

FÁBULAS DE SOBREVIVÊNCIA NA DRAMATURGIA DE GRACE PASSÔ

FABLES OF SURVIVAL IN GRACE PASSÔ DRAMATURGY

Maria Helena Werneck



Maria Helena Werneck

Professora titular da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Trabalha no Departamento Teoria do Teatro e no Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).
Pesquisadora do pesquisadora do Conselho Nacional de
Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Maria Helena Werneck

Full Professor at the Federal
University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Works in the Theory of Theatre Department and the Post
Graduate Program in Performing Arts Studies (PPGAC).
Researcher for the National Council of Technological and
Scientific Development (CNPq).

RESUMO

Análise de procedimentos dramaturgicos de três dos trabalhos da autora, diretora e atriz Grace Passô, criados em colaboração com grupos de Belo Horizonte (MG) a partir dos primeiros anos 2000, que permitem reflexões em torno das relações entre teatro, sobrevivência e poder, afastando-se, porém, da tradição brasileira do drama patriarcal cujas referências maiores são, no século XX, as obras de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. O artigo evidencia a novidade da vertente escritural do teatro de Grace Passô em negar as formas de conflito e em desabilitar as forças pulsionais, baseando-se na leitura de Agamben e Didi-Huberman.

Palavras-chave

Sobrevivência, Poder, Grace Passô, Agamben, Didi-Huberman

ABSTRACT

Analysis dramaturgical procedures in three of the works of the author, director and actress Grace Passô – created in collaboration with groups of Belo Horizonte (MG) from the early 2000s –, which allow reflections on the relationship between theater, survival and power, away of, however, the Brazilian tradition of patriarchal drama whose main references are in the twentieth century, the works of Nelson Rodrigues and Jorge Andrade. The article highlights the novelty of the scriptural aspect of Grace Passô theater in denying the forms of conflict and disable the instinctual forces, based on the reading of Agamben and Didi-Huberman.

Keywords

Survival, Power, Grace Passô, Agamben, Didi-Huberman

FÁBULAS DE SOBREVIVÊNCIA NA DRAMATURGIA DE GRACE PASSÔ¹

Maria Helena Werneck

Textos de autoria da dramaturga, diretora e atriz Grace Passô formam um conjunto original no teatro brasileiro contemporâneo, permitindo reflexões em torno do campo das relações entre teatro, sobrevivência e poder. Três dos trabalhos da autora, criados em colaboração com grupos de Belo Horizonte, Minas Gerais, a partir dos primeiros anos 2000, afastam-se da tradição brasileira do drama patriarcal cujas referências maiores são, no século XX, as obras de Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Se em Nelson Rodrigues as famílias são campos de domínios instituídos de poder, p. e, simultaneamente, de transgressão, abrigando os contrapoderes desestabilizadores do desejo e do inconsciente, em Jorge Andrade, são os processos históricos e os ciclos econômicos que alteram as relações de poder na família, tornando-as anacrônicas, mas passíveis de reconfiguração, ainda quando resistem ao peso da decadência².

A novidade da vertente escritural do teatro de Grace Passô está em negar as formas de conflito e em desabilitar as forças pulsionais ou historicamente constituídas como elementos formadores das identidades de personagens. O que prepondera, então, são formas dramáticas baseadas no gesto de desarmar, tanto na fábula quanto na cena, dispositivos de poder, que se instalam no microcosmo familiar e acabam por contaminá-lo.

Parte-se, assim, da reinvenção dramática das redes familiares, da abertura da composição teatral para a emergência da casualidade e da arqueologia de amizades. Para verificar procedimentos textuais e performativos que se acercam de modos de profanação, tanto apostando em jogos da ordem do agônico, da dança e luta, da mobilidade anônima do dia-a-dia, quanto elegendo procedimentos fabulares baseados no fantástico e no *nonsense*, o nosso primeiro passo será retornar, através de Giorgio Agambem, à genealogia da noção foucaultiana de dispositivo.

1 Este texto foi apresentado, em novembro de 2013, no Colóquio Teatro e poder, p., organizado pelo Centro de Estudos Clássicos e pelo Centro de Estudos em Teatro da Universidade de Lisboa.

2 A vitalidade da reflexão sobre o patriarcalismo no Brasil encontra-se no espetáculo Memória da cana, dramaturgia e direção de Newton Moreno com o grupo Os Fofos encenam, que retoma Álbum de família, de Nelson Rodrigues, enfatizando as origens nordestinas da estrutura familiar patriarcal analisadas por Gilberto Freire (<https://www.youtube.com/watch?v=1rcJQFeNzW8>). Acesso em 12 de outubro de 2014.

Relendo textos de Aristóteles e da teologia cristã, em busca de uma herança teológica dos dispositivos de poder, o pensador percebe o momento em que o conceito de *oikonomia* se aproxima da noção de providência, e passa a significar o governo salvífico do mundo e da história dos homens. O citado conceito, nas tradições gregas e latinas, já nomeia “aquilo em que e por meio de que se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser”. Cruzam-se, ainda, na genealogia agambeniana, outros conceitos retirados de Hegel, Heidegger, mas há, na série que o pensador recolhe, a referência a uma *oikonomia*, entendida, então, como “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas e de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (Agamben, 2010, p. 37- 39).

Quando parte para situar os dispositivos em novo contexto, generaliza-se a classe dos dispositivos foucaultianos, que passa a abranger:

qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes, de um lado o campo que tem evidentes conexões com o poder, p. (as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc; de outro a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem [...] (Agamben, 2010, p. 41).

Mas entre a classe dos viventes e os dispositivos, como um terceiro elemento, surgem os sujeitos. Portanto, para Agamben, sujeito é o que resulta da relação, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. Assim, “ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto do mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (Agamben, 2010, p. 41-42).

Se estamos vivendo numa fase extrema do desenvolvimento capitalista, em que ocorre uma “gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos”, em que “não se passa um instante em que não sejamos modelados, contaminados ou controlados por algum dispositivo”, Agamben não omite a pergunta: “qual a estratégia que devemos

seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos” (Agamben, 2010,p. 42), quando se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio de dispositivos? Como restituí-los a um possível uso comum? Agindo em prol de um uso comum, estaríamos, segundo o pensador, praticando um modo de profanação.

Repetindo o mesmo procedimento anterior, de estabelecer genealogias conceituais, o pensador italiano vai à origem do termo profanação no direito romano. Associa aquilo que, sendo sagrado ou religioso, era subtraído do livre uso e comércio dos homens, não se submetendo, portanto, à possibilidade de se tornar objeto de venda, de penhora, de cessão a usufruto ou agravamento em servidão. Por um lado haveria coisas a consagrar, isto é, a sair da esfera do direito humano, por outro haveria coisas também a profanar.

Assim, dizia-se de “profanar, daquilo que, de sagrado ou religioso era restituído ao uso e propriedade dos homens”. Recuperar gestos para uso profano e puro, sem o comando de dispositivos, requer uma passagem renovada do sagrado para o profano. Segundo Agambem, que vai buscar nova genealogia em Benveniste, “o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido torna-se um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista”. (Agamben, 2007, p. 67). Se há uma nova liturgia nas festas, nos jogos de massa, haveria uma tarefa política a realizar, para que o jogo retorne à sua vocação puramente profana.

Pela profanação, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso (Agamben, 2007, p. 68). A pergunta a seguir é contundente: é possível uma sociedade sem separação? Ao corrigir a formulação, o filósofo fornece a ideia sobre a qual nos interessa pensar para iniciar a análise de textos e espetáculos de Grace Passô:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória de diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (Agamben, 2007, p. 75).³

3 Agamben se refere ao “paradigma da impossibilidade de usar, apresentado por João XXII, na bula Ad conditorem canonum), e que iria alcançar seu cumprimento muitos séculos depois na sociedade de consumo. O consumo, que destrói necessariamente a coisa, não é senão a impossibilidade e negação do uso, que pressupõe que a substância da coisa permaneça intacta.” [...] “O uso é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse” (Agamben, 2007, p. 72).

Como não é possível praticar otimismo desmesurado em relação à desativação de dispositivos, a afirmação anterior é, a seguir, posta em suspensão pelo filósofo: “Nada é tão frágil e precário como a esfera dos meios puros” (Agamben 2007, p. 75).

A percepção de que é possível, ainda que precariamente, desarmar dispositivos, está presente em trabalhos de Grace Passô, que passamos a analisar. Seu teatro constrói-se na esfera da profanação, através de poéticas cênico-dramatúrgicas baseadas em estados limites como o confinamento ou em estados abertos e solidários como o da vizinhança. Nesses estados, desenham-se não-personagens, entre a individuação de figuras e o anonimato dos figurantes.

Ancestrais, texto retomado pela autora em 2013 para encenação do Grupo Teatro Invertido⁴, estrutura-se em torno de uma família que se vê vítima de um soterramento. O bairro fora atingido por alguma catástrofe não explicitada e o que resta da antiga casa está tomado pelos escombros e pela lama. Avó, mãe, dois filhos estão emparedados, quando se vêm visitados por um desconhecido, que se arrasta por um buraco para disputar um pouco de ar, ainda disponível na bolsa de barro e móveis quebrados, que se formou sob o subsolo da cidade destruída. Rastejando, enlameados, tornam-se ora frágeis ora violentos, na indeterminação que os atinge. O estado de abandono e aprisionamento faz com que não só revisitem suas escolhas do passado, mas com que também tenham de aprender a viver precariamente sem mediações de qualquer espécie, sem comandos ou orientações, sem os dispositivos panópticos. Independentes, agora, de bugigangas e tecnologias (Agambem, 2007, p. 43), que ficaram na parte de cima da cidade devastada.

É certo que podemos reconhecer neste enredo, como aponta o programa de peça, não só matrizes de narrativas fantásticas, mas também referências a processos históricos e traumáticos de alagamento de terras para a construção de usinas hidroelétricas, como a do São Francisco nos anos setenta ⁵ou de Belo Monte nos dias de hoje, indo em direção a questionamentos sobre a questão da propriedade da terra no Brasil. Mas a situação dramatúrgica adota um certo recuo em relação ao real para que possa ir ao encontro do elemento político originário, a dissolução que caracteriza a vida nua, que,

4 *Ancestrais* estreou em março de 2013 em Belo Horizonte. O grupo Teatro Invertido é originário do Curso de Teatro da UFMG e, em 2010, inaugura o Esquina – Espaço Coletivo Teatral, sede que compartilha com o Mayombe Grupo de Teatro. Fonte: <http://teatroinvertido.com.br/649/>; <http://www.focoincena.com.br/os-ancestrais/7111>, <http://vimeo.com/60564267>. Acesso em 8 de outubro de 2014.

5 No programa, Grace Passô contextualiza historicamente o tema da peça, recuando à escravidão, mas também enfatizando as histórias brasileiras relativas a duras lutas para construir a casa própria. Não ficam de fora, ainda, as menções tanto aos desastres naturais em que se revela o descaso do poder, p. público, quanto aos projetos de alagamento de grandes áreas e cidades ribeirinhas para a construção de hidroelétricas.

segundo Agamben, “habita a terra de ninguém entre a casa e a cidade” (Agamben, 2004, p. 98). Com os corpos cobertos de terra, arrastando-se no chão, os personagens, isolados espacialmente, deslocam-se para novas fronteiras de tempo, tornando o presente também uma certa forma de abrigo, tanto para as memórias da convivência familiar quanto para as decisões sobre o futuro. O desamparo e a incerteza amolecem os corpos que passam a se inserir no campo no profanatório.

A terra de ninguém, entre a casa e a cidade, onde se desarmam dispositivos tanto quanto se processam profanações, está configurada, de outro modo, em *Por Elise*⁶, espetáculo do grupo Espanca!. A cena se desenrola em uma rua, onde anônimos (a Dona de Casa, a Mulher, o Lixeiro, o Fiscal, o Cachorro, destinado a ser recolhido e sacrificado) se movimentam não só por razões da sobrevivência mínima, mas também para desenhar alguns sonhos futuros e reencontrar fios do passado. Não se trata, portanto de multidão, mas de figuras que parecem se destacar de uma multidão. São “moradores desprotegidos”, o objeto dos relatos da Dona de Casa. Ela plantou um pé de abacate, que, após ter crescido em demasia, acaba se tornando o céu, de onde desabam, intermitentemente, os frutos verdes. A despencar em direção ao chão, esborracham-se a intervalos e, por muito pouco, não atingem os passantes da rua. A Dona de Casa, no entanto, imagina abacates caindo sem causar medo, prescindindo de vigília ou precaução.

A linha plástico-rítmica oriunda da verticalidade do urdimento, de onde caem as frutas, é atravessada pela horizontalidade da movimentação do lixeiro, que corre atrás do carro de coleta. No entrar e sair de cena, o trabalhador conversa com a Mulher, que está à espera do Fiscal que lhe retirará o cão doente. Ela, por desespero, foge. Acompanha-o nesta correria pela rua. Saem e retornam do palco pelos dois lados da coxia, entrecortando a conversa a cada aparecimento e desaparecimento. A coreografia do anônimo lixeiro remete aos movimentos de um grupo, de um coletivo que dança, que dançando... comete profanações, mas dele se desencrava para atuar com um mínimo de agir, tornando-se um sujeito desdobrado não só pelo conforto que oferece à Mulher, mas também porque, ao correr por aquelas vizinhanças, espera obter notícias do pai desaparecido, que foi, há tempos atrás, habitante daquele bairro.

Portanto, são os gestos de oferecer escuta e de interessar-se pelo outro que lhe dão uma face, vedada aos figurantes pela mis-em-scène cinematográfica, na qual impera a exigência de uma aparição sem face, sem corpo, sem gestos próprios

6 Por Elise estreou dia 22 de março de 2005, no Teatro José Maria Santos, em Curitiba, Paraná.

(Didi-Huberman, 2012, p. 152)⁷. O Lixeiro cruza com o Funcionário. Ambos estão em processo de busca: do pai o primeiro; do cão, o segundo. Aquele lhe deixou um recado a ser transmitido pela dona de casa. Este late palavras, como se repetisse o que escuta na casa ou na vizinhança. No caminho, se afastam. E, finalmente, o lixeiro se defronta com quem lhe pode dar notícias do pai, a Dona de Casa. A notícia é do maior abandono: o pai faleceu, mas lhe deixou um recado (o amor paterno nunca dito), que só consegue ouvir, depois atingir com abacates apanhados do chão a figura do pai projetada num vazio. O Funcionário finalmente defronta-se com a Mulher que lhe deve entregar o cão. A cena é de despedida e captura. A roupa que veste para se proteger de mordidas dos animais não impede que se toquem e se apaziguem antes do aprisionamento final do cão. Completada a missão, o Funcionário tem um ataque cardíaco e é salvo pelo Lixeiro. Mulher e Lixeiro se reencontram e tornam a correr como no início. O caminhão de gás passa tocando Pour Elise. Todos foram tocados, envolveram-se de algum modo como corpos líricos. Se não há o ângulo poético dos movimentos do pathos (Didi-Huberman, 2012, p. 168), percebem-se contatos que se resumem à máxima amorosa sintetizada na ordem “Espanca Doce!”.

Engendram-se nos trabalhos de Grace Passo poéticas cênico-dramatúrgicas em que a vizinhança e os figurantes apontam para esferas de desarticulação de dispositivos e para gestos de profanação. Uma lógica, de contatos sem conflitos, de seres que tem pouca história pessoal apresentando-se, sobretudo, como corpos líricos⁸ em movimento, remete para a atuação do não ator, massas desenhadas ou coloridas como figurantes destacados de um plural. A eles “falta certa individuação que faz a complexidade passional do personagem, do ator, este sujeito da ação” (Didi-DHuberman, 2012, p. 151). Definem-se, assim, por exemplo, apressadamente, pelo inesperado de uma

7 Em uma das epígrafes do livro *Peuples Exposés, Peuples Figurants*, o autor lança mão de um trecho dos diários de Kafka, no qual o diarista revela o costume de perseguir personagens secundários, que encontra em romances e peças de teatro, como se fosse movido pelo sentimento de pertencer ao mesmo mundo que eles. Cita uma peça a que assistira, em que se vêem duas costureiras que cosem a roupa de uma noiva e se pergunta insistentemente: “Qual a vida destas duas moças? Onde habitam? O que fizeram para não terem sido autorizadas a fazer parte da peça como os outros, por serem autorizadas apenas a ficar de fora, afogando-se diante da arca de Noé sob o dilúvio, pressionando pela última vez sua face sobre a escotilha, de modo que o espectador do parterre perceba por um instante qualquer coisa de obscuro?” No livro citado, Didi-Huberman discute longamente a potência das imagens da literatura, das artes, da fotografia e do cinema como linguagem de resistência ao fato de que os povos estão sempre expostos ao desaparecimento. A indagação que move as análises é formulada em suas primeiras páginas: “Como fazer para que os povos se exponham, mas não se exponham a seu desaparecimento? Para que os povos, principalmente os de hoje, sujeitos a serem povos sem face, aparecem e ganhem figura?” (Didi-Huberman, *Peuples* 11). Destacamos, por ora, a parte do estudo denominada “Poemas do Povo”, em que o historiador da arte estuda imagens de filme dos irmãos Lumière e de outros cineastas como Eisenstein, Rossellini e Pasolini, apontando os diferentes modos como se pensa a presença de figurantes em seus filmes.

8 As denominações corpos líricos e gestos líricos, além de fulgurações figurativas estão incorporadas em análises de Didi Huberman de filmes de Roberto Rossellini (*Stromboli*) e de Pasolini (*Mamma Roma*, *Accatone*, *La Ricotta*) (Didi-Huberman, *Peuples* 159-231).

preferência, como a do Funcionário que revela estar fazendo economia para ir para o Japão, preparando-se para a viagem através do aprendizado da língua e da invenção de uma certa cerimônia de bater palmas, um modo de pensar em si mesmo, enquanto diz “Cadê meu jardim, cadê meu jardim”, sucessivamente. Ou pela disposição firme, como a da Mulher, que, depois de perder o cão, levado para ser sacrificado, decide portar-se “como cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar” (Passô, 2012a, p. 35).

Imagens corporais postas em movimento e imagens verbais soltas no espaço cênico. Na vizinhança, anônimos praticam gestos retomados ao seu estado puro de uso. Gestos de sentimentos, sem profundidade, memória ou trauma, se soltam também no tempo necessário para a performatividade, livre da hierarquia entre atores e figurantes, livres de dispositivos, tornando-se fulgurações figurativas (Didi-Huberman, 2012, p. 174). O ator (Marcelo Castro), que interpreta o cão em vias de ser sacrificado, sintetiza a experiência: “mas cão não é coisa que se representa, e na busca de ser verdadeiro aprendi que só destruindo o meu intelecto eu poderia “ser” o homem/cão, [...] “um organismo” que late palavras humanas sem conhecimento de significados. Late porque “a noite dói no coração do mundo”, arremata, citando Paulo Leminski (Passô, 2012a, p. 72)⁹. Joga-se um jogo sem reservas diante da linguagem (Passô, 2012: 63) e, assim, afronta-se, desestabiliza-se mais um dispositivo.

Em *Amores Surdos*¹⁰, o terceiro texto de Grace Passo sobre o qual nos debruçamos, uma nova poética de figurantes se apresenta. As “referências que não definem lugar”, conforme a diretora define as configurações espaço-cênicas do espetáculo anterior, são substituídas por outro modo de desenhar a vizinhança. Duas famílias e suas

9 “Nas noites de frio, os cachorros latem. Latem porque a noite dói no coração do mundo. Latem para esquentar o nariz. Latem porque quem late seus males espanta. Latem em grego, em cachorrês, em latim. Latem porque a lua, alguém tem que fazer alguma coisa com a lua, aquela coisa imensa, redonda, aquela coisa branca enorme donde vem todo o frio que faz a madeira das casas estalar, malassombradas. Então os cachorros latem mais. E, depois, latir, comer e coçar, é só começar. Você começa a latir por algum motivo. Depois, não precisa mais motivo. E você late, late, late, até ficar rouco. Há casos de cachorros que enlouqueceram de tanto latir. Latir tem começo, mas não tem fim. Há casos de cachorros ótimos que latiram tanto, tanto, mas tanto, até sair sangue da garganta, latiram a noite inteira até a última gota de sangue, latiram até morrer como cantam as cigarras. Nada como um cachorro latindo para acordar todos os cachorros da vizinhança, do bairro, da cidade, os latidos em ondas se espalhando de bairro para bairro, os últimos latidos indo morrer lá nos confins da aurora em Colombo, São José dos Pinhais ou Santa Felicidade. Latir é de graça, como o ar agudo que se respira nas noites de inverno, como a lua que se veste da nuvem que bem entende, como falar sozinho. Latir não dá lucro. Ninguém late pra anunciar, cachorro alto, moreno, bonito e sensual procura cadela idem para fazer uma noite de amor e uma ninhada de cachorrinhos. Ninguém late para fechar negócios, procura-se um osso com bastante carne, oferece-se uma lambida para quem fornecer uma pista. Late-se porque não há outro jeito...”

In “Vida de cão e outras vidas” In: Leminski, 2004. Fonte: http://www.porelise.blogspot.com.br/2005_02_01_archive.html.

Acesso em 03 de novembro de 2013.

10 Amores Surdos estreou dia 24 de março de 2006 no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto – Guairão, em Curitiba, Paraná.

estranhezas. Os intelectuais de um lado, os mais humildes de outro. Aqueles gritam e tocam música em alto volume; explicam-se e desculpam-se por carta com os vizinhos. Os outros deixam silenciosamente escorrer as horas, a vida. Não vemos os primeiros, vemos apenas os segundos, que são apenas a Mãe, o Pai, os cinco filhos. Um deles anuncia, de antemão, um dos desfechos: o suicídio do irmão que mora no estrangeiro.

Feita esta revelação, o procedimento de composição dramaturgica baseado em entradas e saídas de figurantes retorna sob nova composição. No entrar e sair de cena, como se fosse para uma breve exposição de figura em torno de alguns focos que se substituem, como o sonambulismo de Joaquim, a timidez de Samuel, a distração de Grazielle em seu isolamento para usufruir do headphone que lhe fora enviado pelo irmão, cria-se uma flutuação de poder, p.es. A autoridade materna não se fixa nem se centraliza, porque se divide ora entre os cuidados de cada filho ora entre as tentativas de ouvir e de interpretar as mensagens do filho no estrangeiro, cujo sofrimento, todos, entretidos com rituais cotidianos, acabam também por subestimar.

A formação do contradispositivo vem de Pequeno, o garoto asmático que além de brincar de tocar piano e de representar seu pulmão com peças do brinquedo de armar, solta a linguagem para uma dimensão onírica (‘Sonhei que estava molhado e aí a mãe foi lá e me colocou para secar num corredor de secar prato’, (Passô, 2012, p. 37). Ao se estabelecer um espaço de brincar como forma de contradispositivo, a Mãe passa a adotar, paulatinamente a percepção da criança. Assim, aos primeiros sinais de mando sobre o filho mais novo e sua estranha desobediência – as machas de lama na roupa do menino – ela só fará uso de sua autoridade para reafirmar esta esfera de profanação. Se há um sacrifício em curso não haverá outro em seguida. Quando o Pequeno avisa, durante uma crise de asma, que, no quarto do irmão ausente, há um hipopótamo, trazido para que o doentinho aprendesse com o bicho a respirar; quando revela que o animal já engolira o pai, a Mãe grita “Ninguém vai matá-lo [...] e repete insistentemente: ‘Tem coisas que foram feitas para se viver com elas’” (Passô, 2012, p. 63). Entre o suicídio de um filho distante e a fantasia do animal enorme, responsável por ensinar o outro filho a respirar, instala-se, com a presença do fantástico, uma zona de impunibilidade, ou de soberania do vivente sobre si, como explica Agamben, princípio que, infelizmente, ao longo da história, irá ativar o princípio da vida indigna de ser vivida (Agamben, 2004, p. 143-144), fornecendo fundamentos para a prática da eutanásia. Ao manter a vida que pode ser mantida, a do filho que precisa do animal, revira-se pelo avesso o dispositivo de condenação de vidas. A morte se instala na casa,

entre quatro paredes, mas ela não pode se transformar em poder, p. de decidir “sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante” (Agamben, 2004, p. 149).

Quando a Mãe e os filhos aparecem em cena, no final da peça, manchados de lama, fica selado o antidispositivo de negação de qualquer poder, poder biopolítico, representado pela defesa da vida. O título da peça, Amores surdos, não diz respeito apenas à necessidade de ignorar a vizinhança barulhenta e agressiva, mas de manter ativos a não separação, os usos retornados do cotidiano, que a profanação assegura, para defesa da vida.

Na rubrica inicial de *Por Elise*, na cena em que o Funcionário, responsável pela coleta do cão a ser sacrificado, executa movimentos de Tai Chi Chuan, a imagem, oferecida pela autora, relaciona esses movimentos com “um profundo mergulho no ar particular”. Estendendo a imagem aos textos analisados, valida-se a percepção de que estamos diante de experiências de um “mundo submerso intenso e misterioso” (Passô, 2012a, p. 13), onde se pode, ainda, encontrar “histórias vitalícias”, aquelas cujo destino é durar a vida inteira, desafiando e desarmando a insidiosa presença do poder.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Elogio da Profanação*. Trad. Selvino José. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder, p. soberano e a vida nua*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte, Ed. UFMG: 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2010.

DIDI-HUBEMAN, Georges. *Peuple Exposés, Peuples figurantes*. L’Oeil de L’Histoire, 4. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Gozo Fabuloso*. S. Paulo: Editora DBA, 2004.

PASSÔ, Grace. *Amores Surdos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

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