

Poder, linguagem e existência na dramaturgia de Grace Passô: mulheres negras, colonialidade e representação no teatro brasileiro contemporâneo

Power, Language, and Existence in the Dramaturgy of Grace Passô: Black Women, Coloniality, and Representation in Contemporary Brazilian Theatre

Thalyta Bianca Pinto Aguiar Argivães¹

Resumo: O presente artigo analisa as relações entre poder, linguagem e representação na obra dramaturgical de Grace Passô, situando sua escrita no entrecruzamento entre gênero, classe social e colonialidade no contexto da produção cultural brasileira contemporânea. A partir das peças *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne*, este estudo dialoga com reflexões que revisitam criticamente as heranças da colonização nas artes, evidenciando estratégias estéticas e epistêmicas de resistência por meio da linguagem teatral. O objetivo principal da pesquisa é propor uma reflexão sobre poder, linguagem e representação a partir da obra dramaturgical de Grace Passô, situando sua escrita no cruzamento entre gênero, classe social e colonialidade no contexto da produção cultural brasileira contemporânea em textos teatrais. A dramaturgia de Passô tensiona expectativas hegemônicas ao centralizar experiências femininas e populares historicamente marginalizadas e ao construir uma poética que desestabiliza normas de representação, visibilidade e legitimidade cultural. Argumenta-se que sua obra não opera apenas no campo da representatividade simbólica, mas reivindica a possibilidade de existência estrutural de subjetividades subalternizadas, inscrevendo o teatro como espaço de intervenção política e de produção de outros modos de saber, narrar e existir.

Palavras-chave: Grace Passô; colonialidade; teatro brasileiro contemporâneo.

Abstract: This article examines the relationships between power, language, and representation in the dramaturgical work of Grace Passô, situating her writing at the intersection of gender, social class, and coloniality within the context of contemporary Brazilian cultural production. Drawing on the plays *Por Elise*, *Amores Surdos*, and *Vaga Carne*, the study engages with critical reflections that revisit the legacies of colonization in the arts, highlighting aesthetic and epistemic strategies of resistance articulated through theatrical language. The main objective of the research is to propose a reflection on power, language, and representation based on Passô's dramaturgical work, positioning her writing at the crossroads of gender, social class, and coloniality in contemporary Brazilian theatre texts. Passô's dramaturgy challenges hegemonic expectations by foregrounding female and popular experiences that have been historically marginalized and by constructing a poetics that destabilizes norms of representation, visibility, and cultural legitimacy. It is argued that her work does not operate solely within the field of symbolic representativeness, but rather asserts the structural possibility of existence for subalternized subjectivities, inscribing theatre as a space of political intervention and of producing other ways of knowing, narrating, and existing.

Keywords: Grace Passô; coloniality; contemporary Brazilian theatre.

Introdução

Ao considerar as peças *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Vaga Carne* de Grace Passô, este estudo insere-se nas discussões que revisitam criticamente as heranças da

¹ Doutoranda em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9422003934334778>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-0876-3835>. E-mail: thalytabpaa@gmail.com

colonização nas artes, pela linguagem teatral, evidenciando perspectivas de mulheres negras elaboradas por meio de formas de resistência estética e epistêmica. A dramaturgia de Passô desloca expectativas hegemônicas ao colocar no centro experiências femininas e populares, frequentemente relegadas à margem do campo cultural, e ao construir uma linguagem que tensiona normas de representação, visibilidade e legitimidade. Nesse sentido, sua obra é compreendida como um gesto político que reinscreve subjetividades historicamente silenciadas, contribuindo para o debate sobre as relações de poder e para a valorização de outros modos de existir, narrar e produzir conhecimento.

Santos (2021, p. 181) argumenta que, diante de “uma subjetividade alvejada, constantemente, pelo poder de silenciamento dado, inclusive, por meio da palavra arrancada de determinados sentidos poéticos, tornando-se, de certa maneira, violenta”, torna-se fundamental aprofundar a análise das estratégias enunciativas mobilizadas por Grace Passô. Nesse sentido, a atenção da autora a como algo é dito, a partir de que posição e para quem, bem como às relações que a linguagem estabelece entre personagens, atores, autora e público, constitui um eixo central de sua escrita dramática. As escolhas deliberadas e os procedimentos formais que Passô emprega na escrita e na encenação operam como modos de produzir sentido e de posicionar vozes, desestabilizando o discurso dominante ao colocar em primeiro plano experiências historicamente marginalizadas, em especial as de mulheres negras do sul global. Ao fazê-lo, sua dramaturgia reinscreve essas vozes em um campo simbólico estruturado por hierarquias coloniais de poder, saber e representação, tensionando seus limites e afirmando outras possibilidades de enunciação e presença.

A escrita de Passô é uma forma de intervenção cultural feita por uma mulher brasileira negra que reivindica o direito de falar, criar e significar fora dos parâmetros universais herdados do projeto colonial. A expressão criativa de Grace Passô é profundamente informada por suas experiências vividas e interseccionadas, que ressoam ao longo de sua obra. Sua trajetória de vida e formação constituíram a base de sua carreira multifacetada como dramaturga, atriz e diretora. Uma combinação entre a exposição precoce ao teatro e a formação acadêmica formal moldou o percurso de seu envolvimento com as artes cênicas, possibilitando a densidade de sua produção autoral. A dramaturgia de Grace Passô é marcada por estratégias poéticas que enfatizam o ritmo,

o som e a ressonância simbólica, como sequências de repetição, interjeição e comparação figurativa, que colocam em primeiro plano a função poética da linguagem.

As primeiras obras de Passô oferecem uma visão mais ampla de sua trajetória enquanto autora socialmente situada e fornecem indícios dos parâmetros sociais nos quais foi formada e a partir dos quais pode ter emergido sua disposição para se apropriar de determinados códigos teatrais. Ribas (2023, p. 129) assinala que a trajetória pessoal de Passô a levou a buscar meios alternativos de assumir o controle de sua existência no mundo, deslocando-se da posição de consumidora de modelos narrativos prontos para a de produtora de composições artísticas singulares. Passô refletiu sobre sua escrita durante a mesa-redonda que inaugurou e abriu formalmente uma mostra teatral de sua obra, promovida pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília (UnB). Ao ser questionada sobre o processo de composição de *Por Elise*, a autora aborda algumas características de sua escrita que desafiam convenções teatrais estabelecidas, afirmando: “Eu quero fazer uma arte... um negócio, nem sei esse nome... que que é ‘arte’, eh, quero fazer alguma coisa... aí vou falar humildemente... que faça sentido às pessoas que me afetaram e me afetam na vida” (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 2:00:49).

Passô afirma que passou a escrever de acordo com aquilo que desejava interpretar e expressar em cena, possivelmente porque não se identificava com as narrativas nem se sentia representada pelas personagens da dramaturgia “hegemônica”, uma vez que os textos tradicionais se mostravam insuficientes para abarcar experiências de vida semelhantes às suas, falhando, aparentemente, em acolher vivências que escapavam aos modelos normativos. No que se refere às suas primeiras peças, ela afirma que,

Esses textos são registros desse testemunho, de um susto: querer dirigir um negócio que tem a ver comigo, com as minhas comunidades, que tem os símbolos que têm a ver com a vida... é o abacateiro, é a criança, é o cachorro, é o lixeiro? claro! São símbolos da vida! É querer desesperadamente como uma criança filosofar com o teatro, e desesperadamente, desesperadamente se apropriar dele. (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 1:56:55)

Aqui, ela questiona até que ponto as formas teatrais já consolidadas buscam representar realidades, mas não as suas realidades. O evento ocorreu em dezembro de 2023, quase vinte anos após a primeira encenação de *Por Elise*, em reconhecimento à trajetória de

Passô. Estudantes e professores da principal universidade da capital do país encenaram montagens de algumas de suas peças, como *Vaga Carne* e *Amores Surdos*, além de criarem obras originais inspiradas em seu trabalho. Pode-se concluir que a expressão da realidade de Passô por meio do realismo fantástico em cena reverberou ao longo dos anos e que, por quase duas décadas, suas impressões vêm sendo compartilhadas por artistas do teatro em diferentes regiões do país.

Diante desse quadro, torna-se relevante observar de que maneira a escrita dramática de Grace Passô elabora, no plano da linguagem e da cena, formas de enfrentamento às estruturas simbólicas herdadas da colonização. Ao articular experiências femininas negras, dinâmicas familiares marcadas pelo silêncio e pela contenção afetiva, bem como estratégias enunciativas que tensionam os limites da representação, sua obra oferece um campo fértil para refletir sobre os modos como o teatro contemporâneo brasileiro revisita e reconfigura narrativas historicamente marginalizadoras. Nos tópicos a seguir, o artigo examina alguns desses procedimentos poéticos e políticos, atentando para como a linguagem, a voz e a organização das relações cênicas operam como dispositivos de deslocamento crítico e de afirmação de outras possibilidades de existência.

Vaga Carne

Em 2016, Passô escreveu e interpretou *Vaga Carne*, peça solo que pode ser considerada um ponto de inflexão em sua carreira. Trata-se de um monólogo inovador, conduzido por uma voz que invade o corpo de uma mulher negra, da qual o público vê apenas a silhueta. A peça deu origem à uma adaptação cinematográfica em 2019, protagonizada e codirigida por Passô. Embora todas as suas obras anteriores já abordassem temas que refletem as experiências cotidianas de sua identidade e de sua comunidade, este pode ter sido o primeiro trabalho da dramaturga a evidenciar de forma mais direta e enfática o impacto de sua negritude no palco teatral (Ribas, 2023).

Nessa perspectiva, *Vaga Carne* pode ser compreendida como parte de um movimento mais amplo que contribui para a constituição e a visibilidade da dramaturgia negra brasileira. A obra materializa um momento decisivo na trajetória de Passô, no qual a negritude de sua escrita se afirma como uma postura enunciativa mais deliberada, ou como uma expressão teatral e política de sua localização social. Mesmo em espaços de

ficção ou abstração, corpos e vozes racializados não operam como elementos neutros em cena. Na dramaturgia de Passô, a negritude afirma-se não apenas como identidade, mas como uma construção social continuamente reelaborada por meio da performance, da autoria e da linguagem.

Na obra de Passô, há um questionamento persistente sobre o que tem significado em seu contexto sócio-histórico. Em *Vaga Carne* esse questionamento assume a forma de uma voz sem corpo fixo, em busca expressão e ressonância. Nesse gesto metafórico, Passô concede voz ao seu povo, à sua comunidade e àqueles que são frequentemente silenciados ou reduzidos a caricaturas em narrativas culturais dominantes. Em uma entrevista para as Oficinas Culturais, Passô se refere diretamente a esse questionamento, afirmando:

Sempre quis ver em cena símbolos, elementos do cotidiano que eu sempre vivi, que as minhas famílias todas sempre viveram. [...] existe ainda uma idéia de um teatro como algo muito distante de nós, como algo que fazem em edifícios cheios de mármore, e um lugar muito mais associado ao poder do império, muito menos próximos a nós, às pessoas comuns. O teatro pra mim é uma mobilização social, é uma convivência num espaço entre pessoas de uma potência muito grande, então pra mim desempoeirar uma certa idéia de teatro também sempre foi um objetivo, criar intencionalmente uma cena onde as pessoas tenham uma sensação de simplicidade, por mais complexa que ela seja, uma sensação de proximidade, uma sensação de que aquilo em certa medida elas também poderiam fazer (Espanca, 2023).

A voz torna-se, assim, não apenas um símbolo de subjetividade, mas também de resistência e representação, ecoando ao longo de suas peças como um chamado à presença em uma sociedade que raramente permite que mulheres negras e oriundas de contextos de classe trabalhadora falem com sua própria voz.

Atualmente, Passô segue sendo prolífica em sua produção, não apenas no teatro, mas também no cinema e na televisão, além de atuar como diretora e atriz. Suas experiências na indústria cultural e a ampla circulação de sua obra, contudo, são excepcionais e, portanto, não representativas da realidade vivenciada pela maioria das dramaturgas negras. Conforme aponta Ribas (2023), ela é a dramaturga negra com o maior número de textos teatrais publicados até o momento no Brasil. Em um episódio da série *AFRONTA!*, coprodução do canal brasileiro Futura com Juliana Vicente, Passô relaciona suas ações à resistência inscrita nos corpos que foram colonizados:

Não tem como você ser negro, você ser negra e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela foi oficialmente, digamos aí, contada por quem tentou destruir esses corpos então é muita coisa que tem que tá [sic] arraigada. Que tem a ver com esse percurso diaspórico nas comunidades negras, assim, é uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta, ou teve que experimentar tudo, e daí produzir uma outra coisa que eu não sei o nome, mas que tá [sic] em outro tempo já. Que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né? Que é de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem tá [sic] do outro lado. É de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele, aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, tá [sic] correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado e ao mesmo tempo aqui no futuro, sabe que tá [sic] tudo junto. São corpos políglotas, assim, cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção. (Afronta!, 2017, 11:29)

A centralidade do corpo e da voz em *Vaga Carne* permite compreender a obra como um dispositivo crítico que articula memória, linguagem e experiência histórica, deslocando o olhar do espectador para os efeitos persistentes da colonização sobre subjetividades racializadas. Ao inscrever a negritude como presença incontornável no espaço cênico, Passô transforma a cena em um lugar de elaboração simbólica no qual performance e autoria se tornam formas de reinscrição histórica. Essa perspectiva abre caminho para uma leitura mais atenta dos procedimentos poéticos e políticos mobilizados na obra, especialmente no modo como a fragmentação da voz, a ausência de um corpo plenamente visível e a instabilidade enunciativa tensionam narrativas coloniais unificadoras e afirmam outras temporalidades, memórias e formas de existência.

Por Elise

No âmbito de sua reflexão crítica sobre o teatro, Grace Passô questiona de maneira explícita os dispositivos formais que historicamente estruturam a cena teatral e que permanecem associados a uma herança estética de matriz colonial. Como observa Alves (2024), sua escrita tensiona convenções altamente formalizadas que naturalizam modos específicos de ver, ouvir e ocupar o espaço cênico. Esse gesto torna-se particularmente evidente no prólogo de *Por Elise*, no qual Passô explicita o processo de estranhamento que a levou a interrogar tais tradições durante a escrita da peça:

Olhei pro palco e pensei: 'E esse tablado, gente? Pra que esse nível de cima? O que fazer com isso? E esses panos pretos? Tapando o quê? Pra quê? E essas pessoas, assentadas, olhando? Por que ninguém grita? Por que ficam em silêncio? Que formalidade barata! E esse buraco na parte de cima, que máquina antiga, cordas e cordas de uma nau de um outro tempo. E essas palmas no final, pra quê? Não é pra bater palma pra ninguém, há que se haver uma palma interna, pra si! E essas pessoas em cima do tablado fingindo que ninguém olha?' E o espanto foi tanto que o que me restava era assumir isso tudo, e dizer pras pessoas assentadas que eu sabia de todo aquele fingimento. (Passô, 2012b, p. 8)

Ao expor o caráter artificial e hierarquizado desses elementos cênicos, Passô não apenas denuncia a naturalização de uma estética teatral excludente, mas também reposiciona o teatro como um espaço de confronto crítico com seus próprios rituais. Seu gesto desestabiliza a lógica colonial que organiza a relação entre palco e plateia, visibilidade e silêncio, propondo uma cena que reconhece o fingimento como construção histórica e convoca o público a assumir uma posição menos passiva diante da experiência teatral.

A autora descreveu suas primeiras obras como testemunhos de pensamentos teatrais de alguém que buscava olhar para elementos já estabelecidos no teatro e refletir sobre suas funções, bem como sobre como se apropriar desses elementos, entendendo-os como convites para tentar reconstruir determinados códigos teatrais (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 1:56:49)². Essa abordagem distingue seu estilo de escrita de grande parte da produção anteriormente desenvolvida no país. Ribeiro e Baumgärtel (2009) observam que, nas publicações teatrais brasileiras da década de 1990, poucos textos avançavam para além das estruturas dramáticas tradicionais voltadas à representação da vida em cena, e que uma subserviência ao texto dramático frequentemente se mantinha. Em *Por Elise*, contudo, a estrutura da performance subverte a forma dramática: a personagem “Mulher” questiona abertamente sua própria identidade em cenas de monólogo, dirigindo-se tanto ao público quanto aos demais atores (*ibidem*). Essa mescla entre realidade e ficção também se manifesta nas escolhas espaciais: a ação se desenvolve em um espaço indefinido, não delimitado e sem cenografia, que alterna entre o respeito à quarta parede e sua ruptura, criando uma interação direta com o público (*ibidem*).

² “Esses textos são testemunhos de pensamentos de teatro de uma pessoa jovem (independente de idade, tá?), de uma pessoa que tava tentando olhar para as coisas que já estavam instauradas no teatro, e tentando pensar a função delas, e tentando pensar como se apropriar dessas coisas [...] são situações que são convites pra tentar reconstruir determinados códigos de teatro [...]”

Como observa Alves (2024, p. 50), *Por Elise* é “extremamente poética” e coloca em primeiro plano temas associados à condição humana (como o medo, a violência, a fé, o amor, os sonhos e a solidão), ao mesmo tempo em que encena personagens inseridos no cotidiano da classe trabalhadora, como o lixeiro, a dona de casa ou o empregado. Essa escolha de figuras aponta para preocupações mais amplas com a desigualdade social, sugerindo que a poética da peça está intrinsecamente ligada aos parâmetros sociais que moldaram a própria trajetória de Passô. Ao centrar-se nessas figuras, a peça tensiona hierarquias herdadas de uma lógica colonial que historicamente relegou determinadas vidas e saberes à invisibilidade, reinscrevendo mulheres e sujeitos subalternizados no cerne da cena e afirmando outras possibilidades de existência, representação e conhecimento.

Amores Surdos

Na abertura do segundo ato de *Amores Surdos*, uma personagem, que supostamente se encontra sonâmbula, em um estado que a faz transitar entre os dois mundos da “realidade” e da “ficção”, dirige-se diretamente ao público. Conforme evidenciado no excerto a seguir, há um deslocamento de uma conduta alinhada à norma teatral (fingindo não ser vista) no primeiro ato, quando lê uma carta com a família, para a quebra da quarta parede, em uma referência direta ao próprio ato de performar:

Vocês são grandes, eu sou grande, ninguém aqui é Pequeno... todo mundo aqui sabe onde está. Todos sabem que amanhã eu vou repetir as mesmas coisas que eu estou falando agora. Todos sabem que amanhã eu vou entrar nesse lugar e dizer: Boa noite. Obrigado por terem vindo, mas todas as histórias do mundo já foram contadas... (Passô, 2012a, p. 18)

Esse momento reflete a própria articulação de Passô acerca de seus objetivos dramáticos: evidenciar que ela tem consciência de que tudo não passa de “faz de conta”. Ao mesmo tempo, constrói tensão e expectativa no público, que, a partir desse ponto, passa a perceber que a aparente “encenação” familiar encobre um arco narrativo mais profundo, quando Joaquim revela que a história culmina em uma tragédia envolvendo a saúde mental de um membro da família. Tais desafios às normas teatrais demonstram como a obra de Passô desestabiliza fronteiras fixas entre ficção e realidade,

ao mesmo tempo em que aponta para preocupações sociais mais amplas por meio da forma dramaturgica.

A convergência entre *Por Elise* e *Amores Surdos* não é meramente temática ou estilística, mas fundante: ambas as peças articulam uma concepção de teatro como espaço de tensionamento de estruturas herdadas e de centralização de subjetividades marginalizadas em formas poéticas e politicamente ressonantes. Santos (2021) propõe que, ao trabalhar com as unidades mínimas de interpretação que constituem sua obra e ampliá-las por meio de uma discussão histórico-social, Grace Passô revela camadas de uma prática poética potente, que emerge de um devir aberto. De certo modo, como o autor conclui a partir de Grada Kilomba em *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, tal prática recusa a lógica do confinamento corporal imposta pelo silenciamento sistêmico, conhecido como o cânone (*ibidem*). Passô não apresenta verdades fixas ou identidades essenciais; ao contrário, oferece movimento, possibilidade e resistência às definições impostas, especialmente aquelas produzidas por sistemas dominantes, como o cânone, que historicamente excluíram as vozes de mulheres negras.

Durante o desenvolvimento do projeto de adaptação de *Amores Surdos* para o cinema como *Nosso Segredo*, Passô reflete sobre o retorno aos temas e personagens que concebeu pela primeira vez há quase duas décadas durante uma mesa-redonda realizada na UnB em 2023. Ao retomar essa obra por meio da linguagem cinematográfica, Passô reafirma sua ressonância temática e consolida sua trajetória artística em um campo cultural atravessado por desigualdades históricas e legados coloniais que continuam a condicionar quais histórias são narradas e legitimadas. Sobre os personagens do filme, Passô afirma:

O que que é essa mina, essa irmã ali, filha do *Amores Surdos*, que mora fora do país e fala só sobre saudade... Quer dizer... claro que aí pra mim agora outros nomes já nasceram. Pra mim isso tem a ver com tudo. Com... inclusive os caminhos pretos pulverizados pelo mundo, das nossas histórias atlânticas. Isso tem a ver com o que é ser negra no Brasil, o que é ser negra ali em determinados espaços da Europa, da África, ou de qualquer outro lugar. (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 21:41)

Nessa perspectiva, a peça torna-se mais do que um texto dramático, configurando-se como um espaço de afirmação cultural e resistência. Essas reflexões encontram eco na sinopse do filme, que afirma retratar “[...] o cotidiano de uma família

brasileira cuja luta pela sobrevivência a impede de escutar seus próprios lutos e afetos” (Paradiso, 2026). Além disso, a autora desloca o debate da lógica da inclusão simbólica para uma reivindicação de presença estrutural, historicamente negada a mulheres negras em contextos marcados pela colonialidade, ao afirmar que “tem algo maior que a representatividade, que é existir. Poder existir. E poder existir não é se adaptar a... ou contribuir. Não. É estar no cerne... na... na semente, na estrutura” (Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas, 2023, 21:41). Essa formulação ilumina aspectos centrais de sua escrita dramatúrgica, como a contenção emocional, a dor silenciada e o jogo entre ausência e presença nas dinâmicas familiares, que não operam apenas como temas narrativos, mas como efeitos de relações sociais desiguais. No interior dessa tensão poética e política, *Amores Surdos* oferece um exemplo significativo de como o teatro de Passô revisita criticamente as heranças da colonização ao inscrever experiências femininas, negras e populares no centro da representação, contribuindo para reflexões urgentes sobre gênero, poder e existência nos campos literário e artístico.

Poder, Linguagem e Representação em *Amores Surdos*

Essa análise considera as relações de poder como multifacetadas, incorporando diferentes dimensões de poder para além da dominação ou do controle explícitos. No que diz respeito às dinâmicas de poder, Longhurst et al. (2008) afirmam que as sociedades são estruturadas para preservar os interesses de grupos dominantes, o que pode marginalizar outros. Isso se evidencia no mercado literário mais amplo, no qual, como observa Laera (2019), a língua inglesa é privilegiada, frequentemente eclipsando línguas minoritárias. Assim, para essas culturas minoritárias, há a necessidade de maior representação, definida por Hall (1997) como “usar a linguagem para dizer algo significativo sobre o mundo, ou para representar o mundo de forma significativa, para outras pessoas” (p. 15, tradução nossa). Assim, ao articular linguagem e poder, a obra de Passô insere a discussão sobre representação no centro dos debates contemporâneos acerca da colonialidade e da produção cultural no Brasil.

Para abordar essa análise, este estudo adota a abordagem das relações de poder proposta por Lukes (2005, p. 14). Lukes (*ibidem*) apresenta uma perspectiva de poder compreendida a partir de dimensões distintas: i) a “visão unidimensional”, postulada por estudiosos como Robert Dahl, que afirma que o poder reside na capacidade de uma

pessoa compelir outra a realizar ações específicas, evidenciando um caráter behaviorista; ii) a “visão bidimensional”, proposta por Peter Bachrach e Morton Baratz, na qual o poder se estende à capacidade de um grupo influenciar resultados e ditar as regras fundamentais do jogo em seu próprio benefício; e iii) a “visão tridimensional”, que sugere que aqueles em posições de poder exercem sua influência a tal ponto que conseguem minimizar o descontentamento dos indivíduos ao moldar suas crenças, pensamentos e desejos, levando as pessoas a aceitarem suas posições dentro do quadro social estabelecido. Esses traços são observados em *Amores Surdos* no que diz respeito às relações familiares representadas, às questões de registro linguístico enfatizadas e à dominância cultural em um mundo globalizado.

Nas dinâmicas de poder no âmbito da família, os adultos detêm autoridade sobre a vida das crianças e, como tal, os pais as dominam em uma estrutura hierárquica na qual se espera que os mais jovens obedeçam. No que se refere à criação e à maturação, Longhurst et al. (2008) apontam que à medida que as crianças crescem e se tornam adultas, o poder de outros adultos sobre elas diminui. Essa transição da dependência para a independência é um processo multifacetado e gradual, particularmente perceptível em grandes famílias brasileiras, nas quais relações estreitas criam um jogo complexo de influências e expectativas. A autoridade da mãe na peça é tensionada pelo fato de ela precisar dividir sua atenção entre todos os filhos, sem apoio aparente do parceiro. Essa tensão conduz a uma dinâmica de compartilhamento de poder com os filhos mais velhos, especialmente no que se refere ao cuidado com Pequeno, o filho mais novo.

Por fim, fatores socioeconômicos desempenham um papel central na influência das dinâmicas sociais de poder no interior das famílias, o que pode ser expresso por meio da arte. As questões centrais de *Amores Surdos* refletem os desafios enfrentados por famílias da classe trabalhadora, que precisam suportar uma rotina coletiva para sobreviver em países em desenvolvimento como o Brasil. Diversos elementos sugerem a origem social operária da família, como a ausência do pai como marcador sociológico, a disparidade educacional implícita entre a família e os vizinhos e a expectativa implícita de que os irmãos mais velhos auxiliem na criação dos mais novos. Além disso, o irmão adulto que vive no exterior é criticado pela irmã quando ela o interpela em “Como? Voltar? Você não pode fazer isso, Júnior, por que ‘voltar’?” (Passô, 2012a, p. 46), o que implica que ele tenha partido em busca de melhores condições em outro lugar.

Outro exemplo dos desequilíbrios nas relações e do grau de influência que alguns podem exercer sobre outros pode ser observado por meio da linguagem. Isso ocorre porque a linguagem não é neutra; ela é um meio politicamente e culturalmente carregado pelo qual grupos disputam controle (Longhurst et al., 2008). Entre os aspectos envolvidos na reprodução das desigualdades culturais estão léxicos especializados e formas de fala que caracterizam agrupamentos sociais específicos, mas excluem aqueles que não fazem parte deles (*ibidem*). A presença de uma família vizinha que apresenta problemas semelhantes aos da família que protagoniza a peça enfatiza esse aspecto por contraste, uma vez que eles utilizam entre si um registro linguístico mais formal, o que leva ao questionamento da posição social desses vizinhos devido à falta de polidez em suas interações, ainda que soem mais escolarizados. Nesse sentido, observa-se que *Amores Surdos* evidencia diferenças linguísticas entre classes sociais, revelando as dinâmicas de poder entre os falantes.

Outra questão relacionada à linguagem envolve Júnior, que vive no exterior e tenta superar obstáculos ao se inserir em outra cultura. Não fica completamente claro por que Júnior sofre, mas as declarações constantes de que deseja retornar ao seu país e sua conversa com Samuel sobre as complicações sociais que tem enfrentado sugerem um sentimento de inadequação no país em que vive. Alguns indícios apontam que Júnior esteja em um país mais desenvolvido e se sinta diminuído ou excluído por pessoas de outra cultura, provavelmente cidadãos nativos do país onde reside, além de sofrer discriminação linguística devido ao seu sotaque ao falar a língua local. Embora a peça não especifique onde Júnior se encontra, é possível inferir que ele possa estar nos Estados Unidos, dado o fluxo migratório histórico de Minas Gerais para esse país. Uma cidade desse estado em particular, Governador Valadares, tem sido um ponto de partida significativo desde a década de 1960, com padrões migratórios que se intensificaram ao longo das décadas e frequentemente envolveram redes familiares inteiras (Assis; Siqueira, 2009). Esse contexto histórico confere plausibilidade às experiências do personagem no exterior, corroborando com a possibilidade de exclusão linguística e cultural. À luz da visão tridimensional do poder, a experiência de Júnior em *Amores Surdos* oferece uma representação da exclusão cultural e social diretamente relacionada ao uso da linguagem.

A experiência de Júnior como migrante em *Amores Surdos* torna-se especialmente relevante quando considerada a partir de uma perspectiva decolonial.

Chambers e Demir (2024) afirmam que estudiosos decoloniais buscam expor os padrões de colonialidade, que constituiriam uma diferença colonial estabelecida, conforme mencionado por Mignolo (2007), criada pelos europeus durante a conquista das Américas. Chambers e Demir (2024) argumentam que os colonizadores se distinguiriam daqueles que conquistaram, categorizando as pessoas segundo linhas racializadas em humanos (europeus) e não humanos (os conquistados), e que a diferença colonial continua a moldar nosso mundo, afetando as linhas segundo as quais o poder e a riqueza são distribuídos, bem como os tipos de conhecimento humano que são valorizados e os tipos de vidas humanas que importam. Ademais, em consonância com o argumento de Hall (1997), é fundamental reconhecer como a estereotipização pode reduzir indivíduos a características essenciais, perpetuando a exclusão e reforçando relações de poder.

As reflexões de Quijano (1992) oferecem uma base convincente para repensar o papel da dramaturgia brasileira feminina e negra. Ele propõe o questionamento da colonialidade do poder global por meio da descolonização epistemológica, abrindo caminho para formas mais amplas de comunicação intercultural e para o intercâmbio de experiências e significados como base de outras racionalidades. Essa racionalidade intercultural resiste à imposição que Quijano denomina de “nada menos racional”, referindo-se à “pretensão de que a visão de mundo específica de uma determinada etnia seja imposta como racionalidade universal”³ (*ibidem*, p. 20). Essa racionalidade universal também é criticada por Tachtiris (2024), que discute as problemáticas do daltonismo racial e como escritores(as) brancos(as) são frequentemente tomados(as) como universais, enquanto escritores racializados não o são.

Consequentemente, a noção de Hegemonia⁴ de Antonio Gramsci também influencia este estudo, uma vez que oferece uma compreensão crítica de como grupos sociais competem por dominância por meio do pensamento e da prática. Como explica Hall (1997), a hegemonia reflete a luta pelo consentimento ideológico, na qual um grupo busca influenciar e controlar outros. Gramsci enfatiza que esse processo é político e filosófico, representando uma unidade intelectual e ética que vai além do senso comum

³ Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa Occidental (*ibidem*, tradução nossa).

⁴ Os escritos de Gramsci foram produzidos sob a forma de cadernos e cartas. Esses materiais foram editados, organizados e traduzidos por diversos estudiosos ao longo dos anos. Após a consulta a várias edições, optou-se por *Selections from the Prison Notebooks* (1999), de Hoare e Smith, em razão de sua confiabilidade e amplo reconhecimento no meio acadêmico. Ao me referir à teoria de Gramsci, utilizo o termo “Hegemony” como substantivo próprio, com inicial maiúscula, a fim de destacar o conceito.

(Hoare; Smith, 1999). O conceito destaca a conexão intrínseca entre teoria e prática, na qual movimentos políticos e culturais dependem do desenvolvimento de líderes intelectuais que organizam e orientam as massas (*ibidem*). Ao integrar filosofia e ação, a teoria de Gramsci ressalta a necessidade de alinhar a liderança às experiências vividas das massas para alcançar transformações sociais significativas. Simionatto (1999) observa que a Hegemonia em Gramsci abrange não apenas a liderança política, mas também a garantia de consenso por meio de instituições culturais, resultando tanto em subordinação política quanto cultural.

Essa subordinação passiva, reforçada por instituições culturais, serve para estabilizar o poder dos grupos dominantes. No entanto, Simionatto (1999) argumenta em favor de uma passagem do consenso passivo para o ativo, defendendo uma abordagem mais engajada e crítica para desafiar essas estruturas de poder. As ideias de Gramsci ressoam com o papel dos escritores, especialmente daqueles oriundos de culturas minoritárias, e cujos trabalhos podem ser posicionados como ferramentas filosóficas e práticas, oferecendo meios de amplificar vozes marginalizadas em prol de maior equidade no discurso global. Nesse contexto, a partir da sugestão de Gramsci, o refinamento da teoria não seria um acessório da prática, mas evoluiria juntamente com as lutas concretas das massas, para que a qualidade da liderança e da ideologia reflita suas necessidades e aspirações reais (Hoare; Smith, 1999). A expressão é concebida aqui como um ato de intervenção, ou seja, ela emerge como uma ferramenta de mediação política, capaz de participar da construção de uma hegemonia revolucionária, que desafia narrativas dominantes e abre espaço para a representação daqueles historicamente silenciados.

Amores Surdos, de Grace Passô, se coloca na contramão em múltiplos aspectos, especialmente quando consideramos que a hegemonia cultural, em termos gramscianos, opera não apenas por meio do poder político, mas também por normas de gosto, linguagem e visibilidade no campo cultural. Linguisticamente, a escrita dramatúrgica de Grace Passô mobiliza verbos truncados, construções sintáticas reduzidas e expressões do cotidiano que produzem um efeito de oralidade marcado. Esse registro não opera como mera reprodução mimética da fala popular, mas como um procedimento estético que reinscreve a língua coloquial no espaço da cena, conferindo-lhe densidade poética. O ritmo conversacional, frequentemente fragmentado e atravessado por pausas, aproxima o discurso dramático de práticas narrativas orais, historicamente associadas a

grupos subalternizados. Ao fazer da linguagem cotidiana um vetor central de significação, Passô desloca hierarquias linguísticas consolidadas e questiona a primazia de registros considerados legítimos no teatro canônico.

Filosoficamente, a obra apresenta a vida da classe trabalhadora não como estereótipo ou objeto de piedade, mas como um espaço de humanidade estratificada, insight poético e tensão existencial. As personagens de *Amores Surdos* são construídas como sujeitos atravessados por camadas de experiência, reflexão e conflito existencial, cujas falas revelam modos complexos de compreender o mundo. Trata-se de uma poética que se aproxima de uma epistemologia decolonial e contra-hegemônica, na medida em que reconhece valor às formas de conhecimento produzidas no cotidiano, na intimidade doméstica e na experiência do trabalho. Como argumenta Quijano (1992), a colonialidade do poder opera também pela deslegitimação desses saberes, e a dramaturgia de Passô atua no sentido inverso, ao colocá-los no centro da cena.

O fato de uma linguagem poética e complexa ser sobreposta à realidade vivida de uma família em situação precária desestabiliza tanto a expectativa de um realismo estritamente naturalista quanto a suposição de que personagens da classe trabalhadora só possam se expressar de maneira simples, intensificando a linguagem sem apagamento. Socialmente, *Amores Surdos* coloca no centro as lutas de uma família brasileira da classe trabalhadora ao abordar cuidado, ausência, sobrecarga emocional e pressão social. O fato de um dos irmãos viver no exterior, provavelmente em busca de melhores condições de vida, ecoa padrões globais de migração enraizados na desigualdade econômica e na exclusão, situando as personagens fora dos circuitos de privilégio. A dramaturgia, portanto, afirma essas experiências como formas legítimas de existência, pensamento e produção de sentido no mundo contemporâneo.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar como a dramaturgia de Grace Passô mobiliza a linguagem como espaço de disputa simbólica, articulando questões de gênero, poder e existência em um campo cultural atravessado por heranças coloniais persistentes. Ao centrar vozes femininas negras e experiências historicamente marginalizadas, sua escrita tensiona modelos hegemônicos de representação e desloca o debate da mera visibilidade para a reivindicação de presença estrutural nos processos

de produção de sentido. As estratégias enunciativas observadas em suas obras evidenciam como a contenção, o silêncio e a fragmentação operam não apenas como recursos estéticos, mas como efeitos de relações sociais desiguais, reinscritas criticamente na cena teatral. Nesse sentido, a obra de Passô contribui para reflexões ao revisitar, por meio da literatura e das artes, os modos como mulheres negras do sul global são representadas e como se representam em contextos marcados pela colonialidade. Seu teatro propõe outras formas de narrar, sentir e existir, desestabilizando hierarquias históricas de saber e legitimidade e afirmando o palco como espaço de resistência, elaboração crítica e produção de conhecimentos situados. Ao fazê-lo, Passô inscreve sua dramaturgia no centro de debates contemporâneos sobre gênero, colonialidade e criação artística, oferecendo caminhos potentes para repensar os limites da representação e as possibilidades de existência no campo cultural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Beatriz Nauali do Nascimento. *Dramaturgias Furiosas: o corpodramaturgia de mulheres pretas e o teatro performativo*. 2024. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2024.
- ASSIS, Gláucia de Oliveira; SIQUEIRA, Sueli. *Mulheres emigrantes e a Configuração de redes sociais: construindo conexões entre o brasil e os estados unidos*. Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana (Remhu), [s. l], v. 32, n. 17, p. 25-46, out. 2009.
- CHAMBERS, Claire; DEMIR, Ipek (ed.). *Translation and Decolonisation: interdisciplinary approaches*. New York: Routledge, 2024.
- HALL, Stuart (ed.). *Representation*. London: Sage Publications, 1997.
- HOARE, Quentin; SMITH, D Geoffrey Nowell. *Selections From The Prison Notebooks Of Antonio Gramsci*. London: Elecbook, 1999.
- LAERA, Margherita. *Theatre And: Theatre and Translation*. London And New York: Bloomsbury Publishing, 2019.
- LONGHURST, Brian; SMITH, Greg; BAGNALL, Gaynor; CRAWFORD, Gary; OGBORN, Miles. *Introducing Cultural Studies*. 2. ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2008.
- LUKES, Steven. *Power: a radical view second edition*. London: Palgrave, 2005.
- MIGNOLO, Walter D.. *Introduction: coloniality of power and de-colonial thinking*. Cultural Studies. Si, p. 155-167. 03 abr. 2007.
- PARADISO, *Projeto Amores Surdos 1500*. Disponível em: <https://www.projeto-paradiso.org.br/incubadora/amores-surdos-1500/>. Acesso em: jan. 2026.
- PASSÔ, Grace. *Amores Surdos*. Minas Gerais: Cobogó, 2012a.
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012b.
- PASSÔ, Grace. *Vaga Carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PASSÔ, Grace. *Grace Passô - Afronta!* Direção de Juliana Vicente. Coprodução: Canal Futura. Brasil, [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (13min). Disponível em:

<<http://www.futuraplay.org/video/grace-passo/394488/>> Acesso em: jun/2024.

PASSÔ, Grace. *Encontro de Redes de Pesquisa em Artes Cênicas*, [S.l.: s.n.], 1 vídeo (199.18min), 2023. UNB. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/P7roYyFxr5w>. Acesso em: maio 2025.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/razionalidad*. Peru Indígena, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RIBAS, Jéssica Luíza de Sousa. *A heterotopia como recurso dramaturgico em monólogos contemporâneos escritos por mulheres: hilda peña, de isidora stevenson, e vaga carne, de grace passô*. 2023. 178 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RIBEIRO, Elisza Peressoni; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. *Dramaturgia Brasileira Contemporânea, Além Da Ilusão Realista. O Exemplo De Grace Passô*. Dapesquisa, Florianópolis, v. 4, n. 6, p. 27-33, out. 2009.

SANTOS, Wellington de Oliveira e Silva dos. *A identidade fraturada no processo enunciativo de Grace Passô*. Revista Crioula, v. 28, p. 170-182, jul. 2021.

SIMIONATTO, Ivete. Gramsci: sua teoria, incidência no brasil, influência no serviço social. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

TACHTIRIS, Corine. *Translation and Race*. New York: Routledge, 2024.

Recebido em: 03/02/2026

Aceito em: 09/05/2026