

DOSSIER

***La atmósfera poscrítica:
nuevas prácticas de investigación en literatura***

NO VAGAR, A CARNE DA UTOPIA

IN WANDERING, THE FLESH OF UTOPIA

Natalie Lima

Universidade Federal Fluminense – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Doutora em Letras pela PUC-Rio, com período-sanduiche em Paris VII. Entre 2020 e 2024, realizou pós-doutorado (Faperj PDR-10) no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. Integra o Grupo de Pesquisa Pensamento Teórico-Crítico sobre o Contemporâneo. É professora substituta na Escola de Letras da UniRio.

Contacto: nataliearaujolima@gmail.com

ORCID [0000-0002-2687-4684](https://orcid.org/0000-0002-2687-4684)

Marina Florim

Universidade Federal Fluminense

Graduanda em Letras (Português-Literatura) pela UFF. Foi bolsista de iniciação científica entre 2022 e 2023 (PIBIC-PDUFF).

Contacto: marinafernandesflorim@gmail.com

ORCID: [0009-0003-9855-7025](https://orcid.org/0009-0003-9855-7025)

DOI: [10.5281/zenodo.14538012](https://doi.org/10.5281/zenodo.14538012)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Opacidad
Imaginario
Utopía

Desde una lectura crítica que plantea cierta positividad en el contacto con los interlocutores, este ensayo intenta reunir la poética del pensador Édouard Glissant y la dramaturga Grace Passó para correlacionar algunos conceptos del autor martinicano, como opacidad, Otro, imaginario, Relación, identidad y utopía, con lo antimetafísico, relacional y performático en la dramaturgia de Vaga carne de Passó.

ABSTRACT

KEYWORDS

Opacity
Imaginary
Utopia

From a critical reading that proposes a certain positivity in contact with the interlocutors, this essay attempts to bring together the poetics of the thinker Édouard Glissant and the playwright Grace Passó in order to correlate some concepts of the Martinican author, such as opacity, Other, imaginary, Relationship, identity and utopia, with the anti-metaphysical, relational and performative dramaturgy of Vaga carne by Passó.

Fecha de envío: 01/10/24

Fecha de aceptación: 20/11/24

Quem: uma voz
Onde: um corpo de mulher
[...]
No breu, ouve-se a voz

A epígrafe deste texto, crítico, reproduz as primeiras rubricas de um outro, dramático, cujo personagem é uma voz que encontra um corpo de mulher como local de atuação e expressão, mas que muitas vezes tem o breu como única paisagem, ou melhor, como antipaisagem. Aparecendo repetidas vezes nas rubricas, o breu é o recurso visual que torna mais palpável, tanto para leitores quanto para plateia, uma experiência fundadora de opacidade cujos outros vértices são o corpo e a voz. Tal experiência torna necessário um percurso pelos caminhos daquilo que chamamos identidade e nos impele a tentar pensá-la, dialeticamente, com a ideia de alteridade. Assim poderíamos apresentar *Vaga Carne*, monólogo escrito e montado por Grace Passô pela primeira vez em 2016, quando lido à luz de certo autor cuja recepção, no Brasil, vem tomando maior dimensão nos últimos anos:¹ Édouard Glissant. Este artigo, redigido a quatro mãos, nasce do assombro e do desejo causados pelas escritas da dramaturga mineira e do poeta martinicano em duas pesquisadoras fluminenses que estabeleceram, durante o período de um ano, a relação de Orientanda e Orientadora por ocasião de uma bolsa de produção científica Capes/CNPq.

O motivo do assombro: uma vaga (vazia? imprecisa?) carne, mesmo que passivamente, resiste ao impulso de transparência de uma voz que acaba de invadi-la com certa empáfia e desejo de autoexposição. Embora quem acompanhe o texto dramatúrgico saiba desde a primeira rubrica que a carne invadida é o corpo de uma mulher (ainda que o “onde” da rubrica coloque tal corpo na condição inumana de cenário), aquel*s que vivem a experiência cênica têm, graças ao breu, contato inicial apenas com a voz. Esta, acerca de si mesma, diz:

¹ Entre as iniciativas mais recentes, para além da defesa de teses e dissertações em diferentes universidades do país, destaque-se: a tradução de *La cobée du lamentin (O pensamento do tremor)* pela Editora UFJF em 2014; a tradução de um dos volumes (o terceiro) de *Poétique de la Relation* pela editora Bazar do Tempo em 2021, publicação que conta com prefácio de Edmilson de Almeida Pereira e Ana Kiffer; a exposição de parte do arquivo de Édouard Glissant, sob curadoria de Ana Kiffer, na 34ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2022.

Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias. [...] E vez ou outra, quando percebes, em qualquer espaço, qualquer expressão que parece maior que a imagem do que vê, talvez estejas diante de mim e nem saibas. [...] Os cremes, eu gosto de invadir. São deslizantes, fazem um barulhinho por dentro como se suaves bolhinhas explodissem (Passô, 2020: 20-21).

A voz segue seu monólogo e conta que já entrou numa série de corpos, animados e inanimados: seus alvos vão dos cremes, com suas “suaves bolhinhas”, aos patos, cavalos e cães. E há ainda as estátuas, as estalactites, até mesmo o café e a mostarda, cada matéria com suas propriedades físicas singulares. Nesse início, em que apenas a ouvimos se apresentar, não vemos onde ela está. Só enxergamos o breu. Até que a voz se dirige à “coisa” invadida, interpelando-a:

Ontem entrei em você, coisa. É possível. Mas você não lembra. Lembra? Lembra sim... você pensou que era a lepra, o vento, a luz que simplesmente pincelou o brilho da sua imagem. Tudo imagem: imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher (Passô, 2020: 22-23).

Logo após essa fala, cujo sintagma final, *imagem mulher*, traz a *coisa* para a dimensão do humano, mas também aproxima o humano do estatuto da imagem e de categorias não-humanas (cavalo, pato, cadeira), uma rubrica aponta que o corpo ocupado deve aparecer em cena para, em seguida, dar novamente lugar ao breu e à voz: “O corpo da mulher é visto. E de novo, a Voz, no breu” (Passô, 2020: 23). Nesse jogo entre o visível e o invisível, ou melhor, no ritmo que esse jogo estabelece, a mulher em cena figura de fato como “imagem mulher”, humanizando-se quando vemos o corpo de Grace Passô, mas tudo é tão efêmero que, com a volta do breu, o que resta é a memória do corpo visto – já aí uma imagem.

Entre a percepção do concreto e a experiência abstrata, o que de início a voz parece não se dar conta é que seu ato de invasão é o primeiro estágio de um processo em que terá de descobrir o próprio paradeiro – pois o que ela experimenta, uma interioridade literalmente visceral, feita de órgãos, sangue e pulsações (de carne, enfim) não é o que a plateia enxerga – um corpo de mulher. Sobretudo, precisará admitir o quão contingente é sua condição de suposta ascendência ao se deparar com as particularidades de um corpo pelo qual (o que nesse caso quer dizer: através do qual) ela fala, mas que ela não representa. Se, no início, lemos “[e]u penetro a matéria, saio dela, eu proclamo a matéria, eu sou livre, eu

posso” (Passô, 2020: 23), mais adiante, constrangida pelo corpo, a voz tenta se libertar, mas não consegue: “Eu quero sair, tem espaço lá fora, me deixa sair...”. No entanto, como a rubrica seguinte logo evidencia, “[n]ada acontece” (Passô, 2020: 30).

Aqui, o que Jacques Derrida chamou de “metafísica da presença”,² ou seja, a ideia de que o domínio de uma consciência (e de um corpo) pela palavra é, de Platão em diante, a condição *a priori* da existência humana, isso falha, colapsa até, pois é a voz quem, em certa medida, parece estar submetida à carne, e não o contrário: em vez de um *logos* que dá sentido inequívoco ao ser, um ser que, em sua singular passividade, constrange o *logos* e retira suas pretensões de universalidade. A voz passa a ser então o Outro do Outro, ou seja, a alteridade da carne que ela invade e estranha. Já aí uma inversão, pois a interioridade do corpo presente não mais pode ser operada como lugar de verdade e sinceridade expressada por um *logos* ou uma voz que fala desde *dentro*, mas de estranhamento e não-familiaridade pelo qual a voz (di)vaga.

É como se seu estatuto fosse ambíguo, pois se por um lado ela tenta definir o corpo e ter domínio sobre ele, por outro, já no início da peça, questiona o modo de pensar e afirmar dos humanos: “Sei também que vocês têm dificuldade de entender o que não é vocês mesmos” (Passô, 2020: 22). A voz parece ter consciência de que seu discurso, para ser compreendido por seus interlocutores, precisa a um só tempo soar redutor e categórico, repleto de certezas – suas ideias devem ser transmitidas de maneira já socialmente codificada. Ela nos coloca frente a frente com um velho escândalo:³ a comunicação discursiva demanda uma planificação da linguagem, uma servidão à língua e à sintaxe. É essa a condição para que, com nossas vozes, nos entendamos. Falar *em diferença* desse código (social porque linguístico, necessariamente) seria um índice de barbárie.

O que pensar, então, diante dessa personagem imaterial que se dirige ao público e aos leitores, confrontando-os a partir de um estranho lugar de fala? E de um estranho lugar de semelhança – a linguagem? E o que dizer do cenário onde essa voz atua: o corpo de uma mulher, aquilo que deveria marcar uma diferença entre material e imaterial, humano e não-

² Para Derrida, a tradição filosófica ocidental poderia ser definida como “metafísica”, e o fundamento para a realidade que ela estabelece é o que o pensador chama de presença. “Metafísica da presença”, então, é toda metafísica, uma vez admitido que a autoridade atribuída à presença é invariável – seja a presença relativa ao sentido, seja relativa à consciência. Cf. *Gramatologia* (1973) e *A escritura e a diferença* (1995).

³ A respeito da discussão em torno dos dispositivos de opressão operados dentro de uma língua, Cf. *Aula inaugural* (Barthes, 2007).

humano? Com recursos cênicos e dramaturgicos simples,⁴ Passô promove um verdadeiro curto-circuito no imaginário do senso comum – imaginário necessariamente metafísico – acerca do Eu: nos entrega uma personagem inicialmente sem rosto, que fala em primeira pessoa, e faz do cenário – da paisagem ou do horizonte, se pensarmos a fisicalidade do teatro a partir do palco italiano e da quarta parede – o corpo da voz. Daí nosso assombro.

Quanto ao motivo do desejo: nas traduções brasileiras de *O pensamento do tremor* (2014) e *Poética da Relação* (2021), com as quais trabalharemos aqui, encontramos um devir-arquipélago capaz de colocar à deriva conceitos tradicionalmente vinculados aos modelos sistêmicos do Ocidente. Em Glissant, os conceitos deixam de responder exclusivamente a sistemas de pensamento moderno-ocidentais e passam a se articular de forma acentrada, não-linear e dotada de abertura: o pensamento do arquipélago aglutina muitas singularidades, engendrando certa Totalidade que se afasta de qualquer totalização. Esse fenômeno se dá justamente pelo contexto em que Glissant formula o seu “emaranhado” conceitual: voltando-se para as belezas e peculiaridades do território caribenho e para os traumas da escravidão, constrói a partir deles algo totalmente novo. Pelo emaranhamento desses elementos, os reinventa. Nasce aí uma rede de proposições conceituais que jamais é fechada, autônoma, uma vez que elas se articulam entre si, mas também com o que vai além. Na Totalidade constituída, a abertura é um fator inerente.

Algumas dessas proposições, entre elas o conceito de opacidade, vão ao encontro de certa dinâmica em *Vaga carne*. Gostaríamos de tentar fazê-las ressoar aqui, uma vez que poeta e dramaturga são atravessados por condição afrodiáspórica a partir da qual irão subverter ideias e lugares-comuns que ocupam o imaginário das Américas, com sua herança colonial. Ainda assim, aproximar duas produções tão diferentes – não só pelo gênero das obras aqui em questão como também pelas condições culturais e espaço-temporais de seus autores – é um risco; mas, também (assim acreditamos), trata-se de um gesto frutífero, qual seja: o de pôr a diferença em *Relação*, para usar um conceito forjado por Glissant sobre o qual falaremos adiante. Em larga medida, toma-se o texto do autor martinicano não como uma produção teórico-discursiva que será aplicada a um texto artístico pois, além da condição afrodiáspórica, Passô e Glissant compartilham um movimento de escrita que é a um só tempo poético e especulativo. E se a palavra que os aproximou de imediato foi opacidade, logo fomos levadas a descobrir que ela não era a única: Outro, identidade, Relação, imaginário e, por fim, utopia, são os vetores conceituais que

⁴ No caso de *Vaga carne*, parece-nos difícil separar dramaturgia de teatralidade, uma vez que o breu indicado nas rubricas é um recurso visual cujas consequências são cênicas.

partem de Glissant rumo a Passô e vice-versa. Este artigo é uma tentativa de realizar apontamentos iniciais acerca das conexões entre esses conceitos, que nos autores em questão funcionam como signos vivos, tamanha a performatividade de seus textos.

Imaginar o Outro, reconhecer a opacidade

Já que estamos no escuro, talvez possamos começar, então, a tatear. Pela opacidade e, ao mesmo tempo, pela noção de imaginário. Porque se a primeira palavra nos implica em seu par dialético – transparência –, não deixa de nos remeter a uma certa necessidade – de imaginário – que advém do não-saber por ela provocado. Afinal, para o senso comum, aquilo que é opaco é justamente o que não se distingue com nitidez (pois não é transparente ao olhar). Em outras palavras: embora se possa identificar um ente no agente provocador de opacidade, não se é capaz de qualificá-lo ou quantificá-lo satisfatoriamente com atributos já conhecidos. Somos então *forçados* a imaginar a partir não do que vemos, mas do que nos é, em alguma medida, vedado no que vemos. Não se trata, então, de cegueira; tampouco de “imaginar possíveis”, ou seja, de imaginar aquilo que, em alguma medida, conhecemos porque somos capazes de reconhecer ao usar a faculdade, para usar uma categoria kantiana, da imaginação.

O imaginário que aqui se liga ao conceito de opacidade é aquilo do mundo sensível diante do qual a percepção colapsa. Sem os recursos adequados para lidar com aquilo que é experimentado esteticamente, quem encara a opacidade na dramaturgia de Passô pode até mesmo ter, em certa medida, uma experiência desagradável, se seguirmos a sugestão de Gilles Deleuze, um importante interlocutor para Glissant, quando se trata de pensar “a imagem do pensamento”, ou seja, a maneira como o senso comum e a própria filosofia enxergam o ato de pensar. Tal imagem, para Deleuze, precisaria ser modificada, o que tornaria necessário deslocar as origens daquilo que pode nos levar a especular. Na tese de Deleuze, exposta em *Nietzsche e a filosofia*, de 1962, pensamos não a partir de uma vontade de verdade e de conhecimento inerente ao humano, mas de estímulos vindos do exterior, ou seja, daquilo que pode ser alheio ao humano. São os sentidos do corpo e a exterioridade sensível, ao tomarem o pensamento de assalto – ao incomodá-lo, de certa maneira – que constituem os elementos vitais à sua expressão.⁵

⁵ Conforme a edição portuguesa, na tradução de António M. Magalhães: “Pensar é uma n... potência do pensamento. É necessário ainda que seja elevado a esta potência, que se torne ‘o leve’, ‘o afirmativo’, ‘o bailarino’. Ora, nunca atingirá essa potência se as forças não exercerem sobre ele uma violência. É necessário que uma violência se exerça sobre ele enquanto pensamento, é necessário que um poder o force a pensar o lance num devir-activo” (Deleuze, 1976: 163).

Isso dito, se nos voltarmos para Glissant em “Para a opacidade”, pequeno ensaio em estilo de manifesto presente em *Poética da Relação*, veremos que no pensador a ideia de imaginário é formulada de maneira bastante original porque o conceito surge esvaziado de um pressuposto de anterioridade temporal. Antes, ele parece estar implicado numa dupla temporalidade, convivendo com o presente e o futuro: “O imaginário não conduz as ideias constrangentes da ideia. Ele prefigura o real, sem determiná-lo *a priori*” (Glissant, 2021: 222).⁶

Já a opacidade está intimamente ligada ao conceito de Relação, mas também de Outro, este último um velho (des)conhecido do Ocidente.⁷ Para Glissant, é importante evitar uma ideia de Outro calcada unicamente na teoria da diferença. Se esta última, como ele afirma, ajudou na luta contra o racismo e no reconhecimento ao direito das minorias, ainda assim permitiria “maquinar uma redução ao Transparente” (Glissant, 2021: 219). Isso assim ocorreria porque o desejo de compreender permaneceria nela implicado, diz Glissant. Para o pensador martinicano, *compreender* será, em alguma medida, *reduzir* o Outro a uma escala ideal – escala capaz de fornecer “fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos” (Glissant, 2021: 220).

Ao dizer “(r)eclamamos para todos o direito à opacidade” (Glissant, 2021: 225), ou seja, a uma singularidade não redutível, Glissant tem em conta que é necessário considerar a noção de Outro sem ignorar seu imenso desgaste. Trata-se, a um só tempo, de desmistificar a ideia de que o opaco e o obscuro (ou mesmo o *escuro* e o *negro*, se levarmos em conta um imaginário tradicionalmente racista) são necessariamente sinônimos; ou seja, de imaginar a categoria do Outro em sua implicação ética, a Relação. Assim, o Outro não é mais paisagem a ser pré-figurada, apreendida, compreendida ou, no pior dos casos, dominada/conquistada. Ele já não pode ser vivido sem certa proximidade (abissal), sem um emaranhamento que se dá na Relação porque “o direito à opacidade [...] não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2021: 220). Isso significa pensar as relações a partir de uma noção de vizinhança: “Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes” (Glissant, 2021: 220).

⁶ Impossível não associar essa formulação ao modelo temporal proposto por Gilles Deleuze a partir de Henri Bergson em seu *Matéria e memória*.

⁷ Para um ponto de vista sobre a racialização nos usos do conceito de Outro, cf. Achille Mbembe em *Políticas da inimizade* (2020).

Se o Outro já não é paisagem a ser enxergada ou conquistada é porque seu corpo resiste, em alguma medida, às reduções. Nesse sentido, o breu utilizado nas rubricas de *Vaga carne* nos aponta, durante a montagem, não apenas para possíveis dispositivos de racismo e misoginia ativáveis a cada vez que a luz se acende e vemos o corpo de Passô, uma mulher preta, atuar, mas também para a solidão da voz, que nada enxerga no lugar em que está – as vísceras de um corpo vivo de mulher. E se pouco a pouco a voz começa a entender alguns elementos com os quais se depara (um projétil alojado, pinos de metal, um bebê sendo gestado etc.), é somente ao encarar o olhar dos outros, a plateia, que descobre o gênero atribuído à carne que ocupa.

Mas o fato é que, sejamos leitores da dramaturgia de Passô, sejamos plateia de sua peça, algo nos força a imaginar, nos impele à experiência de um corpo invadido por uma voz que nem lhe pertence, nem lhe possui. Um corpo que, num primeiro momento, não vemos. E, mesmo depois que ele finalmente aparece, conforme indica a rubrica – “O corpo da mulher é visto. E de novo, a Voz, no breu” (Passô, 2020: 23) –, permanece como um Outro para nós. Afinal, como afirma Glissant, o opaco “não é o obscuro, mas ele pode ser aceito como tal” (Glissant, 2021: 221).

A opacidade do corpo permanece porque, embora atravessado pela voz, ele não tem a *sua* própria voz. Sua identidade (mulher, negra – esta última característica sendo revelada textualmente só no final, quando a cor da pele já foi várias vezes vista e não nomeada) não é essência ou amálgama. Estamos diante de um corpo-paisagem, que não fala por si, mas que não se deixa reduzir nem pelas palavras da voz, nem pelo olhar da plateia: o procedimento de encenação aqui é justamente, como dissemos mais acima, o de provocar um curto-circuito entre o que é dito e o que é visto.

Trata-se, em Passô, de fazer emergir um pensamento em torno do visível e do invisível, da interioridade e da exterioridade, a fim de mostrar essas duplas não como instâncias contrárias, mas como elementos cambiáveis, a depender do ponto de vista – e de escuta. Não à toa, a voz chamará o corpo preto de *carne* no decorrer da peça fazendo, logo de início, algumas observações sobre ele: “Nada é oco por aqui. Não, não é oco. Tudo tão deslizando, como os cremes. Escuro, tudo escuro. Escuro. Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro. [...] Aqui dentro não entra o sol, o sol não entra, mas também não faz falta nenhuma” (Passô, 2020: 23-24). E mesmo que a voz, no interior do corpo, tenha encontrado um bebê, um projétil e um pino, nada disso foi descoberto por sua visão (se é que ela a tem); e nada disso lhe confere o conhecimento total da carne; ela não vê aquilo que de fato preenche a matéria. Pois aquilo que a preenche se encontra na escuridão do interior – na escuridão de um Eu que é Outro para a voz que o descreve. A escuridão

em Grace Passô se encontra aqui, então, com a opacidade em Glissant, ambas impedindo que um corpo seja desvendado, invadido – *compreendido* – por inteiro. Por mais que a voz esteja fisicamente dentro da carne, ela não apreende seu interior. Não é no *dentro* que a verdade mora.

Mas há ainda um segundo Outro para a voz (e, claro, também para a carne). É o olhar da plateia, que a voz nomeia sem nenhuma lisonja: “Estão ouvindo? Você ouve, coração? Pulmão? Sangue? Osso? Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem? O olhar dos outros” (Passô, 2020: 24). A ferocidade do olhar dos outros ameaça a voz – e também o corpo. Pois, enquanto mediador, o olhar não é capaz de alcançar certa dimensão irredutível. Nas palavras de Passô: “Se eu virasse esse corpo do avesso, vocês não entenderiam seu escuro” (Passô, 2020: 26).

O *olhar dos outros* de Passô é impelido a entrar em Relação, conforme a formulação de Glissant. Para este último, Relação seria uma forma de contato totalmente diferente daquela experimentada entre potências ocidentais e colônias americanas, africanas e asiáticas. Glissant retorna às experiências traumáticas de seu território de origem e propõe uma nova forma de experiência, sobretudo no que tange a (co)nstruir identidades: comunidades e culturas se relacionam sem se sobrepor umas às outras; sem abrir mão de suas particularidades – ou seja, de suas *opacidades*, esse inacessível do Outro. E, por fim, ainda geram novos modos de comunidades e culturas a partir dessa Relação. Desse modo, “[...] a Relação diversifica as humanidades conforme séries infinitas de modelos, infinitamente postas em contato e transmitidas. [...] A Relação é um produto, que, por sua vez, também produz” (Glissant, 2021: 190).

Então, durante a escrita deste artigo, nos perguntamos: para o olhar de Glissant, o que o olhar dos outros estaria buscando na carne? A resposta é *compreendê-la*, isto é, levar sua opacidade em direção à transparência. No entanto, a transparência só é possível se dentro de uma “escala ideal” (Glissant, 2021: 220), em que a aceitação ou a negação se fazem possíveis, parta-se das próprias referências. A escala pressupõe uma hierarquia de valores, pois elege a si mesma como parâmetro. Esse olhar redutor de identidades se baseia no *pensamento continental*, um modelo fechado em sua própria escala que, desse modo, nunca enxergará a Totalidade – esse aglutinamento das heterogeneidades em Relação. O olhar dos outros, assim, age tal qual a mentalidade do colonizador que, à sua própria escala, referenciou o mundo inteiro, apesar de não o ter inventado (Glissant, 2021: 88).

Enquanto o *olhar dos outros* age sobre a carne, sobre nós e, principalmente, sobre a voz, pouco a pouco esta última parece se amalgamar

ao corpo – estariam eles entrando em Relação? Como o estatuto da voz é ambíguo e, sobretudo, como ela é, em certa medida, uma instância metafísica posta à prova a cada palavra que emite, oscila entre os desejos de se relacionar com a carne ou objetificá-la: “Acho que vou brincar mais disso, entrar em carnes e fazer a carne dizer” (Passô, 2020: 28).

O tom de leveza e brincadeira se intensifica quando, ao tentar conhecer o exterior do corpo, a voz faz perguntas sobre ela: “Ela chupa sorvetes? Será que ela já usou os cremes Butfy?” (Passô, 2020: 29). Mas é ao tentar, em vão, fazer com que a carne fale por si (ao tentar fazer com que sua passividade dê lugar a outra coisa), que a voz se dirige ao público e convoca uma invasão – já que não é possível *compreender*, a ação empreendida é *conquistar*. “Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!” (Glissant, 2021: 29-30).

O dispositivo cênico, aqui, é o de produzir uma espécie de eco variável, à medida que a cada encenação Passô repete as diferentes palavras que o público lhe entrega e estabelece uma relação entre voz e matéria que a ultrapassa e transpassa ao mesmo tempo. O corpo-cenário, paisagem agora visualizável, é também matéria não acessível de todo, ocupando um lugar de indecidibilidade: ele é território invadido pelos Outros ou simplesmente devolve as palavras ao repeti-las, num jogo de espelhos? Invadir a carne, como se ela fosse um território a ser conquistado, é um gesto de dominação que não impede a voz de encontrar, pouco depois, um grande obstáculo: em dado momento, ela tenta, mas não consegue sair do corpo.

Para o corpo que habita.⁸

Pronto, companheira, é o suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou.

Nada acontece.

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

Nada acontece.

Você é teimosa, mas eu sou também. Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!

Nada acontece.

É pior pra você, eu estando aqui, ninguém vai te entender no mundo, você vai virar uma expressão estranha.

(Passô, 2020: 30)

Aquele ser poderoso, voraz por matérias, acaba por se prender a uma. Como analisar tal ocorrido? Teria a voz, sem o saber, se afeiçoado pelo escuro da

⁸ As rubricas aparecem em negrito respeitando a escolha do original de onde foram extraídas e a fim de serem diferenciadas da fala da personagem voz.

carne? No momento em que se vê presa, se zanga e a xinga de muitos nomes. Depois, começa a pedir por justiça até que algo inusitado acontece: “Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons: [...] Eu me esqueci” (Passô, 2020: 31-35).

No intervalo que, na citação acima, marcamos com colchetes, os leitores de *Vaga carne* se deparam com três páginas em branco. Elas os levam a se perguntar sobre a palavra não dita. Bem como a imaginar como tal espaçamento gráfico se resolve cenicamente. A atriz pode apenas ficar em silêncio, a peça pode contar com um desenho de luz específico ou trilha sonora... as possibilidades são várias. (A imagem de um devir-arquipélago para o pensamento forjada por Glissant parece se encaixar aqui: em vez de concisão e síntese, tipicamente continental, linhas e aberturas.)

Indo além, as páginas em branco também podem ser o índice de um território opaco a ser imaginado. Mas essa opacidade, por maior que fosse a estranheza no início, conforta a voz. Após esquecer, ela diz: “É sério, eu estou apaixonada. Que nada absoluto, que vagação sem rumo, esquecer é gostoso demais, esquecer é meditante” (Passô, 2020: 45). Talvez essa entidade voraz, para quem tudo era acessível, precisasse de algo que não fosse capaz de compreender. A ponto de sua identificação com a carne, em dado momento, beirar uma “copulação”: “E eu devo te agradecer [...] Eu já me sinto matéria nesses cantinhos da sua carne, já me sinto com volume, vagar por aqui parece copulação. Corpo, corpo, carne aberta, já quase acredito que existo!” (Passô, 2020: 57).

Revoada, abertura, utopia

É com a flexão do verbo imaginar que Édouard Glissant abre seu *Pensamento do tremor*, cuja escrita fragmentária e de temário eclético, mas interligado, parece se mover pelas páginas à medida que o autor nos introduz numa poética do deslocamento.

Imagine o voo de milhares de pássaros sobre um lago da África ou das Américas. O Tanganica ou o Erie, ou um desses lagos dos Trópicos do Sul que se aplanam e se fundem à terra. Veja essas revoadas de pássaros, esses enxames. Conceba a espiral que eles desençam, e na qual o vento escorre. Mas não saberá enumerá-los verdadeiramente durante o seu lançar-se todo em crista e ravina, sobem e descem fora da vista, caem e enraízam-se, revoam em um só ímpeto, seu imprevisível é o que os une e rodopiando aquém de toda ciência. Sua beleza golpeia e foge (Glissant, 2014: 21).

Em algumas linhas, vamos da África às Américas, do lago Tanganica ao lago Erie, na China; e somos instigados a imaginar uma revoada de pássaros, cujo movimento sugere uma espiral que se faz e se desfaz, imprevisível. O que esse balé aéreo demonstra se não a ideia de que, ao menos por uma pequena quantidade de tempo, é possível ocupar o espaço realizando, coletivamente, uma ação inaudita? Alguns fragmentos depois, Glissant afirma:

O pensamento do tremor surge de toda parte, [...] estende-se infinitamente como um pássaro incontável, asas semeadas do sal negro da terra. Ele nos reúne na absoluta diversidade, num turbilhão de encontros. Utopia que nunca se fixa e que abre o amanhã, como um sol e um fruto compartilhados (Glissant, 2014: 22).

Estranha utopia. Que não é nem a ilha de Thomas More, nem a sociedade gregária de Charles Fourier, nem o “ainda-não” de Ernst Bloch, nem a existência concreta, ainda que efêmera, da Comuna de Paris. A utopia em Glissant não tem a fixidez das demarcações; é nômade, brota num turbilhão de encontros e, como a revoada de pássaros, pode desfazer – e refazer – territórios quando menos se espera. Não se trata, aqui, de imaginar objetiva e programaticamente uma sociedade sem servidão, sem classe, sem opressão. Glissant nos convoca para um pensamento que passe pela terra, que a faça tremer – e a nós com ela. Nos convoca, portanto, para uma ideia de utopia que se afaste da continentalidade e que, como os arquipélagos e seus intervalos, se disponha para os encontros na abertura. Essa utopia em aberto ocorre justamente na Relação. Ela é a soma das incontáveis formas de identidade e comunidade presentes no mundo e, também, seus frutos. Trata-se de uma utopia, por natureza, imprevisível.

Em outro fragmento, Glissant diz: “A Utopia não é o sonho. É o que nos falta no mundo. Agradou a muitos de nós que o filósofo francês Gilles Deleuze pense que a função da literatura e da arte é, antes de tudo, inventar um povo que falta. A Utopia é o lugar exato desse povo” (Glissant, 2014: 26). A menção a Deleuze e à noção de “povo que falta” dá a medida da utopia em Glissant. Se ela não é sonho e nos falta no mundo, é porque precisa de uma linguagem que a fabrique (ou que a corporifique); é porque necessita da fabulação (a arte de criar a memória do futuro, como propõe Deleuze)⁹ a

⁹ Para Deleuze, a fabulação está ligada ao exercício de criar e, portanto, à arte. Colocando-se no intervalo entre o passado e o futuro, a fabulação em Deleuze tem uma conotação ao mesmo tempo estética, ética e política, porém não de maneira intersubjetiva. Em *Crítica e clínica*, ele afirma que a função fabuladora “não consiste em imaginar nem em projetar um eu”, mas sim em deslocar a linguagem para um lugar de impessoalidade, onde ela poderá, então, se oferecer enquanto potência de (re)invenção (Deleuze, 1997: 14).

partir da arte e da literatura, isto é, da dimensão imagético e/ou discursiva que não é devaneio, mas força ativa *dos* e *para* os corpos. Para o Deleuze de *Crítica e clínica*, lembremos, um povo que falta “não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, absorvido num devir-revolucionário” (Deleuze, 1997: 14).

Por “menor”, entendamos uma força capaz de escapar, de entrar em devir, de cavar buracos na linguagem até que o véu da representação possa ser esgarçado. Uma força que atue molar e molecularmente, permitindo a abertura de espaços para outras singularidades. Em *Vaga carne*, tal função performática da literatura parece se cumprir justamente no final, quando a voz enfim consegue ouvir a carne falar:

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra... **Breu.**

Espera!

A mulher é vista.

Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...

Breu.

(Passô, 2020: 67)

Quando finalmente a real voz do corpo, a voz que *faltou* a peça inteira, parece querer dizer do que gostaria, o breu se instala e o texto chega ao fim. Ficamos na dúvida se a voz que até então falava tentaria silenciar a voz que emergia, já que instantes antes a representava – “ela gostaria de dizer”. Iria a voz transparente seguir em frente com seu discurso indireto, ou abriria espaço real para essa Outra? O fato é que, em *Vaga carne*, não é o corpo que falta, mas uma voz que seja digna dele. A voz que falta, porém, não chega a tempo, antes do fim. Definiria a si mesma, se o texto continuasse? Reivindicaria um lugar interseccional de fala (mulher e negra)? E, se sim, conseguiria fazê-lo a um só tempo a partir de uma ética das micro e macropolíticas? (Já na realização dessa simultaneidade, uma utopia!) São várias as perguntas que ficam, felizmente, em suspenso – ou, seguindo um pensamento-arquipélago, que têm na abertura sua resposta. Assim talvez possamos, quem sabe graças ao ato de fabular, conceber um imaginário com a carne da Utopia. Ela é preta e feminina. Opaca e palpável. Não mais invisível.

Bibliografia

- BARTHES, ROLAND. *Aula inaugural*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- DELEUZE, GILLES. *Crítica e Clínica*. Trad. São Paulo: Editora 34, 1997.
- . *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, 1976.
- DERRIDA, JACQUES. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza Da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, 2ª edição.
- . *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GLISSANT, ÉDOUARD. *O pensamento do tremor – La Cobée Du Lamentim*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz De Fora: Gallimar/ Editora UFJF, 2014.
- . *Poética da Relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge De Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- MBEMBE, ACHILLE. *Políticas da inimizade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2020.
- PASSÔ, GRACE. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Javali, 2020.