do feminismo descolonial, resiste à colonialidade de gênero, ao controle do corpo e da sexualidade feminina ao, por exemplo, dizer quem ou não quer, com quem ou não dormiria, ou, ainda, quando a voz pergunta se o bebê que se encontra no ventre deste corpo é menina, menino ou menine. Também resiste à saída da Voz de dentro de seu corpo, mostrando, assim, que ele tem força e autonomia, pois antes a Voz entrava e saía de uma matéria quando bem queria. Além disso, como já observado anteriormente, o Corpo, que inicialmente

não tem fala e que é tomado por uma voz que permanece estranha a ele, pode levar a entender como uma metáfora das vozes femininas que não são ouvidas em nossa sociedade patriarcal.

Se o feminismo trouxe à baila questões importantes tais como a sexualidade, violência contra as mulheres, direitos reprodutivos e direitos homossexuais, como assinala Lélia Gonzalez, “apesar das suas contribuições fundamentais para a discussão da discriminação pela orientação sexual, não aconteceu o mesmo com outros tipos de discriminação, tão graves como a sofrida pela mulher: as de caráter racial (2020, p. 40). Para responder a pergunta sobre por que o feminismo se esqueceu da questão racial, Gonzalez afirma que isso se dá por conta de “uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonialista (2020, p. 41). Desse modo, a antropóloga entende que não articular a divisão sexual do trabalho com a questão racial é “típico de um discurso masculinizado e branco” (2020, p. 42), e acrescenta: “Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não serem brancas” (2020, p. 42). Por isso Gonzalez assevera que as mulheres afro-americanas, a quem ela denomina amefricanas, e as ameríndias sofrem duplamente, por serem mulheres e não brancas. Assim, ela propõe o feminismo afro-latino-americano, assinalando que as amefricanas primeiro se conscientizam da opressão que sofrem por serem negras, mas é a partir da inserção em movimentos negros que essas mulheres se deparam com as mesmas práticas sexistas do patriarcado (2020, p. 48).

A partir desta ótica, podemos afirmar que os discursos em *off* no final de *Vaga carne* chamam atenção para a tônica da peça, tanto no discurso de Dilma Roussef, vítima de um golpe de impeachment misógino, quanto, principalmente, no de Marielle Franco, que sempre reforçou sua posição como mulher negra, de origem humilde e eleita e que não se deixaria ser interrompida por um homem branco, e o de Rosa Parks, presa por não ceder um lugar no ônibus para um homem branco. Quando, no final da peça, ouvimos “sou uma mulher negra”, já não é mais a Voz que fala, mas o Corpo da mulher, ou seja, a Voz não mais a domina, o Corpo resistiu e ganhou autonomia sobre si, embora, por isso, tenha sido vítima de violência e sangrado.

3. Conclusões

A dramaturgia de Grace Passô tangencia o que Marcos Antônio Alexandre conceitua como teatro negro, ou seja, a negritude não só objeto da escrita como sujeito também. Segundo o pesquisador,

Se o **teatro negro** é o *teatro em que o negro e a sua cultura são protagonistas*, outro aspecto que é fundamental refletir é sobre a ideia de que uma corporeidade negra dentro deste teatro em que o corpo negro em cena apresenta uma singularidade que lhe é própria. Dramaturgicamente, os autores negros escrevem de um lugar de fala específico em que, muitas vezes, seus textos demarcam e discutem lugares discursivos a partir dos quais os negros enfrentam situações de exclusões geográficas, educacionais, sócio-políticas etc.; outras textualidades tratam de aspectos voltados para às distintas formas de preconceito (gênero, raça, religiosidade, sexualidade), segregação (ALEXANDRE, 2017, p. 36, grifo do autor).

Isso vai ao encontro da importância da noção de *lugar de fala* na política, na filosofia, na literatura e nas artes, a fim de romper com o discurso masculino branco e heterossexual do patriarcado. Conforme explicado por Djamila Ribeiro (2017), *lugar de fala* é o lugar social onde os discursos são proferidos, já que o lugar social dá ao indivíduo experiência e possibilidades diferentes, ampliando ou reduzindo oportunidades.

A escrita de Passô tem muito de sua vivência como mulher negra na sociedade racista e patriarcal, o que nos leva ao conceito de *escrevivências* conforme postulado por Conceição Evaristo (2017), ou seja, essa justaposição das palavras *escrever* e *vivências* mostra uma escrita carregada da subjetividade e experiências de quem escreve. Assim como em Evaristo, na dramaturgia de Grace Passô vemos a abordagem da questão da mulher e da mulher negra nos personagens. O corpo negro de *Vaga carne* não é um corpo submisso e civilizado, mas insubmisso⁵ e insurgente; não quer ser objeto, mas sujeito. Na encenação e no filme chama atenção do público uma performance que não se limita a automatismos da atuação realista nos moldes ocidentais.

O tratamento da peça pode ser entendido, conforme leitura deste estudo, por meio de elementos do feminismo descolonial negro, o que ocorre não apenas em *Vaga carne*, mas em outras peças da dramaturga, como *Mata teu pai*, cuja protagonista, uma releitura de Medeia, não pretende matar a então esposa de seu ex-marido, mas sim matá-lo. Além disso, a esposa do seu ex-marido, ao contrário daquela do mito grego, não é filha do rei, mas um mulher negra, ex-empregada doméstica, eleita prefeita. Também a questão do feminismo negro está presente

⁵ Pego aqui de empréstimo o título do livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. Todos os contos abordam mulheres que foram vítimas de alguma forma de violência, mas que não se submeteram ao patriarcalismo e se recompuseram.

na peça *Preto*, inclusive em uma personagem negra e lésbica, que também denuncia a violência do patriarcado e o racismo.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro*. In: _____. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 27 – 36. (Capítulo de Livro)

ALVES JR., Ricardo (dir.). *Vaga carne*. Com Grace Passô. Embaúba filmes. 2020. Disponível para alugar em: <https://embaubafilmes.com.br/locadora/vaga-carne/>. (Filme em média metragem).

CURIEL, Ochi. *Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 121 – 138. (Capítulo de Livro)

DALCASTAGNÈ, Regina. *Imagens da mulher na narrativa brasileira. O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 127 – 135, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso em 03 ago. 2020. (Artigo em Periódico Digital)

_____. *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 87 - 110, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434>. Acesso em: 03 ago. 2020. (Artigo em Periódico Digital)

DIEGUES, Isabel; AZEVEDO; José Fernando Peixoto de; ABREU, Kil. *Entrevista com Grace Passô*. In: DIEGUES, Isabel; AZEVEDO; José Fernando Peixoto de; ABREU, Kil (Orgs.). *Maratona de dramaturgia*. Rio de Janeiro: Cobogó; Edições SESC: São Paulo, 2019. p. 103 – 116. (Capítulo de Livro)

EVARISTO, Conceição. *Da construção de becos*. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. p. 9 – 12. (Capítulo de Livro)

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 38 – 51. (Capítulo de Livro)

LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial. Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935 - 952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 04 ago. 2020. (Artigo em Periódico Digital)

LUGONES, María. *Colonialidade e gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 53 – 83. (Capítulo de Livro)

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do sul*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12 – 32, p. 2017. (Artigo em Periódico Digital)

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287 – 324, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2020. (Artigo em Periódico Digital)

PASSÔ, Grace; DIAS, Kenia; NAIRA, Nadja; ALVES JR., Ricardo (criação). *Vaga carne*. Com Grace Passô. Espaço SESC, 2016. (Peça teatral).

_____. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018a. (Obra Completa)

_____. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018b. (Obra Completa)

_____; ABREU, Marcio; NAIRA, Nadja. *Preto*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. (Obra Completa)

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. (Obra Completa)

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Obra Completa)