



Um “ataque de lirismo”
na dramaturgia contemporânea: uma reflexão sobre
Por Elise e Vaga carne, de Grace Passô

An “attack of lyricism”
in contemporary dramaturgy: a reflection on
Por Elise and Vaga carne, by Grace Passô

Jéssica de Souza Barbosa¹

Resumo

O presente estudo analisa a hibridização dos gêneros lírico e dramático em *Por Elise* (2012) e *Vaga carne* (2018), de Grace Passô. Faz-se uma síntese de como os dois gêneros foram descritos e conceituados historicamente. Rosenfeld (1985) e Staiger (1975) concebem a tripartição dos gêneros como artificial e não condizente com a multiplicidade das manifestações literárias existentes. Para Mendes (2015), Peter Szondi (2001) e Jean-Pierre Sarrazac (2012) priorizam a vertente épica como elemento transgressor e reconstrutor da forma dramática; e verifica uma lacuna nos estudos teóricos acerca do texto teatral, os quais não contemplam o gênero lírico como fator de reconfiguração dos traços tradicionais do drama. As peças analisadas provocam o efeito de um poema, devido à articulação de recursos recorrentes da poesia lírica, como o ritmo, sonoridade e imagens visuais, metafóricas e alegóricas; bem como, pela subversão de aspectos estruturantes da forma dramática, como tempo, ação, diálogo, espaço, etc.

Palavras-chave: Hibridização; Dramaturgia; Poesia; Gêneros literários; Grace Passô.

Abstract

The present study analyzes the hybridization of the lyrical and dramatic genres in *Por Elise* (2012) and *Vaga carne* (2018), by Grace Passô. A synthesis is made of how the two genres were historically described and conceptualized. Rosenfeld (1985) and Staiger (1975) conceive the tripartition of genres as artificial and not consistent with the multiplicity of existing literary manifestations. According to Mendes (2015), Peter Szondi and Jean-Pierre Sarrazac categorize the epic feature as a transgressive and reconstructive element of dramatic form; and they verify a gap in theoretical studies about the theatrical text, which do not contemplate the lyrical genre as a reconfiguration factor of the traditional drama traits. The pieces analyzed provoke the effect of a poem, due to the articulation of recurrent resources of lyric poetry, such as rhythm, sound and visual, metaphorical and allegorical images; as well as the subversion of structural aspects of the dramatic form, such as time, action, dialogue, space, etc.

Keywords: Hybridization; Dramaturgy; Poetry; Literary genres; Grace Passô.

¹ Doutoranda e Mestra em Letras - Escrita Criativa, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Bacharela em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo (PUCRS) e bacharela em Teatro (UFRGS). E-mail: barbosa.jessica3@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5685614408290248>.

Introdução

Na peça *Por Elise*, a personagem dona de casa, a senhora Elise, narra algumas histórias, dentre elas a de um vizinho que sofreu um enfarte e como consequência teve o que ela chamou de um “ataque de lirismo”: “Ele teve um enfarte no coração e durante o enfarte começou me dizer uma porção de palavras bonitas e espontâneas. A vida dele se enfartou e ele teve um ataque de lirismo. Eu juro. Muitas das que eu falo aqui são dele, que gravei daquele momento.” (Passô, 2012, p. 14-15). Parte-se dessa expressão, cunhada por Grace Passô, para referir-se à invasão que o gênero lírico realiza, percorrendo as entranhas da escrita dramaturgical dessa artista e transformando-a em uma escrita híbrida que se instaura como um poema para cena.

O presente estudo investiga o fenômeno da hibridização do gênero lírico e dramático em duas obras escritas para a cena na contemporaneidade. *Por Elise* (2012) e *Vaga carne* (2018) são duas obras produzidas pela dramaturga, atriz e diretora Grace Passô, que se inserem em um contexto de renovação da dramaturgia brasileira, em contraposição ao predomínio da dramaturgia preponderante no modernismo teatral, representado por nomes como o de Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade, Dias Gomes, Ariano Suassuna, Oduvaldo Viana Filho, entre outros.

Antes de aprofundar a análise dos dois textos teatrais, se fez necessário uma breve investigação de como o gênero lírico e o dramático rompem fronteiras de definições mais clássicas e se fundem em um diálogo de formas artísticas. Também se considera conveniente realizar uma breve síntese de como os dois gêneros foram descritos e conceituados, de modo a tentar aproximar-se de uma ideia do que poderiam ser esses gêneros empregados em sua integridade, sem alterações e contaminações de outros gêneros, embora se tenha consciência de que tal formulação é impossível.

Mendes (2015) verifica uma lacuna nos estudos teóricos acerca do gênero lírico como uma vertente importante para o estudo da multiplicidade de dramaturgias insurgentes no século XX e XXI, que não se sustentam apenas no recurso do épico como elemento transgressor e reconstrutor da forma dramática clássica. O uso do “eu-épico” predominou nos estudos teóricos acerca da dramaturgia moderna e contemporânea, ao passo que o gênero lírico foi negligenciado. Deste modo, considera-se relevante o estudo do tema para a compreensão das dramaturgias que são produzidas hoje.

A obra da dramaturga mineira tem a palavra como mola propulsora de sua teatralidade. É a tessitura verbal o cerne da produção da autora que se destaca como um dos principais nomes no cenário brasileiro contemporâneo: “Grace faz do teatro campo de invenção de linguagem, dedicado a evidenciar o descompasso entre corpos, palavras e imagens. Em todas as esferas de atuação artística, ultrapassa as representações sociais e culturais preconcebidas de gênero, etnia, classe social, entre outras” (Enciclopédia..., 2023). *Vaga carne* é um solo escrito e interpretado pela própria Grace Passô, no qual uma voz invade o corpo de uma mulher em busca de entender sua identidade. Pela primeira vez habitando o corpo de uma humana, essa voz que é capaz de penetrar diferentes tipos de matéria, sólida, gasosa e líquida, narra sua experiência como sujeito no interior desse indivíduo. Ela preenche com palavras o corpo dessa mulher, que se encontra inerte, apática e silenciada. Essa voz sonda esse corpo e faz suposições acerca da identidade desta mulher e do que estaria em sua consciência. Aos poucos, a voz acaba por se corporificar.

Já *Por Elise* se origina na experiência de Grace Passô na companhia teatral de Belo Horizonte, o Grupo Espanca. O texto foi elaborado durante o processo de criação do espetáculo que também contou com a direção e atuação de Passô, tendo estreado no dia 22 de março de 2005. Nela diversas situações compõem a fábula a partir da narrativa de uma dona de casa que conta a história de seus vizinhos. Há um cão que late palavras; um lixeiro que procura o pai que saiu para comprar cigarros e nunca mais voltou; uma mulher que terá seu cão sacrificado; e um funcionário que usa um uniforme de proteção que o impede de sentir qualquer coisa, desde a violência até o amor.

Apontamentos acerca dos gêneros lírico e dramático e suas possibilidades de hibridização

Antes de adentrar nas particularidades das peças teatrais, convém assinalar brevemente algumas definições acerca dos gêneros lírico e dramático que foram concebidas ao longo da história e discutir suas possibilidades de hibridização.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1985), a tripartição de gêneros épico, dramático e lírico configura-se como uma conceituação científica e artificial, a qual não corresponde à realidade da multiplicidade das formas literárias produzidas ao longo da história. A ideia de um gênero puro é algo impossível de ser alcançado de forma absoluta, do mesmo modo que, mesmo que um escritor pudesse conquistar essa pureza, isso não lhe

configuraria necessariamente uma qualidade literária. Staiger (1975) vai ao encontro do pensamento de Rosenfeld, concluindo que “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (Staiger, 1975, p. 15).

Mesmo assim, Rosenfeld considera a classificação genealógica das obras literárias como necessárias para a introdução de uma certa ordem científica aos múltiplos fenômenos que a literatura gera. Os gêneros literários, segundo o prisma teórico desenvolvido por Rosenfeld (1985), se estabelecem em duas acepções distintas: a substantiva e a adjetiva. Rosenfeld classifica em categorias substantivas da seguinte forma:

Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre ‘Eu’ – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (Rosenfeld, 1985, p. 17).

Já a segunda significação, a adjetiva, configura-se por um *traço estilístico*, que qualifica uma obra em diferentes graus e proporções, de modo que, uma peça como as de Garcia Lorca pertencente ao drama (substantivo) pode ter um caráter acentuadamente lírico (adjetivo), assim como uma narrativa classificada como épica (substantivo) - um romance por exemplo, pode ser permeada por fortes aspectos líricos (adjetivo). Na modernidade e na contemporaneidade, esses gêneros se encontram ainda mais diluídos e maculados, de tal forma que classificar uma obra em um determinado gênero atualmente configura-se uma tarefa muito mais complexa e sujeita a relativizações.

Segundo Genette (1990), a origem da tripartição dos gêneros tem sido erroneamente atribuída à Antiguidade Clássica, mais precisamente, a Platão e a Aristóteles, gerando certo nível de confusão, a qual tenta esclarecer em *Introdução ao Arquitexto*. A omissão da poesia lírica, na *Poética* de Aristóteles, teria sido justificada por Batteux ao estabelecer uma equivalência entre o ditirambo e a poesia lírica, entretanto Genette adverte que Aristóteles não chega a descrever essa forma poética além de se referir a ela como um “[...] antepassado da tragédia [...]” (Genette, 1990, p. 25). Aristóteles acaba fixando-se nos

gêneros cuja substância essencial é a mimesis, e define três tipos de diferenciação: pelo objeto imitado, pelo modo de imitação, e pelo meio no qual se realiza a imitação. Do cruzamento dessas categorias, derivam três classes, a tragédia, a comédia e a epopeia (Genette, 1990).

Batteux, em meados do século XVIII, segundo Genette (1990), estende o princípio da mimese à poesia lírica, a qual em vez de imitar ações, como fazem a tragédia e a epopeia, imita os sentimentos, sendo as emoções o seu objeto essencial. Sobre a poesia lírica, Batteux (2009) afirma que, ao ser examinada superficialmente, aparenta se relacionar menos com o princípio que rege a imitação. No entanto, quando os sentimentos e paixões não derivam de uma paixão real vivida pelo poeta, ele pode fingi-las, remetendo, assim, a uma arte imitativa.

Já o prisma hegeliano considera a poesia lírica um modelo expressivo, e não imitativo, como considerava Batteux. Segundo o paradigma hegeliano, a lírica define-se pela marcante subjetividade e pela expressão do espírito e da interioridade. Para Hegel (2001), o conteúdo da poesia lírica não é equivalente a uma ação objetiva, mas sim uma derivação do sujeito e da singularização de uma situação.

Em sua Estética, Hegel realiza uma síntese do paradigma romântico centrado na ideia de que na poesia lírica predomina subjetividade. A perspectiva romântica e hegeliana originou a ideia costumeiramente difundida de que a poesia lírica seria uma expressão dos sentimentos, da interioridade, e de que não poderia reproduzir a realidade exterior e o mundo objetivo (Combe, 2010).

A poesia lírica moderna, no final do século XIX, afasta-se da predominância subjetiva e da exaltação das emoções, com poetas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, emergindo em uma ruptura estética. Hugo Friedrich (1978) chama a atenção para o cunho dissonante da lírica moderna, assinalada por uma intensa obscuridade e incompreensibilidade, mas que exerce um potencial de comunicação que não corresponde à apropriação cognitiva e racional da linguagem. Desta tensão entre fascínio e incompreensão, deriva a inquietude, a dissonância. A poesia moderna recusaria a expressão pessoal do poeta, ou seja, se despersonalizaria.

Combe (2010) ressalta que a poesia moderna emerge como reação ao excesso da sensibilidade romântica, expressa na impessoalidade da poesia de Baudelaire, na busca por uma poesia objetiva feita por Rimbaud, na qual “o eu é o outro”, e na exigência de

Mallarmé em clamar o “desaparecimento elocutório do poeta”. A evolução dos escritos poéticos se dá em direção a uma ficcionalização do eu-lírico, distanciando-se do sujeito empírico do autor.

A poesia moderna e a contemporânea adentram, assim, em uma multiplicidade, que se insere tanto no campo do conteúdo quanto da forma, e alojam ações experimentais e rupturas estéticas radicais com relação às concepções tradicionais, sendo a passagem do subjetivo para o objetivo apenas uma das subversões praticadas. O rigor formal é substituído por uma liberdade, que se estabelece na pluralidade. A poesia abre espaço para uma outra construção rítmica e sonora que não necessita de mecanismos de versificação rígidos. Emergem estilos que agregam à poesia não somente o caráter sonoro e semântico, mas também o aspecto visual, como se pode verificar na poesia concretista, na poesia visual e na vídeo-poesia. Tendências poéticas surgem no cenário poético francês, dentre elas, Milaneze nomeia “pós-poesia”, como a poesia que se afasta “[...] da expressão subjetiva em prol da objetividade [...]” (2014, p. 178) e busca uma escrita literal que recusa a edificação de imagens e o uso de metáforas e analogias; e “lirismo crítico”, como a poesia que se apoia na recuperação do lirismo em resposta ao experimentalismo das neovanguardas (Milaneze, 2014). O lirismo crítico ou lirismo contemporâneo retorna a uma tendência subjetiva, porém, ao exteriorizar a emoção, não se deixa tomar pelos excessos comuns do Romantismo, pelo contrário, exerce um questionamento e uma atitude crítica frente a esse passado literário (Milaneze, 2014).

Frente aos novos contornos que a poesia assume ao longo do percurso da modernidade e da contemporaneidade, definições estanques acerca do gênero lírico podem ser vistas como reducionistas ou equivocadas. O mesmo se dá para o drama, já que sua acepção pura e absoluta talvez se restrinja somente ao teatro realizado no período neoclássico, a exemplo de Corneille e Racine, sendo que o próprio Shakespeare e os autores das tragédias clássicas faziam uso de uma certa miscigenação entre o lírico e o épico.

Peter Szondi (2001) atribui a ideia de drama absoluto, ou seja, o drama em seu sentido puro, ao teatro produzido e escrito no período do Renascimento, cujas características principais seriam: o predomínio da relação intersubjetiva expressa por meio do discurso dialógico; a não consciência de nada além de si, que o torna fechado a tudo que lhe é externo; a não presença da voz do autor no drama, que deve estar ausente e

instituir a conversação dos personagens; a preponderância da ação como um transcorrer de presentes; além da existência de unidade de tempo e lugar e a relação de causalidade entre um acontecimento e outro. Szondi (2001), a partir dos estudos das obras de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, aponta o início do que ele chamou de “crise do drama”, no final do século XIX, momento em que a tríade que sintetizava os aspectos fundamentais para a existência do drama absoluto (fato (1), presente (2) e intersubjetividade (3)) é substituída por conceitos antitéticos correspondentes, em virtude de uma transformação temática. Assim, o teórico alemão aponta para a progressiva utilização da forma épica em detrimento da forma dramática, como meio de superação dessa crise.

Diante da pluralidade de escritos dramaturgicos elaborados no início do século XX, os quais abrigam temas e procedimentos líricos. A pesquisadora cita algumas das produções do período que se articularam no hibridismo da forma dramática junto a recursos épicos e estratégias da lírica:

As transformações ocorridas no drama a partir da experiência pioneira de Strindberg em suas peças oníricas (*Rumo a Damasco, O sonho, A grande estrada*) e de alguns desdobramentos no Stationendrama expressionista (Ernst Toller, Georg Kaiser), no teatro-pânico de Arrabal (*Fando e Lis, Oração, Guernica*), nos rituais cênicos de Jean Genet (*O balcão, As criadas, Os negros*) ou na radical condensação de meios em Samuel Beckett (sobretudo nos últimos ‘dramatículos’) colocam-nos diante de uma forma híbrida, claramente *estruturada* pelas estratégias da lírica, ainda que em muitos casos articuladas a recursos épicos (Mendes, 2015, p. 7, grifo da autora).

Mendes (2015) ressalta a contribuição de Sarrazac para o campo de estudos da dramaturgia, e inclusive, menciona que ele próprio realizou uma crítica aos estudos de Szondi por não analisar a importância do aspecto lírico junto ao dramático e ao épico nas dramaturgias modernas.

Mendes (2015) recusa uma priorização do épico pelo lírico nos estudos do drama moderno e contemporâneo, como se a gradual liricização dos textos dramaturgicos apontassem para algum tipo de “pós-modernidade” ou “pós-dramaticidade”; em vez disso, propõe reconhecer a importância das estratégias épicas, que são aplicadas como recurso desde as tragédias gregas, sem deixar de ampliar os estudos críticos em vista de dar conta da multiplicidade dos fenômenos da dramaturgia contemporânea. Neste sentido, não bastaria identificar a existência do lírico em diálogos e réplicas. Seria

necessária uma mudança nos hábitos de análise das peças teatrais, percebendo o papel do “[...] lírico como tendência estruturante das várias instâncias da composição dramaturgica, no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação” (Mendes, 2015, p. 9).

Na análise que será empreendida acerca das obras *Por Elise* e *Vaga carne*, de Grace Passô, serão tomados como princípio, os estudos realizados por Mendes (2015), a qual detectou a recorrência dos seguintes traços “próprios do gênero lírico”, na escrita atual:

[...] o predomínio da função poética sobre a representativa na linguagem; união de som e sentido, com ênfase na música das palavras; fusão de sujeito e objeto da percepção; subjetivação de espaço e tempo; presença da repetição como recurso de fazer perdurar o fluxo lírico, com uso de estribilhos e variações temáticas; recusa da lógica sintática, com predileção por construções paratáticas (com partes coordenadas, livres de hierarquia), entre outros (Mendes, 2015, p. 9-10).

Mendes (2015) menciona também, os aspectos encontrados recorrentemente na análise de peças teatrais brasileiras contemporâneas, nas quais há uma forte miscigenação entre recursos líricos e dramáticos. Nelas, estão incluídas as seguintes características:

[...] a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, aos poucos permitindo a eclosão de sentidos e terminando por alcançar um efeito curioso a partir de réplicas esparsas, silêncios ou vozes paralelas; a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática; o processo de subjetivação que isola as personagens, dissolve o clássico conflito e transforma suas enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, fazendo que a linguagem adquira inequívoca força lírica (Mendes, 2015, p. 5).

A proposta de drama lírico elaborada por Mendes (2015) se distingue da concepção formulada por Rosenfeld (1985). Por meio da expressão “drama lírico”, a pesquisadora visa formular um conceito para composições dramaturgicas que não apenas possuam procedimentos formais do gênero lírico mesclados à forma dramática como atributo adjetivo, mas sim nas quais o gênero lírico “[...] fornece traços estruturantes que logram reconfigurar, por vezes de modo radical, as convenções dramáticas” (Mendes, 2015, p. 12).

Partindo dessa premissa, considera-se *Por Elise* e *Vaga carne*, de Grace Passô, não apenas como obras que têm o dramático como gênero no sentido substantivo – por constituírem-se obras feitas para a realização cênica e que atingem grande eficácia quando

materializadas para o palco – e que possuem o gênero lírico como adjetivação, conforme a acepção de Rosenfeld (1985). Em vez disso, as composições assumem uma identidade de acentuado hibridismo, no qual o gênero lírico é parte dos alicerces que compõem o drama, fazendo com que categorias tradicionais da forma dramática, como ação, personagem, tempo e espaço, sejam reconfiguradas.

Um “ataque de lirismo” em *Por Elise* e *Vaga carne*

De acordo com Norma Goldstein (2008, p. 64), “a poesia pode estar presente em outras obras artísticas [...]”, e muitas delas “[...] são consideradas poéticas, por serem elaboradas de modo a criar no leitor/ouvinte/espectador um efeito próximo ao do poema: convidam à leitura e permitem mais de uma interpretação.” Neste sentido, busca-se observar quais são os elementos presentes nas duas peças teatrais analisadas que propiciam com que se assemelhem a um grande poema escrito para o palco. Para isso, são identificadas algumas características que evidenciam o predomínio de certos atributos tradicionalmente associados ao gênero lírico, com base no prisma teórico levantado por Mendes (2015).

Dentre esses atributos, o ritmo prevalece, nas duas obras analisadas, como um regulador temporal de cadência e musicalidade que substitui a progressão dramática tradicional. O ritmo funciona de modo a encantar o espectador e engendrará-lo em uma sequência temporal própria que não obedece a leis lógicas de transcurso de tempo. Para Otávio Paz (1982, p. 64), a “[...] criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução [...]” e ainda complementa afirmando que o “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita a outra. Assim a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias” (Paz, 1982, p. 68).

A voz que invade o corpo de uma mulher em *Vaga carne* determina o ritmo da peça por meio de um fluxo que é estabelecido pela própria linguagem de uma fala erosiva. A própria voz se define como “um fluxo sonoro” (Passô, 2018, p. 106): “[...] o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existe ‘cronologia’, eu sou uma voz apenas.” (Passô, 2018, p. 106). Em *Por Elise* há uma cadência marcada pela queda dos abacates, que na encenação provoca um ruído brusco e determina pausas aperiódicas. As

corridas dos personagens, acompanhadas por diálogos compostos por enunciados curtos e rítmicos, inserem um tempo ágil e circular. Os gritos dos colegas de trabalho do lixeiro acentuam um movimento sonoro caótico. Os movimentos de Tai chi chuan alternam em um tempo suspenso, lento e distendido de silêncio e alívio. Conforme contextualiza a rubrica do texto: “A encenação está precisando respirar. Todos estão aflitos e atônitos com a violência divina dos homens. Quem respira por eles? Todos passam a executar o Tai Chi Chuan. Vamos respirar um pouco” (Passô, 2012, p. 48). A rubrica cumpre a função de pausa, de silêncio contido, enquanto na encenação é a performance dos atores executando os movimentos que se encarrega de viabilizar a nuance ao ritmo.

As duas peças teatrais também apresentam uma marcante sonoridade expressiva, que se configura como um recurso de significativa carga lírica quando é empregado com regularidade o mecanismo da repetição de palavras, expressões e sons. A aliteração (repetição de fonemas consonantais), por exemplo, está presente em *Por Elise* no fragmento: “Valico: ‘histórias vitalícias!’. Oh! Valico” (Passô, 2012, p. 14). Assim como também aparece em *Vaga carne*, no trecho em que as palavras “vozes” e “vorazes” realizam uma relação de diálogo semântico e sonoro: “Vozes existem. Vorazes” (Passô, 2018, p. 94). Ou ainda na relação de aliteração e assonância no jogo estabelecido entre as palavras “estátuas” e “estalactites” (Passô, 2018, p. 95).

Em *Por Elise*, há a presença da anáfora (emprego da repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início das frases ou períodos consecutivos), quando o lixeiro se dirige ao seu pai ao descobrir que ele havia falecido: “Eu te escrevi cartas. Eu sonhei com você. Eu te enxerguei em tudo que é lugar. Eu te desenhei. Eu te desenhei. Eu rezei pra você” (Passô, 2012, p. 38). A anáfora também é um recurso visível em *Vaga carne*, no seguinte trecho: “Que isto é um chão. Que isto é um teto, que isto são luzes, que isto é um teatro, que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém” (Passô, 2018, p. 111). Outro exemplo de repetição ocorre em *Vaga carne* para ilustrar a ação da torneira pingando: “Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper...” (Passô, 2018, p. 94).

Cão é o que não é oco. É o que não está oco. Dizem. Dizem que os cães ouvem muito melhor que nós. O coração, por exemplo, eles não escutam ‘tum tum tum!’ como nós ouvimos, e sim ‘quem, quem quem’. Dizem que é porque o coração é aquele que ouve uma voz desesperada loooonge, gritando: ‘EU TE AMO! EU TE AMO!’, e então bate desesperado

respondendo: 'Quem! Quem! Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem?' (Passô, 2012, p. 16).

No trecho acima também são empregadas repetições, mas desta vez com um elemento a mais que reforça o sentido do que está sendo dito por meio da sonoridade. A utilização de uma onomatopeia possibilita que o signo sonoro não se configure como arbitrário, mas como imitação do som da batida de um coração. O vocábulo, "loooonge" com o som da vogal "o" sendo prolongado, reforça a ideia de distância. Ao final, a repetição das palavras "quem" salienta o tom de uma musicalidade inspirada nos batimentos cardíacos. A ênfase na musicalidade também transparece de outro modo com o surgimento da música de Beethoven, *Pour Elise*, citada em uma rubrica do texto: "No entanto, a Mulher experimenta para si a Cerimônia das Palmas, enquanto se ouve a música 'Pour Elise', de um caminhão a gás que passa por ali..." (Passô, 2012, p. 54).

São empregadas também construções sintáticas paratáticas, sequência de orações justapostas, sem que haja a utilização de vocábulos conectivos. Como exemplo, tem-se a seguinte construção verbal de um trecho de *Vaga carne*: "Eu penetro a matéria, saio dela, eu proclamo matéria, eu sou livre, eu posso. Posso encerrar tudo isto aqui e partir. Partir pra outra cerimônia, eu posso. Em outro lugar. Posso. Posso entrar na fonte de energia, por que não? Eu posso, eu posso..." (Passô, 2018, p. 97). É nítido aqui o fato de que a associação paratática das orações, juntamente à repetição da palavra "posso", destaca um ritmo e uma sonoridade singulares próprias do gênero lírico.

Vaga carne também articula um jogo sinestésico com o leitor e com o espectador, pois insere palavras e imagens que provocam a percepção sensorial dos cinco sentidos humanos. Isso acontece, por exemplo, no fragmento: "Abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra, abrir ostra, fechar ostra. Coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lamber" (Passô, 2018, p. 99). Há também uma valorização da materialidade da palavra e do modo como ela soa quando é pronunciada, sem que seja atribuído um valor semântico a ela, como se pode ver quando a voz experimenta dizer algumas palavras que lhe propiciam prazer: "[...] Adoro dizer por exemplo... 'bostica de nada'" (Passô, 2018, p. 101). Ou ainda quando se diverte com a estranheza das palavras "cavalinho" e "ciclone", ao empregá-las fora de seu contexto, no momento da escolha do nome do bebê:

Pensei em algo como 'Cavalinho', o que acha? Não, isso é denominação para outra espécie... Ou alguma coisa como 'Ciclone'? Não, Ciclone parece nome de super-herói, eu sei... Desculpe dizer isso, é que não gosto de nome humano, não gosto, não gosto (Passô, 2018, p. 110).

Os dois textos são preenchidos por uma série de imagens poéticas. Em *Por Elise* destacam-se os trechos: “Tem a da senhora que brotou uma alface no meio do corpo dela” (Passô, 2012, p. 14); “Viu como parecem Gestos De Lagoa?” (Passô, 2012, p. 13); “É que tem coisa que espanca, mas espanca doce” (Passô, 2012, p. 16). E em *Vaga carne*: “O ar aqui não é vento, entende? Não se perde, não dança no espaço, não levita plumas, não, o ar aqui caminha com intenção, vocês, vou dizer, em vocês até o ar trabalha” (Passô, 2018, p. 100); “Todos os campos de algodão em que eu vivi. Cada cocô que invadi e bebi da sua água, está... tudo indo embora” (Passô, 2018, p. 113); “Entrei um dia num sonho de uma raposa, no sonho ela copulava com uma manada de elefantes, mas já não consigo lembrar... como eram os elefantes?” (Passô, 2018, p. 113).

Tanto em *Por Elise* quanto em *Vaga carne* há uma abundância de comparações e metáforas. A dona Elise, quando comenta sobre o lixeiro, utiliza-se de uma figura de comparação: “Parece um cavalo novo com fogo nas patas, correndo pro mar. Não parece?” (Passô, 2012, p. 53). Em *Vaga carne*, as metáforas são configuradas a partir de um léxico do cotidiano que ressalta uma linguagem coloquial, próxima da oralidade: “Já o café, o café, companheiros, é um rock.” (Passô, 2018, p. 95). No trecho a seguir, pode-se perceber a inserção da comparação e da metáfora e ainda uma ênfase para a tipografia, a qual chama a atenção para o aspecto visual da página escrita:

Dona de Casa representa para o Homem como foi o enfarte de seu vizinho Valico.

Enfarte se escreve com palavras maiúsculas:

Dona de casa: MEU CORAÇÃO PARECE UM CAVALO NOVO COM FOGO NAS PATAS, CORRENDO EM DIREÇÃO AO MAR! OH VIDA, FARPA DE MADEIRA INTENSA!
A NATUREZA NÃO É DOCE, OS FRUTOS É QUE SÃO!
(Passô, 2012, p. 25).

Em *Por Elise*, as cenas possuem títulos que também são carregados de lirismo. Nas expressões: “A Fé Corre E A Emoção Tomba” (Passô, 2012, p. 18) e “Peito Inflamado Com Palavras Afogadas” (Passô, 2012, p. 25), observa-se a emprego da personificação, em que são atribuídas ações para vocábulos de cunho abstrato e inanimado, como “fé”, “Emoção”

e “palavras”. Logo, percebe-se que há uma alusão da palavra fé com o personagem lixeiro, e da palavra emoção com a personagem mulher. Ambas as palavras se referem a um modo de agir e de estar no mundo que cada um dos personagens toma para si.

A estrutura monológica de *Vaga carne* rompe com a estrutura tradicional do drama fundamentada na relação intersubjetiva, e por meio do recurso fabular e alegórico empregado – no qual uma voz eterna e invisível se aloja no corpo de uma mulher, preenchendo esse corpo com palavras que se exteriorizam em um fluxo contínuo – funda uma enunciação de intensa carga lírica. Pode-se dizer que há uma fusão entre sujeito e objeto, ao passo que o conteúdo que é dito por essa voz possui teor fortemente arraigado na interioridade, no estado emocional e sensorial do ser falante. Em *Por Elise*, quando o personagem Funcionário tem um infarte e um “ataque de lirismo”, o transcurso da ação e a sequência dialógica é interrompida para dar lugar a um monólogo, no qual o conteúdo está ligado ao seu estado emocional interior. Percebe-se assim a subjetividade em evidência:

Ela sai. Funcionário espera. Cai um abacate. Inesperadamente o Funcionário cai no chão e tem um ataque no coração. Música de ataque no coração? Eu não sei! O Funcionário sente seu coração como um cavalo! (no fundo, ele sofre com o que trabalha). Sua vida se enfartou e ele teve um Ataque de Lirismo. A vida não é assim tão previsível:

Funcionário: Ó! CORAÇÃO JAPONÊS!
Ó! LATIDOS QUE NÃO ME DEIXAM DORMIR!
EU NÃO QUERO CAÇAR BICHOS!
O LATIDO DO MEU CORAÇÃO É MAIS ALTO
KAMÍ SĀMA UÁ DOKONÍ ÍRU. DESHIOO KA.
QUEM ME AJUDA?

O Lixeiro, que passa, vê o Funcionário e tenta salvá-lo

Funcionário: QUEM ME AJUDA?
CADÊ DEUS? CADÊ DEUS?
E SE EU CHEGAR NO JAPÃO E DEUS NÃO ESTIVER LÁ? E SE EU
CHEGAR NO JAPÃO E ELE
NÃO ESTIVER LÁ?
OH MEU DEUS, EU NÃO RESPIRO!
E DEUS, RESPIRA?
MAS QUEM RESPIRA POR DEUS? QUEM? QUEM?
E QUEM É DEUS? QUEM É DEUS?
QUEM? QUEM? QUEM?
(Passô, 2012, p. 46).

Em *Por Elise*, os espaços são evocados de forma não muito nítida: espaço da casa, da vizinhança, da rua, do pé de abacate. Não há uma preocupação em convencionar a realidade espacial de modo concreto. O cenário da peça é um palco vazio que é preenchido progressivamente pelos abacates que vão caindo no decorrer da encenação. O espaço é assim abstrato e pode ser transformado conforme a tessitura verbal das palavras evocadas, sendo composto unicamente pela imaginação do espectador e dos atores. Em *Vaga carne*, há uma dissolução da ideia de espaço quando a voz se encontra suspensa e o breu toma conta da cena. Quando a voz ocupa o corpo da mulher, o corpo, a carne, torna-se o próprio espaço, bem como o espaço sonoro ilimitado. Deste modo, pode-se dizer que há nas duas obras uma subjetivação do espaço, que se difere dos limites espaciais próprios do drama convencional.

A alegoria configura-se também em um recurso marcante do gênero lírico, segundo Antônio Candido (2006), ela consiste em uma representação concreta de um significado abstrato, a qual é feita por meio de um signo, de uma narrativa ou de uma descrição. O teórico evidencia que são necessários os seguintes elementos para a formulação de uma alegoria: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor” (Candido, 2006, p. 125). Em *Por Elise*, pode-se dizer que o conjunto da dramaturgia agrega uma série de figurações que, juntas, configuram-se como alegoria para aspectos que envolvem as dores e as alegrias inerentes à vida humana, à solidão, às relações afetivas, às perdas e às pequenas e grandes mortes diárias. Há duas figurações que, de certo modo, realizam esse deslocamento de mostrar por meio de uma imagem concreta um conteúdo abstrato ou filosófico. Uma delas refere-se à roupa do funcionário, que é feita de espumas, uma expressão exagerada de precaução, para o trabalho que ele exerce de sacrificar animais doentes. Tal roupa situa-se como signo alegórico para o instinto de defesa patológico do personagem para não se envolver com as mortes dos animais, o qual funciona como alusão a um conteúdo universal, que evoca os medos e as inseguranças de todo ser humano com relação a tudo que o desestabiliza emocionalmente.

Eu, por exemplo, sempre quis colocar colchões largos em volta do pé de abacate de minha casa. Sim, colchões. Já passei muito tempo imaginando essa cena: de abacates caindo sem medo do alto dos ramos das árvores. Sem medo. Em colchões. Lá do alto eles talvez pensassem a dureza que

seria o fim da queda, mas não seria. Eu queria a natureza mais doce (Passô, 2012, p. 15).

No fragmento acima, o pé de abacate plantado pela dona de casa, a senhora Elise, que resultou em constantes quedas bruscas da fruta sobre o chão, oferecendo perigo aos que estiverem embaixo, e a atitude sensível da personagem com relação aos abacates para que não se machuquem nem sintam medo da queda, constituem, de alguma forma, uma síntese do sentido global da peça que se alicerça na tensão entre a violência de uma queda, de um golpe, de uma perda e a doçura do encontro, das palavras, do amor e do cotidiano.

Vaga carne também se apresenta planificada em uma construção alegórica na qual o corpo, a carne, de uma mulher negra é invadida por uma voz que fala por ela. Essa imagem alude ao silenciamento ao qual a negritude brasileira foi submetida em decorrência do racismo estrutural que predomina no país. Entretanto, as palavras emitidas por essa voz vão além da problemática racial que evoca, irrompendo em um exame da própria condição humana.

Em *Por Elise*, apesar de existir uma estrutura fabular, na qual há um transcurso da ação no presente, essa estrutura não chega a se firmar como tensão dramática em termos do conflito clássico. Os diálogos constantes são atravessados por forte carga lírica, pois não são movidos por uma oposição de forças abstratas, entretanto se sustentam pela subjetivação e pelas imagens poéticas que evocam.

Considerações finais

Tanto *Vaga carne* como *Por Elise* consistem em escritos literários feitos para os palcos e têm a performance teatral como finalidade primária. As duas obras foram, posteriormente a sua encenação, publicadas em livro, adquirindo assim o status de um suporte de leitura silenciosa e individual. A encenação e o texto escrito de cada uma das peças analisadas suscitam o efeito de um poema. Isso acontece pela articulação de uma linguagem que se estrutura no predomínio de recursos recorrentes na poesia lírica, ou seja, numa configuração rítmica e sonora próprias do gênero lírico, além do predomínio de imagens poéticas, metafóricas e alegóricas. Além disso, critérios estruturantes da forma dramática são subvertidos, como tempo, ação, diálogo, espaço, etc. Deste modo, pode-se concluir que o “ataque de lirismo” que a dramaturgia “sofre” nas obras de Grace Passô é

uma demonstração de uma criatividade pulsante e viva da literatura e do teatro contemporâneo em direção à reinvenção e à pluralidade formal que os fenômenos literários podem atingir.

Referências

BATTEUX, Charles. **As belas artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução: Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, 1 fev. 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i84p113-128>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 5 jun. 2020

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Veja, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2008.

GRACE Passô. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa503659/grace-passo>. Acesso em: 25 maio 2023. Verbete da Enciclopédia.

HEGEL. **Cursos de Estética – IV**. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. **Revista Aspas**, v. 5, n. 2, p. 5-15, 31 dez. 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p5-15. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 4 jun. 2020.

MILANEZE, Erica. O lirismo crítico e a pós-poesia: propostas estéticas para a poesia contemporânea. **Travessias Interativas**, v. 4, n. 8, p. 173-193, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/11050>. Acesso em: 4 jun. 2020.

PASSÔ, Grace. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

PASSÔ, Grace. Vaga carne. In: LIMA, Eugênio; LIMA, Julio Ludemir (Org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 28 maio 2023

Aprovado em: 18 jul. 2023