

UNIVERSIDADE FEDERALDE MINAS GERAIS  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em educação, conhecimento e inclusão social

FLÁVIA HELENA SANTOS PÉRET

**Vozes e escritas dissidentes**

BELO HORIZONTE

2022

Flávia Helena Santos Péret

### **Vozes e Escritas Dissidentes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação - Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Currículos, Culturas e Diferença

Orientadora: Professora Dra. Renata Pereira Lima Aspis

Belo Horizonte  
2022

P437v Péret, Flávia Helena Santos, 1978-  
T Vozes e escritas dissidentes [manuscrito] / Flávia Helena Santos Péret. - Belo Horizonte, 2022.  
296 f. : enc, il., color.

Tese -- (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.  
Orientadora: Renata Pereira Lima Aspis.  
Bibliografia: f. 282-296.

1. Educação -- Teses. 2. Sociologia educacional -- Teses.  
3. Epistemologia social -- Teses. 4. Educação -- Relações de gênero -- Teses. 5. Poesia -- Aspectos sociológicos -- Teses. 6. Poesia -- Aspectos políticos -- Teses. 7. Mulheres na educação -- Teses.  
8. Minorias sexuais -- Teses. 9. Identidade sexual na educação -- Teses.

I. Título. II. Aspis, Renata Pereira Lima, 1961-. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Educação.

CDD- 370.19

**Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)**

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL

### FOLHA DE APROVAÇÃO

#### Vozes e escritas dissidentes

#### FLÁVIA HELENA SANTOS PÉRET

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL, como requisito para obtenção do grau de Doutor em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL.

Aprovada em 23 de fevereiro de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Renata Pereira Lima Aspis - Orientador  
UFMG

Prof(a). Renata Moreira Marquez  
UFMG

Prof(a). Mariana Peceguini Ruggieri  
externa

Prof(a). Roberta Marques do Nascimento  
externa

Prof(a). Lucía Tennina  
externa

Belo Horizonte, 14 de março de 2022.

Professora Dra. Rosimar de Fátima Oliveira  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação:  
Conhecimento e Inclusão Social - FAE/UFMG



Documento assinado eletronicamente por **Rosimar de Fatima Oliveira, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 15/03/2022, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1307224** e o código CRC **48233BCC**.

Para Joaquim, Vicente, Flora, Maria, Aurora, Gael,  
Bento, Isabela, Helena, Luna, Manoel, Iara, Antônio,  
Odé e Inayê.

## AGRADECIMENTOS

Flávio e Sandra, meu pai e minha mãe, pela vida.

Renata Aspis pela orientação, pela motivação e pela inspiração em inventar modos dissidentes de pensar e escrever.

Frederico Pessoa pelo amor de todos os dias.

Joaquim pela existência palpitante e colorida.

Paula Gontijo por acompanhar passo-a-passo a escrita desta tese.

Renata Marquez, Mariana Ruggieri, Mariana Lage, Nina Caetano pelas contribuições fundamentais na banca de qualificação.

Renata Marquez, Mariana Ruggieri, Roberta Estrela D'alva, Lucía Tennina, Marcos Alexandre e Danielle Magalhães, pela banca final.

Coletiva das Manas pela poesia, pela inspiração e pela luta.

Piê, Luiza Romão, Zi Reis, pelas trocas, conversas e aprendizados.

Norma de Souza Lopes por algumas trocas tão importantes no período da qualificação.

Grupelho - Grupo de Estudos e Ações em Filosofia e Educação.

Vinicius de Carvalho, Neilton dos Reis, Maria Carolina Moreira, amigos do grupo de escritas dissidentes.

Alexandre Campos (Tande) pela diagramação da tese e pela presença inteligente e afetuosa na minha vida.

Júlia Arantes pelas conversas que guiaram minha escrita no momento final.

Carina Gonçalves, Lenise Regina, Eliza Caetano, Cristina Nolasco, Juliana Macedo, Laura Cohen, Débora Braun, Diana Castilho, Dri Galuppo, Camila Bahia, Thais Kas, Luiza Alcântara, Pedro Kalil, Matheus de Paula, Vênus Poeta, Juliana Ramos, Estela Rosa, Taís Bravo, Letícia Féres, Clarisse Alvarenga, Sylvia Amélia.

CAPES pela Bolsa de Pesquisa.

Funcionárias e funcionários da Faculdade de Educação da UFMG.

“Quem: uma voz  
Onde: um corpo de uma mulher.” **Grace Passô**

“O medo da exposição, o medo de que os sentimentos mais profundos e os pensamentos mais íntimos fossem desprezados como meros devaneios, sentido por tantas garotas jovens que guardam diários, que recebem e escondem a fala, parece-me agora uma das barreiras que as mulheres sempre precisaram e ainda precisam destruir para que não sejamos mais empurradas para o segredo e para o silêncio.” **bell hooks**

“Para as mulheres, então, a poesia não é luxo. É uma necessidade vital da nossa experiência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia e então como ação tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias.” **Audre Lorde**

“As minas, as monas, as monstras!” **Grito de guerra do Slam das Minas/SP**

## RESUMO

A voz, entendida simultaneamente como texto, poema, enunciação, fala, discurso, expressão, invenção e potência é o centro desta tese. Não as vozes hegemônicas, sancionadas pelos corpos que historicamente tiveram acesso ao poder, mas vozes dissidentes, desviantes, rebeldes, desobedientes das normas e dos modos do pensar, do falar e, conseqüentemente, do saber. Para mapear esse corpus dinâmico e suas potentes reverberações, pratica-se a escrita literária de viés autobiográfico e a escuta participativa. Por meio de uma aglomeração de vozes, articulada entre a narrativa em primeira pessoa, a conversa com artistas da Poesia Falada e leituras de diferentes naturezas, busca-se desembaraçar os fios de uma história polifônica, a fim de apresentar tanto os procedimentos criados pelo *regime sexista e racista de distribuição da voz* quanto as táticas de vocalização da subjetividade dissidente. Neste sentido, entendem-se os dois atos (vocalizar e escrever) como gestos de construção de epistemologias antipatriarcais, antirracistas, anticoloniais e anticapitalistas que criam, imaginam e realizam modos, ativos, inventivos e políticos, de viver.

Palavras-chaves: Voz. Escrita. Poesia Falada. Epistemologias. Dissidência.



## **ABSTRACT**

The center of this thesis is the voice, understood simultaneously as text, poem, enunciation, speech, discourse, expression, invention and potency. Not the hegemonic voice, sanctioned by the bodies that historically had access to power, but dissident, deviant, rebellious voices, disobedient to norms and ways of thinking, speaking and, consequently, of knowledge. In order to map this dynamic corpus and its powerful reverberations, we chose a literary writing with an autobiographical bias and the practice of a participatory listening. We aim to untangle the threads of a polyphonic history through an agglomeration of voices, articulating a first person narrative, the conversation with artists of Spoken Poetry and texts of different nature. In this way, we want to present the procedures created by the sexist and racist distribution of the voice as well as the tactics of vocalization of dissident subjectivity. Thus, the two acts (vocalizing and writing) are understood as gestures that build up anti-patriarchal, anti-racist, anti-colonial and anti-capitalist epistemologies which create, imagine and carry out active, inventive and political ways of living.

Keywords: Voice. Writting. Spoken Poetry. Epistemologies. Dissent.

## RESUMEN

La voz, entendida simultáneamente como texto, poema, enunciación, habla, discurso, expresión, invención y potencia es el centro de esta tesis. No las voces hegemónicas, sancionadas por los órganos que históricamente tuvieron acceso al poder, sino las voces disidentes, desviadas, rebeldes, desobedientes a las normas y formas de pensar, de hablar y, en consecuencia, de saber. Para mapear este corpus dinámico y sus poderosas reverberaciones, se practica la escritura literaria con sesgo autobiográfico y la escucha participativa. A través de una aglomeración de voces, articuladas entre la narración en primera persona, la conversación con artistas de Poesía Hablada y lecturas de diferentes índoles, buscamos desenredar los hilos de una historia polifónica, para presentar tanto los procedimientos creados por la distribución sexista y racista de la voz, así como las tácticas de vocalización de la subjetividad disidente. En este sentido, los dos actos (vocalizar y escribir) se entienden como gestos de construcción de epistemologías antipatriarcales, antirracistas, anti-coloniales y anticapitalistas que crean, imaginan y realizan modos de vivir activos, inventivos y políticos.

Palabras-claves: Voz. Escritura. Poesía hablada. Epistemologías. Disenso.

## SUMÁRIO

1. <b>INTRODUÇÃO:</b> modos de partir	13
2. <b>FRAGMENTOS:</b>	
Inventar uma voz escrever	25
São Paulo/noite	31
Saber do corpo/saber do vivo	32
Pé na garganta, por Zi Reis	36
Como o logos perdeu a voz	38
A voz como gesto	42
O regime sexista e racista de distribuição da voz	43
Máquinas de guerra	60
A palavra desdobrável	65
Palavra, lugar que viaja, por Zi Reis	66
A poesia faz alguma coisa acontecer	67
Epistemologias como modos de sentir-pensar	68
Epistemicídio, por Piê	74
Nomadismos	75
Breve pausa	77
Ouro Preto/noite	78
Tríplice aliança	82
Palavras que nascem de um nó na garganta	84
Flashback	86
Jogos de espelho	88
Sintoma	89
O que dói, por Piê	90
Dentro/fora	94
Garganta, por Roberta Estrela D'alva	96
Ninhos das palavras	97

Trabalho da poesia	100
Escrever no ar, por Zi Reis	101
Uma fissura no pensamento ocidental, por Luiza Romão	102
Oralidade, escrita, vocalidade	103
O próprio da voz	107
Ritmo	110
Relatos de um país fálico, por Luiza Romão	112
Vibro, logo existo	117
Ouro Preto/dia	119
A camisa de força da heterocisnormatividade	121
Motivos pelos quais desconfio da psicóloga, por Letícia Féres	126
BH/noite	127
Ce n'est pás um aveau	131
Escrever com o corpo	132
Nomear o inominável	133
Experiências sobre editar um corpo	134
Polícia de gênero	135
Corrida de revezamento	136
Entre vírgulas, por Zi Reis	137
Devir-mulher	138
Localizando o racismo	144
Aprendendo com o feminismo negro	148
Escritas coletivas, por Zi Reis	150
Paris/noite	151
Dia de cão, por Piê	152
Esferas da insurreição	153
Escrita como vida, por Piê	156
Vinte e quatro por sete, por Zi Reis	157
Inconsciente cafetinado	160
Monumento à voz, por Piê	161

Variações da voz _____	162
Políticas da voz, por Luiza Romão _____	163
Coisas que a voz faz _____	164
On chuchote _____	165
Memória excessiva _____	166
Potência do coletivo, por Zi Reis _____	168
Manas _____	169
Modos de ocupar, por Zi Reis _____	171
Poema falado _____	172
Escrever com a voz, por Luiza Romão _____	175
Ouvido pensante _____	176
Gesto e sentido _____	177
Cartografias das mãos (número 1) _____	178
Cartografias das mãos (número 2) _____	179
Cartografias das mãos (número 3) _____	180
Escrever com o futuro, por Piê _____	181
Devir-monstras _____	182
Silêncio/barulho _____	187
3. <b>CONCLUSÃO:</b> modos de continuar _____	188
<i>Pós-scriptum</i> _____	193
4. <b>ANEXO – Lista de autoras/autores</b> _____	195
5. <b>REFERÊNCIAS</b> _____	201

## 1. INTRODUÇÃO/Modos de partir

Por causa de muitos nós na garganta, comecei a escrever poesia. Desde então, escrevo a partir de múltiplos atravessamentos: meu corpo, as cidades, minhas relações familiares e afetivas, minhas inseguranças e incômodos, meus sonhos, minhas memórias. Entendo a escrita poética como prática de vida. Escrevo entre caminhadas, excursões, derivas, auto-etnografias. Escrever é estar em movimento, deslocar-se. Escrever é um modo de encontrar lugares no mundo. A escrita é meu modo de prestar atenção nas coisas, observá-las, pensar lentamente e intensamente sobre elas. Escrevo porque, constantemente, preciso reagir à realidade que me cerca. Escrevo a partir da minha luta diária para converter as palavras em algo concreto no mundo e no papel. Para transformá-las em carne<sup>1</sup>. Por isso, começo dizendo que esta pesquisa de doutorado é feita por uma escritora-pesquisadora ou uma pesquisadora-escritora, é também um experimento de ficção acadêmica<sup>2</sup> construído na encruzilhada<sup>3</sup> entre a primeira pessoa do singular e uma aglomeração de vozes dissidentes. Pessoas, experiências, lugares, memórias, acontecimentos, conversas e poemas se sobrepõem e se conectam criando uma composição complexa, um pouco embaraçada, sempre subjetiva e política.

Inicialmente, minha intenção era cartografar os processos de escrita de um grupo de poetas da Poesia Falada, em Belo Horizonte, para entender como a escrita produz subjetividades dissidentes, ou seja, modos de singularização da experiência que são reinvenções de vida e não reproduções

<sup>1</sup> ANZALDÚA, 1987, p. 36, nossa tradução.

<sup>2</sup> MOMBAÇA, 2016, p. 342.

A partir de Jota Mombaça, pensamos a ficção acadêmica como pesquisas, realizadas no âmbito universitário, que realizam acoplamentos entre teoria e ficção, entendendo a ficção não como um gênero literário, mas como um modo de perceber e abordar as diversas realidades coexistentes. O escritor argentino Juan José Saer define a ficção como *antropologia especulativa*. Segundo ele, não se pratica ficção para falsear a realidade, mas para compreender aspectos que a visão objetiva nem sempre é capaz de apresentar. “Não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma.” (SAER, 2018) Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>

<sup>3</sup> “A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, dos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos.” (MARTINS, 2002, p. 73).

da norma e do modelo colonial, patriarcal e capitalista em que estamos completamente imersas. O que chamo de Poesia Falada é a experiência urbana, periférica e, sobretudo, juvenil de pessoas que lêem ou falam seus poemas em espaços como saraus e slams. No Brasil, a presença de manifestações poéticas que se transmitem pela voz é bastante recorrente, complexa e diversa, haja vista a força de práticas artísticas como o repente, o Rap e tantas outras poéticas da oralidade e da voz. No entanto, gostaria de marcar uma diferença entre o que chamo de Poesia Falada, no contexto desta pesquisa, e outras manifestações da voz e do verso. Neste sentido, a Poesia Falada pode ser compreendida como um movimento que, para além das diferenças e singularidades, abarca um conjunto de experiências, disseminadas de norte a sul do Brasil, e idealizadas, produzidas e frequentadas, especialmente, por pessoas negras, pessoas periféricas, por mulheres e pessoas LGBTQIA+, convertendo esses espaços em importantes arenas de criação poética.

Ao longo do doutorado percebi, no entanto, que a presença dos corpos dissidentes na Poesia Falada produz transformações que extrapolam a esfera subjetiva. Ao escreverem e falarem sobre o corpo, o corpo está presente. Ao escreverem sobre a necessidade do encontro, os corpos dissidentes organizam rodas de poesia. Ao escreverem sobre a urgência de ocuparem o espaço público, seus corpos ocupam a cidade. Ao erguerem a voz, suas vozes vibram e reverberam. Na Poesia Falada, vocalizar é uma ação simultânea ao processo de inventar, por meio das palavras, outros mundos e a si mesma. Ao ativar a potência da voz e da palavra poética a partir de posições específicas (o poema, o corpo, a rua), reagindo a toda uma economia discursiva hegemônica, a Poesia Falada enfrenta o *regime sexista e racista de distribuição da voz* e produz voz e pensamento dissidente.

Nesse sentido, meu interesse se ampliou, voltando-se para a compreensão de como vocalizar e escrever são atos políticos e estéticos do corpo que se lança na aventura de produzir outras subjetividades. Para isso, aproximo-me da voz. Voz é fala/discurso, emanção sonora, matéria, é, também, gesto político, poético e performático. Minha intenção não é fazer distinções hierárquicas entre essas variadas e simultâneas funções. Voz é subjetividade. Como escritora, entendo a escrita como um longo processo de encontrar e criar uma voz própria. Voz é, também, reverberação. Nossa voz atravessa as fronteiras que dividem a experiência individual da coletiva.

Voz é ação. Falar, escrever, enunciar são gestos políticos de inscrição de experiências e subjetividades no mundo. Ao materializar a voz, artistas da Poesia Falada colocam, concretamente, todas essas dimensões em cena. Essas vozes tornam-se, imanentes, encarnadas, vivas. Além disso, como veremos, a Poesia Falada ajuda a localizar os procedimentos coloniais, racistas e patriarcais que operacionalizam a hegemonia e a durabilidade do que nomeei de *regime sexista e racista de distribuição da voz*. Simultaneamente, a Poesia Falada também reage e enfrenta esse sistema ao constituir-se em uma micropolítica ativa, um furo no *regime sexista e racista de distribuição das vozes*.

A Poesia Falada é uma ação antipatriarcal, antirracista e anticapitalista. Um levante da voz. A Poesia Falada entende a arte não como propriedade privada, mas como território fluido de ocupação e de invenção. A Poesia Falada é diversa e dissidente. É essencialmente democrática. Quem quiser pode participar: ouvir e falar. É o povo que fala. É o povo que escuta. É o povo que dá nota<sup>4</sup>. A Poesia Falada é uma confraternização e uma assembleia<sup>5</sup>. Nela, não existem mediadores especializados – críticos ou professores de teoria literária chancelando, avaliando poetas e poema. Na Poesia Falada, uma língua encontra uma voz<sup>6</sup>. A Poesia Falada é *performance*: forma e força. Como afirma Roberta Estrela D’alva: o poema é livre. A Poesia Falada é uma zona autônoma da palavra<sup>7</sup>, uma aula de história do Brasil, um rolê. A Poesia Falada é popular. Não é um espaço onde apenas as pessoas brancas podem falar. A Poesia Falada é também uma frente de resistência na contramão da história oficial<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Eugênio Lima. Na oficina *Contextos Sociais e Políticos do Poetry Slam*, que aconteceu no dia 07/03/2021, pela plataforma zoom.

<sup>5</sup> Para Verónica Gago, as assembleias são dispositivos de inteligência coletiva, espaços processuais de criação e de projeção na qual a potência de pensar algo coletivamente se transforma em um acontecimento que é sentido no corpo. “Uma forma própria do saber feminista é confiar na inteligência coletiva, que é algo mais que a soma dos indivíduos e também algo mais que um consenso. Inteligência coletiva é o que se experimenta em uma assembleia, em uma marcha ou em uma greve, quando nos sentimos parte de um movimento do pensar que é saber prático, encarnado pelos corpos reunidos. Essa inteligência é treinada em uma zona que se move entre saber e não saber o que fazer. Ou, em outras palavras: quando não se sabe o que fazer, se convoca uma assembleia.” (GAGO, 2019, p. 197).

<sup>6</sup> BARTHES, 1990, p. 238.

<sup>7</sup> Referência à primeira competição de poesia falada criada no Brasil, o ZAP - Slam (São Paulo), criado por Roberta Estrela D’alva.

<sup>8</sup> Eugênio Lima. Na oficina *Contextos Sociais e Políticos do Poetry Slam*, que aconteceu no dia 07/03/2021, pela plataforma zoom.



Por causa da Poesia Falada e a partir dela, milhares de pessoas, especialmente jovens e periféricas, começaram a se juntar em pequenos bandos, do Tocantins a São Paulo, do Cariri a Uberlândia semeando a pólvora em diferentes partes do Brasil. A partir dessa intensa movimentação, buscou-se compreender como uma prática artística, coletiva e descentralizada, enunciada a partir da poesia e atravessada pelo corpo-voz, cria epistemologias dissidentes que configuram modos de sentir e de pensar capazes de imaginar outros mundos e de transformar este.

A escolha da Poesia Falada como tema de pesquisa está intimamente conectada à minha trajetória pessoal como poeta, escritora, editora independente, co-idealizadora de Feiras de Publicação, integrante de coletivos de arte e de poesia e professora, durante oito anos, da Oi Kabum!<sup>9</sup> Escola de Arte e Tecnologia de Belo Horizonte. Na Kabum, acompanhei o surgimento e o amadurecimento da cena dos Saraus e Slams. A proximidade com os estudantes permitiu que eu acompanhasse a entrada de algumas estudantes no efervescente movimento da Poesia Falada em Belo Horizonte.

Temos uma importante tradição de literatura oral no Brasil. No entanto, o que, nesta tese recebe o nome de Poesia Falada se refere a eventos que acontecem, basicamente, nos chamados saraus urbanos e nos *Slams*<sup>10</sup> (competições de poesia). Guardadas as exceções, a Poesia Falada é um movimento juvenil, produzido e acompanhado por pessoas e grupos que vivem nas periferias das

<sup>9</sup> Escola de arte e tecnologia voltada para jovens de Belo Horizonte e Região Metropolitana que tinha em sua maioria estudantes negros e pertencentes às classes populares.

<sup>10</sup> Os *slams* são competições de poesia falada que possuem as seguintes regras: 1) os poemas devem ser de autoria da/do poeta que irá apresentá-lo; 2) não é permitida a utilização de objetos cênicos como figurino, objetos de cena ou qualquer tipo de acompanhamento musical; 3) os poemas devem ter, no máximo, três minutos de duração. Criado em 1986, pelo operário da construção civil e poeta, Mark Kelly Smith, no Green Mill Jazz Club, bar frequentado pela classe trabalhadora branca no norte de Chicago (Estados Unidos). Roberta Estrela D'alva nos conta que "Mark Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um "show-cabaré-poético-vaudevilliano" (Smith, Kraynak, 2009: 10) chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo poetry slam foi cunhado, emprestando a terminologia "slam" dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia". (ESTRELA D'ALVA, 2011, p 120).

idades<sup>11</sup>. Essa característica geopolítica – da periferia para a periferia – é o principal traço de diferenciação entre os saraus do passado e os saraus periféricos<sup>12</sup> contemporâneos.

Antigamente, eventos de leitura de poesia eram realizados em espaços privados e destinados a um grupo restrito de pessoas. Para ser convidado, era necessário pertencer à determinada classe social ou econômica, o oposto do que acontece atualmente nos eventos de Poesia Falada, que são manifestações festivas, gratuitas e públicas, sediadas em praças e ruas, descentralizadas no espaço da cidade.

O deslocamento proposto pelo movimento da Poesia Falada não é apenas geográfico. Como espectadora, percebo a multiplicidade de sentidos do texto escrito ser amplificada pelos usos da voz, constituindo-se não apenas como uma técnica, mas como uma poética vocal. Paul Zumthor explica que o que acontece *ao vivo* nas manifestações orais da poesia não é apenas a leitura em voz alta de um poema, mas uma *forma-força*<sup>13</sup>, nunca fixa ou estável, na qual os efeitos de emanção da voz em um corpo configuram uma expressão artística plena e complexa. A Poesia Falada nos mostra a potência da voz e do verso na construção de posições discursivas dissidentes, mostra ainda, como a voz pode produzir resistências<sup>14</sup> inventivas, táticas capazes de criar *espaços* onde todas as subjetividades e corpos possam coexistir.

<sup>11</sup>D’ALVA, 2014, COELHO, 2017.

<sup>12</sup>“Os saraus periféricos são resistência à exclusão social, nascem da marginalidade, superando os vícios hegemônicos, que se não os oprimem, tentam falar por eles de fora e de cima, e buscam a emancipação à custa do avesso. Esse é o lugar de legitimidade, de se reivindicar por direitos e de exportar suas vozes requeridas da igualdade de gênero, raça, posição política e social. Interessam-me as formas com que os saraus periféricos unem as expressões artísticas e a maneira que eles flertam com o lugar de destaque na arte tida como marginal, uma vez que se posicionam, por meio da autoafirmação, como avessos à cultura hegemônica ou vigente dos espaços privilegiados dos centros urbanos.” (COELHO, 2017, p. 18).

<sup>13</sup> ZUMTHOR, 2018, p. 29.

<sup>14</sup> “A resistência que praticamos não é entendida no modo da física, de promover força contrária, como, por exemplo, em um desses jogos infantis, em alguns lugares chamado de cabo-de-guerra, no qual uma pessoa ou um grupo de pessoas segura em um extremo de um pedaço de corda e outros do lado oposto, puxando cada um para o seu lado, com força, para deslocar o adversário, trazer para si, derrubá-los no chão. Resistir como re-existir não é movimento de puxar ou empurrar para se esforçar em não sair do lugar, ao contrário, é movimento de criação de outros lugares. É desvio. Não é oposição termo a termo, de maneira que, se o termo que está afirmando (oprimindo, conduzindo, violentando, etc.) parar, o movimento de resistência perde seu sentido, porque só existia por negação. O movimento de re-existência, antes de tudo, é afirmação. É movimento de criação de outros modos de vida, de abertura de uma picada: novos caminhos imprevistos, de afirmação de outras formas de ser humana, de pensar de outra voa. Seria criar um outro lugar, outro mundo, que não existia, imprevisível, porém possível - torna-se possível assim que é inventado – e feito de modo efetivo no discurso e na ação ao mesmo tempo, no concreto e no simbólico.” (ASPIS, 2021, p. 27-28).

## Conceitos e métodos:

A Poesia Falada me levou a pensar táticas de reverter a primazia do pensamento logocêntrico em minha própria escrita acadêmica. Trago, portanto, para a escrita da tese minha voz e meu corpo, elementos/forças quase sempre excluídos ou disfarçados na composição do texto. Quem escreve esta tese é um corpo mulher, também um corpo dissidente, considerado pela norma patriarcal um corpo-mercadoria, corpo-propriedade. Escrever a partir da primeira pessoa do singular – enunciando meu nome próprio e contando a história da minha voz e do meu corpo – tem como intenção ativar o lugar político da escrita na partilha e no entendimento das nossas memórias e vidas coletivas. No entanto, uma tese de matriz autobiográfica só faz sentido se nossas escritas conseguirem concretamente mobilizar e inventar formas menos hegemônicas de expressão. A partir dessa inquietação, ou melhor, do meu incômodo com textos que seguem a cartilha do início, meio e fim ou que entendem o pensamento não como uma experiência deambulatória, mas como uma progressão lógica e ascendente, decidi escrever na forma de fragmentos.

O fragmento dialoga com a percepção de que a escrita, assim como a vida, é descontínua. Sua aparência, às vezes curto, às vezes nem tanto, assemelha-se com os movimentos do próprio pensamento: saltos, rupturas, paradas bruscas, zonas com pouca luminosidade, mudanças de sentido, lacunas, velocidade, lentidão, curtos-circuitos. O fragmento possibilita compor um texto ao mesmo tempo direto, persuasivo, poético, indireto e subliminar. As variações tanto de gênero discursivo/literário (poema, teoria, diário, citação, anotação) quanto extensivas (fragmentos mais curtos, outros maiores) produzem um ritmo que pode desfazer os limites entre tese e poema. Além disso, os fragmentos amplificam os aspectos estéticos das palavras. A concisão e a concentração de sentidos e imagens convertem o texto numa espécie de micro-poema. A *palavra poética* se constitui da energia da forma, como se as palavras irradiassem luz-própria, pois, como veremos ao longo da tese, essas palavras podem resistir e enfrentar a natureza prescritiva e autoritária da linguagem verbal e das línguas.

Escrever por fragmentos é, também, uma tática para conectar objetos de natureza complementar: escrita acadêmica e autobiográfica, teoria e poesia, memória e sonho, os caderninhos de anotação

e as referências bibliográficas, conhecimento e experiência. O princípio do fragmento é o das montagens imprevisíveis, que me aproxima de um conceito vital nesta pesquisa: o rizoma. Deleuze e Guattari tomam da botânica a figura do rizoma. Bananeiras são rizomas, espada-de-são-jorge e erva daninha são rizomas. Batata e grama, ratos aos milhares, deslizando uns sobre os outros, as matilhas, as tocas. Rizomas não são árvores. Neles, não há hierarquia, não há identidade fixa, lugar determinado, órgãos. O rizoma não para de criar novas conexões, não há ordem, é heterogeneidade em profusão. Rizomas não são estruturas<sup>15</sup>.

Rede infinita do pensamento, o rizoma não tem começo, nem fim: tudo é meio. Aberto, mutante, permeável às novas associações, o rizoma é uma chave de leitura antissentidos hegemônicos ou pré-configurados. Ao contrário da raiz, estrutura hierarquizada, ele é uma composição subterrânea e múltipla, não arborescente, capaz de se ramificar em qualquer ponto. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga<sup>16</sup>.

Uma escrita rizomática não tem verso, porque também não tem frente. Tudo acontece junto. É uma escrita composta por elementos e materiais heterogêneos: leituras (literárias e teóricas), pedaços de textos que escrevi em outros momentos, poemas, trechos de romances, músicas, notícias de jornal, áudios de WhatsApp, trechos de podcasts que escuto enquanto lavo a louça, mas também as conversas – principalmente as conversas. Como não ser afetada pelos diálogos em torno de uma pesquisa? Tudo compõe minha escrita porque tudo – simultaneamente e intensamente – atravessa o corpo que escreve. O rizoma não é a metáfora do texto, é o próprio texto no seu modo de se fazer e de se desfazer com múltiplas entradas e saídas.

Durante a pesquisa, outro conceito se mostrou vital. Roberta Estrela D'alva apresenta a vocigrafia como um conceito nave-mãe<sup>17</sup>, palavra-ação que se torna um campo fértil para associações descobertas, imaginações e porque não invenções<sup>18</sup>. Roberta Estrela D'alva é criadora de diversos

<sup>15</sup> ASPIS, 2021, p 63.

<sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 33.

<sup>17</sup> NASCIMENTO, 2019, p. 21.

<sup>18</sup> NASCIMENTO, 2019, p. 21.

projetos que ativam e atravessam o movimento da Poesia Falada no Brasil. Depois de passar uma temporada nos Estados Unidos, onde conheceu o slam poetry, ela criou em São Paulo o ZAP! Slam – Zona Autônoma da Palavra. Oficialmente a primeira batalha de poesia brasileira, que acontece desde 2008, no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, em São Paulo. Um espaço cultural importante da cidade e que, em 2014, foi literalmente destruído pela especulação imobiliária. Onde anteriormente existia o Núcleo, no bairro Pompéia, em São Paulo, hoje existe um enorme prédio residencial. Atualmente, o Núcleo funciona em outra rua do bairro. Roberta Estrela D’alva é também realizadora do documentário: *Slam: A voz de levante* (2017), um filme que conta a história do Slam no Brasil. Como slammer, representou o Brasil na Copa do Mundo da Poesia Falada, em 2011, na França. Além disso, é idealizadora do Slam BR, Campeonato Nacional de Poesia Falada, evento responsável pela indicação da vaga brasileira na Copa do Mundo da Poesia Falada. Roberta Estrela D’alva é ainda autora do livro *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator MC* (2014), desdobramento da sua pesquisa de mestrado, realizada na PUC- SP.

Em sua tese de doutorado, Roberta Estrela D’alva explica que o termo vocigrafias foi cunhado por Jerusa Pires Ferreira, no texto “Vigílias das Oralidades”. Nele, a pesquisadora baiana, falecida em 2019 e que foi orientadora de Roberta Estrela D’alva tanto no mestrado quanto no doutorado em Comunicação na PUC/São Paulo, ao analisar, na obra do escritor e poeta paraguaio Augusto Roa Bastos, os repertórios orais, evoca a noção de *vocigrafia* como instrumento capaz de perceber as múltiplas unidades da voz. A partir dessa centelha e também em articulação com o texto “O ofício do cartógrafo-travessias Latino- Americanas da Comunicação na Cultura”, de Jesus Martín-Barbero, Estrela D’alva pensa em expandir esse conceito-matriz para transformá-lo em uma ferramenta conceitual que voltasse sua atenção não só para os (as) indivíduos/as, mas também para os ambientes e contextos históricos, políticos, sociais e culturais de onde emana a voz<sup>19</sup>, formando-se assim, pequenos mapas afetivos de vozes e assuntos relacionados à voz relativos a âmbitos específicos<sup>20</sup>.

A partir desse desejo, Roberta Estrela D’alva irá construir uma série de definições, sem hierarquizá-las, para o ato de vocigrafar: fixação do caráter nômade da voz por meio da escrita; conjunto de estudo e operações científicas, técnicas e artísticas que orienta os trabalhos de

<sup>19</sup> NASCIMENTO, 2019, p. 23-24.

<sup>20</sup> NASCIMENTO, 2019, p. 23-24.

elaboração de mapas de vozes considerando não só aspectos geográficos, mas culturais, políticos e sociais; conjunto de registros a partir de vozes que, articuladas entre si, criam uma mapa informativo sobre certo campo de conhecimento, momento histórico ou assunto; mapeamento de experiências ligadas à oralidade e à vocalidade; resultado ao qual se chega após o processo de seleção de vozes que farão parte de uma narrativa e que podem ter sido ouvidas em presença e transcritas de memória, ou transcritas a partir de algum suporte midiático; corpo de saber criado a partir de vozes em *performance* em sua complexidade sistêmica, abrindo campos para que se possa delinear um trajeto, de maneira a compor uma narrativa que estabeleça relações entre teoria e prática, discontinuidades e processos, na qual estética e política estão imbricados de maneira indissociável; compilação de vozes que podem ser utilizadas como instrumento para denunciar situações em que a voz é utilizada como forma de violência contra alguém e também quando se impõe o impedimento da expressão de alguma voz; estudo sobre a voz que leva em consideração a memória e o esquecimento<sup>21</sup>.

Vocigrafias é, neste sentido, um conceito aberto, em processo, rizomático, permeável a interesses e urgências específicas, do qual me aproximo e me paroprio para compreender como o *regime sexista e racista de distribuição da voz* se organiza, coletando, transcrevendo e arquivando vozes e, simultaneamente, mapeando as táticas de enfrentamento a esse sistema que tem na escrita poética e na Poesia Falada experiências potentes de enunciação voz. O trabalho realizado por Roberta Estrela D'alva me levou a criar procedimentos de escuta capazes de reverberar, de diferentes modos, as principais vozes que se enunciam, se articulam e se aglomeram na tese. Durante a pesquisa, realizamos três entrevistas, com as/os seguintes artistas da Poesia Falada: Zi Reis, Piê e Luiza Romão.

**Luiza Romão** poeta, *slammer* e atriz, formada em Artes Cênicas, com habilitação em Direção Teatral, pela USP. Luiza Nasceu em Ribeirão Preto em 1991. Desenvolve pesquisa artística no campo da Poesia Falada e da *performance* há quase 10 anos. Publicou os livros de poesia *Coquetel Motolove* (2014) e *Sangria* (2017) e *Nós* (2021), além de participar de várias coletâneas digitais e

<sup>21</sup>NASCIMENTO, 2019, p. 285-287.

Tese de doutorado de Roberta Estrela D'alva, assinada no repositório da PUC -SP como Roberta Marques do Nascimento.

impresas de poesia como a obra *Querem nos calar – poemas para serem lidos em voz alta* (2019) e *29 poetas hoje* (2021). Em 2014, foi campeã do *Slam* da Guilhermina e do *Slam* do 13 (ambos na cidade de São Paulo) e vice-campeã nacional do *Slam* BR, Campeonato Brasileiro de Poesia Falada. **Piê** é professor, escritor, artista cênico, performer, músico e poeta. Nasceu em Belo Horizonte em 1994. Biólogo por formação, participa de slams e saraus desde 2016. Já integrou a coletiva Manas, o Sarau Comum e o Coletivoz. Em 2018, foi vencedor do SLAM BR e no, mesmo ano, representou o Brasil na Copa do Mundo da Poesia Falada, na França. Em 2019, foi vencedor do Slam Poetry Rio, organizado pela Festa Literária da Periferia (FLUP), ainda em 2019, foi convidada da Flip – Festa Literária de Paraty. Piê publicou quatro livros de poesia pela editora Venas Abiertas e 16 zines de produção independente. Zi Reis nasceu em Belo Horizonte, em 1991, é poeta, artista visual, produtora, grafiteira e arte-educadora, com atuação em movimentos artísticos e sociais há mais de 10 anos. Participa do coletivo Filmes de Rua e é idealizadora do Ateliê Pé Vermelho, espaço cultural localizado em Contagem (RMBH). Atuou como produtora do Sarau Vira-Lata, entre os anos de 2014 e 2017 e representou Minas Gerais no Slam BR de 2016. Atualmente integra a coletiva das Manas.

O material resultante dessas três conversas, que ocorreram entre 2020 e 2021, está organizado da seguinte forma:

- 1) No esforço de dar materialidade física à voz e na recusa de reproduzir o que Adriana Cavarero chamou de *desvocalização do logos*<sup>22</sup>, apresentamos, integralmente, o áudio das entrevistas realizadas. O material está disponível nos links:

<https://archive.org/details/entrevista-zi-reis>

<https://archive.org/details/entrevista-pie-e-zi-reis-parte-1>

<https://archive.org/details/entrevista-luiza-romao>

- 2) Essas vozes estão, também, espalhadas e imbricadas na tese, misturadas à minha própria voz, concretizando o desejo de criar, de maneira efetiva, uma aglomeração de falas heterogêneas, de autoria compartilhada e de referências bibliográficas dissidentes. Mais adiante, detalho como este material foi trabalhado/editado e a partir de quais intenções.

<sup>22</sup>Explico o processo de *desvocalização do logos* no fragmento *Como o logos perdeu a voz*, na página 38.

Como poeta, alguém que experimenta com liberdade as palavras, e como pesquisadora comprometida em não reproduzir modelos limitantes de escrita acadêmica, entendo o ato de escrever como um gesto de criação. Escrever é montar. Essa composição deve ser guiada, simultaneamente, pela forma e pela força das palavras. Para mim, não é possível trabalhar um material verbal – seja qual for sua procedência – sem extrair dele potência estética. É preciso reconhecer a literariedade das narrativas faladas<sup>23</sup>. Palavras faladas, assim como palavras escritas, podem ser organizadas de modo a chamar atenção para as suas dimensões poéticas e expressivas – a dimensão quase sempre ignorada em nossa relação com o discurso cotidiano<sup>24</sup>. Daphne Patai defende a ideia de que textos transcritos de conversas e entrevistas não são transparentes. Transformar uma conversa falada ou uma entrevista num texto escrito não é apenas uma atividade de transcrição, mas de criação. Entre a fala e o escrito, existem inúmeras variações, como entonação, marcas de oralidade, subentendidos, gestos, ênfases, intensidades, que precisam ser reproduzidos artificialmente, ao se deslocarem de um suporte/contexto para outro, ou, em alguns casos, excluídos. Isso nos coloca diante de uma questão ética: quais são os limites do processo de edição? Quais aspectos devem ser priorizados: o conteúdo das falas ou sua organização interna e singular?

Ao textualizar uma entrevista, devemos dar atenção à pontuação, ao ritmo e a uma série de recursos expressivos que são específicos da linguagem escrita. Em sua pesquisa com mulheres brasileiras, Daphne Patai retranscreveu (expressão usada por ela) algumas das entrevistas para o formato de poesia. O efeito dos versos livres é bastante interessante, pois alguns aspectos da fala, como pausas e repetições de palavras, tornam-se mais evidentes. Uma entrevista transcrita na forma poema mobiliza nossa atenção não apenas para o conteúdo, mas, também, para o ritmo e

<sup>23</sup> “No começo da década de 1970, Dennis Tedlock tratou de forma muito interessante da distorção que ocorre quando narrativas orais admitidas como histórias são transcritas em prosa. A prosa não existe fora da página escrita, defendeu ele, e não pode processar adequadamente o discurso vivo porque “nela não há SILÊNCIO”. Tedlock queria não apenas transmitir os silêncios da narração oral, mas também sua poesia e dramaticidade. (...) “Esta é uma maneira mais elaborada de dizer o que alguns escritores sempre souberam: a denominação de “literatura” e a apresentação de um texto como “poético” ou “literário” tem efeitos profundos na experiência de leitura do texto (PATAI, 2010, p. 44).

<sup>24</sup> PATAI, 2010, p. 45.



para a entonação da fala, percebemos que as pausas, as hesitações, as repetições e os silêncios são também significantes.

Apesar de ser encantador o procedimento desenvolvido por Daphne Patai, optei por não trabalhar com o verso livre. Novamente, o fragmento se mostrou a forma mais capaz de concentrar e contrair o sentido. Ao retranscrever as conversas realizadas com Luiza Romão, Piê e Zi Reis, utilizei os mesmos procedimentos e recursos expressivos que usei ao longo da tese: cortes, sínteses, pontuação, adição. Trabalhei o material a fim de produzir a mesma latência (das palavras, das imagens, das ideias e, também, do encontro) entre palavra falada e escrita. Todas as três pessoas tiveram acesso a esses textos e autorizaram sua publicação da forma como eles se encontram. A transcrição original sem minhas retranscrições está disponível no final da tese.

A tese se constitui desses dois corpos: as entrevistas completas (formato áudio) e os fragmentos, textos em que conecto teoria, escrita autobiográfica, minhas conversas com os/as poetas e seus poemas, numa aglomeração deambulante de vozes. Essas organizações e procedimentos se conectam com o desejo de inventar modos de escuta e de encontro dentro da pesquisa que sejam, de fato, inventivos e dissidentes. Por último, não nos interessa estabelecer qual é a melhor forma de interagir com esse material, criando assim, uma espécie de manual de instrução para ler a pesquisa. Interessa-me defender o direito inalienável que leitores têm de inventar seus próprios percursos e desvios de leitura.

## Inventar uma voz: escrever

Uma escritora é alguém que é desafiada pela linguagem. É impossível separar quem sou/estou dos acontecimentos que ao longo dos anos me trouxeram até esta pesquisa. Para Judith Butler, todo relato surge a partir de uma interpelação. Ao escrever me pergunto *por que escrevo, por que escrevo esta tese, como ela se relaciona com a minha vida e com a vida de outras mulheres que também escrevem? Como eu me conecto com essas/esses poetas (cis, trans e dissidentes da heterocisnormatividade) do movimento da Poesia Falada?*

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, torna-se um teórico social. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para um conjunto de normas<sup>25</sup>.

A escrita autobiográfica, aqui, toma a forma de uma ponte. Ela propõe trânsitos e atravessamentos entre minha história pessoal e o território da pesquisa. Ao longo dos anos, aprendi a não ter mais medo da escrita. Durante bastante tempo, me sentia vulnerável e exposta. O único tipo de escritora que eu poderia ser é o tipo que se expõe, escrever e consumir a si mesma, apostar a si mesma<sup>26</sup>. Hoje entendo que o exercício de criar pensamento sobre minha existência, a partir do amor pela linguagem, é um exercício político e estético vital. Escrever nos permite sondar os usos da linguagem em situações de conflito<sup>27</sup>. No entanto, os textos, por mais que tenham o aspecto de algo definitivo, não têm o poder de aprisionar nossas subjetividades sempre fluídas e moventes. A escrita, os textos, os poemas, os livros são rastros, pegadas, pistas. Às vezes, essas pegadas são muito nítidas. Às vezes, com o passar do tempo, elas se tornam borradas, se misturam com os rastros de outros bichos, se transformam. A escrita é justamente esse movimento de conectar e desconectar relações, afetos, desejos, de que nos fala Butler. Aprendi isso com a literatura. Aquela que escreve é sempre diferente de si mesma. Escrever para

<sup>25</sup>BUTLER, 2015, p. 18.

<sup>26</sup>SONTAG, 2008, p. 235.

<sup>27</sup>MERUANE, 2019, p.111.

afirmar e também para recusar. Escrever para negar. Escrever para pensar de outro modo. Escrever para pensar devagar. Escrever é um modo de rever aquela cena em câmera lenta, várias vezes<sup>28</sup>. O ato de escrever tem algo de insuficiente, mas isso não é negativo. Acredito que esse inacabamento é o que mantém o desejo da escrita aceso.

Nesse sentido, escrever é, muitas vezes, inventar um sujeito de enunciação e, depois de localizá-lo: dar corpo ao texto, dar voz ao texto. Por isso, a escrita é também uma experiência. Sem centro ou com múltiplos centros. No entanto, mesmo sabendo que não existe enunciação no singular, mesmo sabendo que toda enunciação é um agenciamento coletivo, mesmo sabendo que todo relato na primeira pessoa é ficcional, a cada novo texto (novo poema, novo livro), tentamos escrever nosso nome próprio.

Nesta tese, o nome próprio surge como uma linha-de-força que agencia desejos. Se na ficção existe quase uma obrigatoriedade pelo nome próprio; na escrita acadêmica, esse nome está relativamente oculto na figura do pesquisador. Para uma escritora, o encontro com o próprio nome pode ser uma grande aventura. Nem sempre o *nome próprio* coincide com o nome que nos deram quando nascemos. Nesse caso, é preciso inventar para si outro nome. A aventura do nome pode ser um processo difícil, lento e doloroso. Mas, depois desse encontro, não é mais possível abrir mão desse direito, nem desviar desse desejo: escrever o próprio nome.

Como escritora de ficção, meu trabalho consiste em inventar muitos nomes próprios, nomes que são como casas, onde, às vezes, sou hóspede, proprietária. Às vezes uma intrusa.

Como escritora acadêmica, busco escapar das categorias binárias tradicionais que organizam as posições discursivas em sujeito / objeto. Na minha experiência, essas posições se confundem e se entrelaçam. No processo de pesquisar e escrever, as subjetividades não estão ocultas. Elas não são implícitas, muito menos neutras. São pessoas, com cabeça, voz, garganta, muitas palavras presas na garganta, um excesso de pressão, filhos, pais que envelhecem, medos, preocupações. Escrever a partir do nome próprio e da própria história traduz o esforço de desfazer os efeitos que o pensamento logocêntrico e colonial exerce sobre as formas de pesquisar e de escrever dentro da

<sup>28</sup>VIDAL, 2020, p. 84.

universidade. Muitas pessoas têm feito isso. Somos um bando, uma comunidade, um bioma. Sinto que não estou sozinha. Estamos construindo um corpo coletivo de textos.

Mesmo sendo uma mulher branca, cis e heterossexual, não me sinto representada pelo modelo da heterocisnormatividade: tento o tempo todo escapar dele. Desconfio das normas, das identidades, das essências. Estou atenta aos seus efeitos nocivos e perversos.

Com a escrita – escrevendo –, posso investigar e questionar a forma como minha própria subjetividade foi fabricada e reinventá-la. Produzir outros modos de construir uma subjetividade mulher. Sempre fiz isso escrevendo poesia e ficção, espaços que, primeiramente, acolheram meu impulso de escrever e de repensar minha subjetividade. Agora, entendo que escrever não se limita a esse ou aquele gênero discursivo. Escrever transcende, expande, amplifica. A escrita é uma potência<sup>29</sup>.

Escrevo porque quero falar, quero ser ouvida, quero compartilhar meu modo de pensar e de sentir. A escrita não como um gesto ensimesmado e narcísico, mas como uma conversa, a escrita é um convite. Escrita como contágio. Escrevo porque, durante muito tempo, tive inúmeras dificuldades para falar publicamente e em voz alta. Porque, durante séculos, muitas mulheres foram impedidas de falar e também de escrever, de pensar e de publicar. Por isso, escrevo, escrevemos. Escrever me ajuda a observar e imaginar o mundo. Escrevo porque há acontecimentos que precisam ser diariamente lembrados, repetidamente lembrados, e a escrita é uma forma de não-esquecimento. Escrevo porque a imaginação<sup>30</sup> é uma atividade prazerosa. Escrevo/escrevemos porque nossas histórias foram mal contadas, porque as histórias das mulheres ainda precisam ser bem contadas, escritas e reescritas, faladas em voz alta, repetidas e memorizadas. Escrevemos porque desejamos apresentar outra versão dos fatos, porque

<sup>29</sup> Para Espinosa, a potência de agir e de padecer equivalem às reverberações do mundo em nossos corpos. Em sua teoria das afecções, Espinosa percebeu que um indivíduo é, antes de mais nada, uma essência singular, uma grau de potência. Esse grau corresponde a possibilidade de ser afetado. Acreditamos que a escrita poética amplia nossa potência de agir, de nos embrenharmos em outras realidades e de nos transformarmos a partir delas e com elas. Escrita é afirmação da vida, e não sua recusa. É uma afecção alegre, um gesto e uma ação.

<sup>30</sup>“Para que um poema tome corpo, para que uma personagem ou ação tome forma, tem que haver uma transformação imaginativa da realidade que não tem nada de passiva. E é necessária certa liberdade mental – liberdade para ir em frente, para entrar na to corrente do pensamento como um piloto de asa delta, sabendo que seu movimento pode ser sustentado,, que a fluidez da sua atenção não será quebrada repentinamente. Além disso, para que a imaginação transcenda e transforme a experiência, ela tem que questionar, desafiar, procurar alternativas à própria vida que está sendo vivida no momento.” ( RICH, 2017, p. 76).

queremos reescrever a história e, ao mesmo tempo, abolir seu conceito hegemônico<sup>31</sup>. Escrevo porque tenho uma vida íntima – todas temos – e o que se passa dentro de cada mulher é singular e também político. Escrevo porque vejo o mundo com intensidade e porque o mundo está em todo lugar. Ele é vasto e também é pequeno, feito de ruído de fundo e de grandes estrondos, hélices de helicópteros e hélices de liquidificadores, as páginas de um livro, um poema, outra mulher. Escrevo para me expressar, expressar minha raiva, meu humor, meu amor. Escrevo também para inventar o amor e a raiva, a maternidade e a política, a escrita e a literatura. Escrevo porque gosto. Porque, sim. Porque nunca mais vamos parar de escrever.

<sup>31</sup> “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, 1996.

## São Paulo/Noite

A primeira imagem do vídeo mostra uma plataforma de embarque de passageiros. É noite, as luzes estão acesas, um metrô passa. Ouvimos o barulho do trem se misturar às vozes de pessoas que gritam: *Slam da Guilhermina*. A estação Guilhermina-Esperança, zona leste de São Paulo, integra a linha três do metrô. São Paulo possui a maior malha metroviária do Brasil. São seis linhas e 89 estações. Diariamente, cerca de cinco milhões de pessoas usam esse sistema de transporte público. À noite, o volume de passageiros é mais intenso: milhares de pessoas voltam do trabalho. Numa praça localizada ao lado da estação Guilhermina-Esperança acontece, desde 2012, o *Slam da Guilhermina*.

No vídeo, uma voz de mulher anuncia: *próxima poeta, Luiza Romão*. Ouvimos muitas palmas e alguns gritos. Aos poucos, a imagem se forma na tela. O primeiro detalhe que conseguimos enxergar é um pequeno adesivo redondo em que se lê, em letras coloridas: *Ele Não*. A imagem se desfoca. Na sequência, vemos duas mulheres negras. Uma delas veste uma camiseta vermelha em que se lê a palavra EXU. Com os dedos em V, posicionados na frente do peito e sem abaixar os olhos ou se constranger com a presença da câmera, a mulher com a camiseta vermelha faz um sinal para quem está gravando o vídeo. A imagem novamente é cortada. Agora vemos outras duas mulheres em cima de um palco. Uma mulher negra e outra branca. Ambas aparentam ser jovens. Juntas, elas mexem num microfone. Na imagem que se segue, vemos apenas a mulher branca. Ela tem os cabelos curtos e anelados. Os fios são avermelhados. Parece estar um pouco tensa: pressiona com força um lábio sobre o outro, seus olhos estão voltados para baixo. Ela usa um vestido de moletom cinza, sem mangas e com capuz. Na mão direita, um anel redondo e branco. Depois de se assegurar de que o microfone está posicionado na altura certa, a mulher respira, levanta a cabeça, joga os ombros para trás e olha para frente. Enche mais uma vez os pulmões de ar e começa a falar. Enquanto fala, a mulher fecha os olhos. Também fechamos os olhos quando precisamos nos lembrar de algo.

## Saber do corpo, saber do vivo

A mulher em frente ao microfone é Luiza Romão. Poeta, escritora, atriz e diretora teatral, formada em Artes Cênicas pela USP. Nascida em Ribeirão Preto (São Paulo), em 1991. O vídeo mostra a performance *Relatos de um país fálico*, apresentada na final do Slam da Guilhermina, em São Paulo, em outubro de 2018. A gravação publicada no YouTube já alcançou mais de 30 mil visualizações. Assisto dezenas de vezes à gravação. A primeira vez em que assisti ao vídeo de *Relatos de um país fálico*, de Luiza Romão, em agosto de 2020, durante a pandemia, fui tomada por uma emoção muito intensa. Os pelos do meu braço se arrepiaram. Os batimentos cardíacos ficaram mais acelerados. Meus olhos encheram de lágrimas. Escrever sobre como meu corpo foi afetado é um modo de entender como produzimos pensamento a partir de acontecimentos e poemas que reverberam nos nossos corpos.

Na Poesia Falada, não existe uma relação de dominância ou de subordinação entre texto e corpo, nem entre percepção e vibração. Tudo é simultâneo. A força do vivo produz experiências concretas e encarnadas que excedem o vocabulário que nomeia essas reverberações. O choro, o arrepio, os batimentos cardíacos acelerados, a euforia, o arrebatamento, o espanto são ressonâncias que têm a ver com os efeitos da voz, do ritmo e do poema no corpo de quem assiste à performance.

A forma hegemônica como o mundo nos é apresentado está sob o domínio do que Sueli Rolnik chamará de inconsciente colonial, racializado<sup>32</sup>, capitalístico. O que fica explícito no conceito é que as três características sinalizadas são inseparáveis e operam conjuntamente na produção de violências (visíveis e invisíveis) e de modos de vida que *cafetnam* nossas subjetividades.

<sup>32</sup>No livro *Esferas da Insurreição*, Sueli Rolnik nomeia esse sistema de Inconsciente Colonial Capitalístico. A questão da raça ainda não estava colocada de maneira explícita e foi introduzida recentemente com o objetivo de evidenciar como a conjunção entre colonialismo, capitalismo e racismo reproduziu, a partir do comércio de seres humanos negros, a teoria de que alguns indivíduos eram mais desenvolvidos do que outros. Esse argumento, que inclusive, no século XIX, teve o respaldo da ciência, foi utilizado para explorar a força de trabalho e de vida das pessoas negras a fim de produzir acúmulo de capital. Esse sistema colonial/capitalista/racista continua em vigor e com crescente intensidade. Basta observar como a riqueza, sua presença e sua ausência, distribui-se pela cor da pele no Brasil.

Se, por um lado, as violências que acontecem na esfera macropolítica são visíveis (desigualdades econômicas, violência de gênero, racismo), as que acontecem nas esferas micropolíticas são invisíveis, fazem-se sentir nos nossos corpos, às vezes na forma de um mal-estar ou de uma não-adequação. Para Suely Rolnik, o principal sintoma desse modo de vida configurado e cafetinado pelo inconsciente colonial, racializado e capitalístico é o desaparecimento de um tipo de saber que nos faz recobrar o contato com a vida, com a capacidade de escutá-la, de sentir que ela está desvitalizada. Esse saber é extrapessoal e extracognitivo, ou seja, não se relaciona com o entendimento que os sujeitos têm de si mesmos a partir de configurações sociais e culturais (homem/mulher, velho/criança, bicho/humano) ou a partir do que chamamos de pensamento racional (a razão como instrumento de conhecimento e interação com o mundo). Esses saberes escapam – inclusive da linguagem verbal –, são imateriais, embora intensamente imanentes. A experiência do mundo – suas vibrações e intensidades, suas transformações e variações – são captadas e transfiguradas pela capacidade que os corpos têm de serem afetados, como nos ensinou Espinosa. Suely Rolnik, relendo Gilles Deleuze e Félix Guattari, que nomeiam essas forças de *afectos*<sup>33</sup>, chamará essas ondas e vetores de velocidade que reverberam em nosso corpo de *saber do corpo, saber do vivo*. Este é um saber intensivo, diferente do conhecimento sensível das percepções e do conhecimento racional. O mundo nos é comunicado a partir das reverberações de suas forças, positivas ou negativas, em nossos corpos. Para Suely Rolnik, o mal-estar é igualmente importante, porque é um alerta. Como respondemos ao aviso de que as coisas não estão bem? De modo ativo e inventivo, produzindo movimentos que entendem a vida como um constante processo de criação? Ou de modo reativo, reproduzindo os modos de vida desse sistema, adequando-nos e nos submetendo ao seu domínio colonial, racializado, capitalístico e também patriarcal? Porque o patriarcado também cafetina nosso inconsciente e nossa vida concreta e cotidiana, produz violências visíveis e invisíveis, submete nossa subjetividade a uma

<sup>33</sup> “Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que correspondem a um dos sentidos dessa palavra nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma “emoção vital”, a qual pode ser contemplada nessas línguas pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir; sentido que, no entanto, não é usado nas mesmas na sua forma substantivada. Perceptos e afetos não têm imagem, nem palavras, nem gestos que lhes correspondem – enfim, nada que os expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra poder gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber do corpo” ou “saber do vivo”, ou ainda “saber eco-etológico.” (ROLNIK, 2018, p. 52).



micropolítica reativa e bloqueia de múltiplas maneiras o acesso a uma existência viva, intensa e singular. Uma existência dissidente.

O saber do corpo, saber do vivo é, nesse sentido, uma bússola ética e existencial, que nos permite escutar/ler o que o mal-estar e a alegria nos dizem sobre como vivemos nossas vidas e sobre como podemos criar modos de recuperar a vitalidade da vida, de potencializar a vida. Na, não existe uma relação de dominância ou de subordinação entre texto e corpo, gestos e voz, percepção e vibração. Tudo é simultâneo. A força do vivo produz experiências concretas e encarnadas no corpo que excedem o vocabulário que nomeia esses acontecimentos e efeitos. O choro, o arrepio, os batimentos cardíacos acelerados, a euforia, o arrebatamento, o espanto. Essas são sensações que têm a ver com o efeito da voz e do ritmo do poema no corpo de quem assiste à performance. São reverberações que criam saberes vivos no corpo.



## **Pé na garganta, por Zi Reis**

*Uma vez escrevi um texto autobiográfico chamado Pé na Garganta. Nele eu conto minha experiência de chegada ao mundo. Eu sou gêmea. Nasci com outro ser, um ser masculino. Nosso parto foi de urgência porque o pezinho do bebê estava alojado na minha garganta. Tinha o risco de algum de nós não sobreviver. Eu faço uma alusão, desde o momento que esse pezinho nasce na minha garganta até a vida adulta no qual esse pé, metaforicamente, parece que não sai da nossa garganta, nos impedindo de respirar e de ser quem realmente somos. Para mim, ser mulher, antes do processo de reconhecimento e de empoderamento e de se reconhecer em potência e em beleza, continua sendo, primeiramente uma experiência dolorosa. O que a gente faz é tentar reverter todas essas chagas, mas o ser mulher é lidar com muita dor desde que se nasce. Desde o momento que fura a orelhinha, quando a gente é um bebezinho, para marcar nossa diferença. Desde o momento que nos impõe uma forma de falar, características preestabelecidas de como deveremos ser. Eu acho que todo trabalho que a gente tem que fazer e que a gente se propõe de desconstrução desse lugar, é muito demorado e muito doloroso, porque muito cedo nos impõem muitas coisas. O caminho reverso de poder ser quem se é independente do seu gênero é um caminho que pode trazer muitas potências, que ele é muito revelador, mas ele é coberto por muita dor, por muita violência. Então acredito que a gente não conseguiu ainda construir esse mundo. Espero que cada vez mais a gente avance nessa estada e que a questão do gênero não seja pré-requisito pra nada na vida de ninguém. Eu acho que é uma coisa muito antiga, muito ultrapassada e que a gente precisa superar isso na nossa sociedade. São coisas que a gente discute na poesia e no nosso meio, mas acho que são discussões e vivências que ainda estão muito restritas a um grupo. Somos ainda muito poucas que acessamos essas reflexões e que conseguimos nos deparar com esses questionamentos, eu acho que toda sociedade, nossas mães, nossas tias, nossas vizinhas, estou usando elas como exemplo, mas o todo das mulheres na sociedade não conseguem acessar essas reflexões, apenas ligam o piloto e vão cumprindo as funções que são preestabelecidas. Nesse momento da gestação, tenho vivenciado e refletido sobre tantas coisas, na prática é muito engraçado como o mundo às vezes vem me tentar dizer como as coisas são. Estava conversando sobre isso com meu companheiro, como a família diz coisas do tipo: agora a Zi*

*é uma mulher e vai assumir as tarefas do que é ser uma mulher. Assumir as dinâmicas do lar. O estrado da cama está com problema e o fogão e geladeira também. Todo mundo quer conversar e querem que eu me inteire dessas coisas porque o meu neném está chegando. Fico refletindo, gente, eu vou ser mãe, eu já sou mãe, mas eu não vou lidar com todas essas questões. Essas questões, não vão passar a ser prioridade na minha vida por causa dessa criança. Ela está ao redor de todos nós e todos nós temos que lidar com essas questões domésticas. Eu não vou assumir este lugar que a sociedade quer que eu assuma. De repente, esse universo doméstico precisa se transformar na parte primordial do meu cotidiano, dos meus interesses e dos meus desejos. Não serão. Mas é uma tarefa muito difícil. As mulheres ao redor passaram por uma espécie de ritual para assumir essas tarefas. Tem uma expectativa familiar muito grande, agora é hora de te passar o bastão, como se a gravidez e a maternidade fossem o momento feminino. Eu sinto em decepcioná-las. Risos. Sei que é uma coisa importante para esses códigos femininos, mas eu não permito reproduzir esse ciclo. Não quero que minha família reproduza esse ciclo. Não quero que meu filho viva nesse ciclo. Não quero que minha família seja organizada com essa logística patriarcal. Não será. É aí que a luta é cabulosa, porque é silenciosa, é individual, porque ninguém vê<sup>34</sup>.*

<sup>34</sup>Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data de realização: 06/03/2021.

## Como o *logos* perdeu a voz

Acreditamos que os bebês não falam já que os músculos e órgãos mobilizados neste processo necessitam de quase dois anos para desenvolverem-se a fim de que possam executar as ações motoras que definem o ato de falar. Antes disso, no entanto, bebês produzem uma série de sons, barulhos, ruídos. Não estou falando apenas das diferentes intensidades do choro, mas de uma variedade mais abrangente de emissões sonoras. Gemidos, balbucios, gritos, chiados, suspiros e soluços permitem que eles se comuniquem e se expressem. Os bebês utilizam esses sons para indicar fome, cansaço, calor, frio, irritação, mas costumamos acreditar que eles não falam porque compreendemos a fala como voz que produz sentido, ou seja, palavra. Nos esquecemos que antes de ser palavra, a voz é som.

Essa concepção é resultado de uma construção que formatou os significados da voz humana ao promover a fratura entre som (*phoné*) e sentido (*semantiké*). A voz sempre interessou à filosofia ocidental enquanto sistema de significação que vincula o som ao conceito, o significante acústico ao significado mental. Aristóteles definia o humano como animal que possui voz, mas não qualquer voz. Diz Aristóteles na *Poética* que o *logos* é *phoné semantiké*, voz significativa. O assunto é de máxima importância porque evoca a célebre fórmula do *zoom logon echon* que define o homem na *Política*<sup>35</sup>. Segundo a tradução corrente, a fórmula vira “animal racional”, mas ao pé da letra, significaria “vidente que possui logos”<sup>36</sup>. Ao afirmar que o homem não é apenas um animal racional, mas falante, Aristóteles promove uma diferenciação que transforma a voz na capacidade de possuir e manifestar *logos*<sup>37</sup> e sucessivamente, razão, pensamento, discurso, teoria, ciência, epistemologia.

Adriana Cavarero mostra que a partir da fratura entre som e sentido, opõe-se não apenas voz significativa à voz assignificante, mas animal e humano, cultura e natureza, homens e mulheres, arte<sup>38</sup> e pensamento. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino

<sup>35</sup> *Poética* e *Política* são as principais obras de Aristóteles.

<sup>36</sup> CAVARERO, 2011, p. 51.

<sup>37</sup> CAVARERO, 2011, p. 51.

<sup>38</sup> “Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito.” (CAVARERO, 2011, p. 20).

com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. Dito de outro modo, mesmo a tradição androcêntrica sabe que a voz provém da “vibração de uma garganta de carne” e, exatamente porque sabe, classifica-a na esfera corpórea – secundária, transitória e inessencial – reservada às mulheres. Feminilizados por princípio, tanto o aspecto vocálico da palavra quanto principalmente o canto comparecem como elementos antagonistas de uma esfera racional masculina centrada, por sua vez, no elemento semântico. Para dizer com uma fórmula: a mulher canta, o homem pensa<sup>39</sup>.

A *desvocalização do logos*<sup>40</sup> pode ser resumida como o procedimento que submete a fala ao pensamento, entendido como esfera videográfica<sup>41</sup>. A primazia do visual além de criar uma hierarquia entre as capacidades perceptivas, desconsidera que a dimensão sonora/vocal da voz é um dos elementos que produz a singularidade dos corpos. A voz como elemento vivo, signo primeiro de um corpo que respira e vibra é o equivalente daquilo que a pessoa *única* possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável, e muito menos de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda<sup>42</sup>. A voz é uma das partículas mais irredutíveis do humano. É aquilo que produz e demarca nossa diferença. Além dessa singularidade radical, que Cavarero chamará de unicidade, a voz enquanto som tem a capacidade de atravessar os limites físicos da visão e do tato. Ao contrário dos olhos, que podem ser fechados, não podemos fechar os ouvidos. Os eventos sonoros do mundo nos invadem. Mesmo quando dormimos, nosso aparelho auditivo continua desperto e sensível à escuta. Somos acordados, no meio da noite, pelo choro da criança, pela televisão ligada no quarto ao lado, pelos barulhos da briga dos vizinhos e das comemorações dos torcedores de futebol. O som enquanto fenômeno da percepção excede a visão. Não se trata somente de um privilégio dado à esfera visual que subordina o falar ao pensar, mas sim de uma estratégia precisa de desvocalização do *logos* que compromete a escuta da voz e a relega entre os

<sup>39</sup> CAVARERO, 2011, p. 20.

<sup>40</sup> CAVARERO, 2011.

<sup>41</sup> Para os gregos o pensamento era a capacidade que a mente tinha de representar, ou seja, apresentar novamente e/ou tornar presente, as imagens captadas pelo olho. “Expresso em grego com termos como *nomea* ou *idéa*, o que nós chamamos significado é, de fato, para a metafísica, um objeto do pensamento caracterizado pela visibilidade, clareza, evidência. Não se trata apenas da relação entre plano do pensamento e plano da palavra, e tampouco da convicção, também tipicamente metafísica, de que o pensamento prima sobre a palavra. Trata-se, bem mais do gesto fundamental que coloca o princípio do sistema de significação, o significado, na esfera visual.” (CAVARERO, 2011, p. 52-51).

<sup>42</sup> CAVARERO, 2011, p. 18-9.

objetos inassenciais do repertório filosófico. Aquilo que cada voz, enquanto voz, significa, isto é a unicidade relacional que o vocábulo manifesta<sup>43</sup>.

Essas classificações produzem estereótipos e desequilíbrios de gênero. A mesma ideologia patriarcal que aproxima as mulheres da natureza e os homens da cultura, criando assim uma oposição entre corpo e mente, atribuirá valores morais e psicológicos aos sons e às vozes das mulheres, interpretando essas sonoridades, timbres e modos de falar como indícios de uma determinada “natureza”. A vergonha e, conseqüentemente, a contenção e o silêncio são os resultados esperados da armadilha patriarcal. Não é coincidência que tantas mulheres tenham dificuldade com a expressão vocal, nem que a literatura escrita por elas aborde, desde seu início e ainda hoje, esse espectro temático. O ato de falar é, para muitas escritoras, um gesto fundacional revestido de simbolismos que ultrapassam a questão sonora. Na literatura, a voz indica a singularidade de uma escrita, de um texto, de uma obra. Por isso, encontrar a voz significa encontrar o tom, o próprio estilo. A entonação de um texto e da voz revela aspectos para além do dito e do escrito. A entonação excede à própria intenção. Na fala, ela pode indicar irritação, confiança, medo, ansiedade, cansaço, apreensão. Além disso, as expressões *encontrar a voz*, *construir a voz* e *erguer a voz* são, em nossas culturas patriarcais, reivindicações de escuta. As vozes precisam ser audíveis. Por isso, encontrar a voz é encontrar uma posição discursiva dentro do sistema sexista e racista de distribuição da voz. O que está sendo evidenciado pela maior parte dos ativismos do local de fala não são identidades, mas, precisamente, posições, e que o conceito de posição, talvez diferentemente do conceito de identidade, incorpora já um certo grau de antiessencialização estratégica pois expressa um certo estado, uma certa forma de estar situada e não uma verdade absoluta (essencial) sobre um certo sujeito<sup>44</sup>. Voz é também relação, contato, atrito, permeabilidade. Se os limites do meu mundo são os limites da minha linguagem<sup>45</sup> e a linguagem é impensável sem a voz<sup>46</sup>, podemos inverter a lógica logocêntrica e pensar que os limites do nosso mundo relacionam-se com a potência ou a impotência da voz<sup>47</sup>? Enquanto ato e

<sup>43</sup> CAVARERO, 2011, p. 61.

<sup>44</sup> MOMBACA, 2021, p. 87.

<sup>45</sup> WITTGENSTEIN, 2001, p. 245.

<sup>46</sup> ZUMTHOR, 1997, p. 13.

<sup>47</sup> Não podemos nos esquecer das pessoas surdas que, ao longo da história, desenvolveram linguagens não-sonoras para se comunicar. Como referência de leitura, sugerimos a obra *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*, de

expressão, a voz possui múltiplos sentidos. A voz ultrapassa a palavra<sup>48</sup>. A voz é um fenômeno acústico, físico, material. A voz é uma fissura no pensamento ocidental<sup>49</sup>. Ruptura das lógicas<sup>50</sup>. Na mirada das epistemologias dissidentes, a voz é um ecossistema composto por aspectos indissociáveis e não-hierarquizados, ao contrário das epistemologias hegemônicas, que atribuíram (e ainda atribuem) poderes absolutos às camadas semânticas da voz ao tecer uma operação de extração e de descarte dos ruídos e do grão em prol do sentido das palavras, a voz é um gesto político e performático, dispositivo estético e ritualístico, é eminentemente individual e simultaneamente coletiva, é discursiva e não-verbal, é poética e social, é encenada e improvisada.

Oliver Sacks. Em São Paulo, existe o Slam do Corpo, criado por e para pessoas surdas e ouvintes na busca do que seria um “beijo de línguas”, uma linguagem híbrida entre a Língua Brasileira de Sinais (LIBRA) e o português.

<sup>48</sup> ZUMTHOR, 1997, p. 13.

<sup>49</sup> Luiza Romão em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 20/10/2021.

.

<sup>50</sup> ZUMTHOR, 1997, p. 10.



## A voz como gesto

Assim como tantas escritoras e poetas, compartilho a convicção de que o ato de escrever equivale ao processo de criar uma voz e, principalmente, autorizar-se a articulá-la. Ao inventar uma voz, entramos numa zona de risco e de instabilidade que provoca medo e insegurança. Experimentamos reações físicas diante da apreensão de falar em público, da publicação de um livro, do medo dessa autoexposição radical que acontece quando articulamos nossa voz. As mãos suam, os batimentos cardíacos aceleram, a boca seca e o pensamento torna-se reticente, fugidio, disperso. Em outras situações, a força toma conta do corpo que fala. É um surto momentâneo de coragem<sup>51</sup>. A voz treme: descarga de adrenalina, mas também de endorfina.

Por isso, ao percorrer o caminho da desvocalização do logos, traçado por Adriana Cavarero, podemos compreender como a dissociação entre som e sentido está fundamentada sobre as mesmas premissas que separaram corpo e pensamento e, simultaneamente, masculino e feminino. A desvocalização do logos revela o processo que estabeleceu os homens como emblema da consciência, da racionalidade e do autocontrole e as mulheres produto de uma corporeidade excessiva e irracional. Essa narrativa, uma das ficções mais bem elaboradas do pensamento ocidental, sustenta que as mulheres estão mais próximas dos bichos, das crianças, dos loucos e de todas outras categorias que precisam ser governadas pelas mãos firmes e pelas palavras sábias dos Homens. Penso que aquilo que cada voz enquanto voz significa é exatamente o objeto do *regime sexista e racista de distribuição da voz*.

<sup>51</sup> Piê Poeta em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data de realização: 08/12/2020.

## O regime sexista e racista de distribuição da voz

Desde muito cedo, aprendemos sobre o que podemos falar e quando devemos nos calar. Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e seus perigos<sup>52</sup>. Para Michel Foucault, existem pelo menos dois métodos para controlar as ameaças do discurso: a exclusão (o mais comum e evidente) e a interdição.

Uma das formas de interditar os discursos é transformar seus conteúdos em tabu, através de um acordo tácito ou uma prescrição religiosa e jurídica. Os discursos sobre o sexo e a loucura foram, durante muitos séculos, palavras proibidas. Outra forma de interdição é converter o discurso em objeto privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala<sup>53</sup>, ou seja, interditar o acesso ao discurso, transformando-o em propriedade de poucos. Por isso, o saber não se separa do poder; a autoridade para dizer é construída a partir do lugar que a pessoa ocupa no campo do saber, em uma situação histórica e discursiva específica<sup>54</sup>.

As vozes dos corpos dissidentes são duplamente controladas pela interdição e pela exclusão. Ao longo da história, o conteúdo desses discursos foi censurado, e a autoridade para proferi-los, desautorizada e desacreditada. Os procedimentos que organizam vozes e discursos não operam exclusivamente no nível do enunciado, do conteúdo da fala, mas, simultaneamente, no nível da enunciação, ou seja, controla-se, também, o sujeito e o seu acesso à fala. Grada Kilomba nos mostra que, no mundo ocidental, a produção discursiva se organizou a partir da concessão de permissões que possibilitavam (ou não) que as pessoas ocupassem posições discursivas ativas. No contexto desta tese, essas posições são entendidas como fala e escrita, sem hierarquias ou subordinações entre o oral e o traçado/gráfico.

Na cultura ocidental, em que a organização social é construída de forma hierarquizada e autoritária, ocupar uma posição discursiva equivale a ocupar um lugar de poder-saber; inversamente, a não-ocupação de lugares de poder-saber tende a equivaler a inexistência

<sup>52</sup> FOUCAULT, 1996, p. 8-9.

<sup>53</sup> FOUCAULT, 1996, p. 9.

<sup>54</sup> LUDMER, 2013, p. 25.

simbólica. É importante dizer que inexistência não significa ausência do sujeito, mas sua invisibilidade social e política e, embora a história nos mostre exemplos de afrontamento a essa ordem, a distribuição da voz é ainda fortemente desigual.

Diante da importância de localizar e nomear esses fenômenos de silenciamento, entendendo que não se tratam apenas de procedimentos isolados no tempo e no espaço, mas de ações marcadamente ideológicas construídas a partir dos critérios de sexo e de raça, nomearemos esse processo de *regime sexista e racista de distribuição da voz*. Para Michel Foucault, os regimes discursivos nos permitem perceber os efeitos de poder próprios dos jogos enunciativos<sup>55</sup>. Ou seja, o que está em questão são as forças enunciativas que regem os procedimentos que organizam o regime de distribuição das vozes em nossa sociedade. Esse processo está intrinsecamente relacionado ao poder e por isso, constitui-se não apenas como um sistema mas como um regime político.

As histórias que relatarei a seguir são procedimentos exemplares que esse *regime* utilizou para garantir o privilégio enquanto direito e a imobilidade enquanto *modus operandi*. Sabemos que o *regime sexista e racista de distribuição da voz* não atinge apenas as mulheres, mas todos os corpos marcados socialmente por algum tipo de diferença de raça (pessoas não-brancas), sexo e gênero (pessoas trans, gays, lésbicas, travestis, pessoas não binárias, queers e intesexo), física (pessoas com deficiência, gordas) e etária (idosos e crianças). Se o modelo universal construído por esse regime é o homem branco e heterossexual, todos os corpos que não se comportam, nem se assemelham fisicamente a esse padrão são, conseqüentemente, subalternizados. Sabemos ainda que esse regime atinge os diferentes corpos dissidentes com diferentes intensidades.

Tais histórias me ajudarão a compreender como as posições discursivas normativas foram produzidas, quais paradigmas e grupos estabeleceram o direito de falar e a partir de quais critérios essas vozes foram validadas ou excluídas. Igualmente, através dos relatos a seguir, entreveremos como se constroem posições alternativas e dissidentes.

<sup>55</sup> FOUCAULT, 2006, p. 4.

### **Primeira história: O silêncio é uma virtude feminina ou É melhor não confiar nas mulheres**

Na Grécia Antiga, Plutarco escreveu a seguinte anedota sobre as virtudes do silêncio feminino: um político decide testar a confiança da esposa e inventa um segredo de Estado que confia à mulher, pedindo-a que não o conte a mais ninguém. A esposa, no entanto, revela o mistério a sua serva, que, por sua vez, repassa a informação a outras mulheres e, assim, o segredo espalha-se por toda a cidade. Moral da história: não devemos confiar nas mulheres, porque elas são como vasos trincados.

A anedota tem um sentido didático e moral. Além de ensinar que as mulheres não são confiáveis, reforça estereótipos, como o da fofoqueira, que associam as mulheres a comportamentos impulsivos e maliciosos. Somos advertidos: quando uma mulher abre a boca, problemas acontecem. Plutarco usou a imagem de um jarro rachado como metáfora do comportamento feminino, pois, segundo ele, as mulheres são incapazes de conter aquilo que guardam; portanto, não deveriam carregar líquidos valiosos, como o vinho ou o óleo, mas apenas água, substância que se evapora facilmente e de pequeno valor econômico. Dessa forma, Plutarco nos ensina que o silêncio é uma qualidade a ser cultivada. Uma mulher calada é uma mulher virtuosa e um exemplo de conduta, alguém que não desperdiça suas palavras com fofocas e intrigas.

Essa história está descrita no artigo “O gênero do Som<sup>56</sup>”, no qual Anne Carson nos mostra que as classificações da voz, na Grécia Antiga, estabeleceram paradigmas sexistas sobre as diferenças morais e psicológicas entre homens e mulheres. Um legislador grego instituiu uma lei que proibia a participação das mulheres em rituais funerários, procissões e festivais por considerar essas vozes inadequadas para circular nos espaços públicos. Já Aristóteles, que acreditava que a partir da fala era possível tecer características comportamentais sobre as pessoas, dizia que a voz fina e aguda das mulheres evidenciava disposições demoníacas. A loucura e a bruxaria, assim como a bestialidade, são condições que costumam ser associadas ao uso da voz feminina em público tanto em contextos antigos quanto modernos. Basta pensarmos em quantas personagens do mundo

<sup>56</sup> Na tese, uso como referência duas versões do artigo “O gênero do som”. O texto original, em inglês, publicado em 1995, no livro *Glass, Irony and God* e o artigo publicado, traduzido para o português por Marília Garcia e publicado pela revista *Serrate*, em 2019.

clássico – mitologia, literatura e cultura são censuradas pelo modo como fazem uso da voz. Há, por exemplo, o gemido desolador das Górgonas, cujo nome deriva da palavra em sânscrito *garg*, que significa “uivo gutural animalesco que produz um grande sopro vindo do fundo de uma garganta aberta” Há Erínias, cujas vozes agudas e horrendas são comparadas por Ésquilo aos uivos de um cachorro ou aos gemidos de alguém sendo torturado no inferno (em *Eumênides*). Há as vozes mortais das sereias e o perigoso ventriloquismo de Helena (na Odisseia), a tagarelice inacreditável de Cassandra (em *Agamenon*, de Ésquilo) e o barulho assustador de Ártemis ao adentrar na floresta (no *Hino homérico a Afrodite*)<sup>57</sup>. Por outro lado, as emissões sonoras dos homens eram associadas a valores como equilíbrio, razão, e autocontrole, pois os seres que são corajosos e justos (como leões, búfalos, galos e o macho humano) têm a voz bastante grave<sup>58</sup>.

Falar pouco, mas também saber *sobre o que falar*<sup>59</sup> e *quando falar* era percebido como uma característica essencial da *sophrosyne*, virtude masculina que estrutura quase todo o pensamento patriarcal em assuntos éticos ou emocionais. Na condição de espécies, a mulher com frequência é vista como desprovida do princípio organizador da *sophrosyne*<sup>60</sup>. Portanto, elas eram consideradas descontroladas, irracionais e irascíveis. O conceito era usado para definir a capacidade que os indivíduos tinham de agir com moderação, prudência e equilíbrio. A *sophrosyne* grega era uma espécie de passaporte que garantia à masculinidade o acesso à razão.

Anne Carson estava interessada em compreender porque os sons produzidos pelas mulheres sempre causaram tanto desconforto e o que as políticas do passado de contenção desses sons escondem. Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes, sua estratégia principal é criar uma

<sup>57</sup> CARSON, 2019, p. 117.

<sup>58</sup> CARSON, 2010, p. 114.

<sup>59</sup> No texto “A artimanha do fraco”, Josefina Ludmer analisa a carta de Sórora Juana Inés de la Cruz, freira que, no século XVII, publicou, no México, uma carta criticando subliminarmente a frase do apóstolo Paulo: “*Calem-se as mulheres na igreja, pois não lhes é permitido falar*”. Ao longo da história, “saber e dizer foram campos conflitantes para as mulheres e que acarretaram, simultaneamente, resistência e castigo.” Para Ludmer, Sórora Juana desenvolveu uma tática, que “consiste em que, a partir do lugar designado e aceitado, se altera não só o sentido desse lugar, mas o sentido mesmo daquilo que se instaura nele.” (LUDMER, 2013, p. 32).

<sup>60</sup> CARSON, 2020, p.123.

associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte<sup>61</sup>.

Mecanismos coercitivos de controle da voz das mulheres existem até hoje. Anne Carson descreve que a ex-primeira-ministra da Inglaterra, Margareth Thatcher (Inglaterra), realizou tratamento vocal para modificar o timbre da sua voz. O treinamento teve como objetivo torná-la mais grave, mais próxima do que convencionamos chamar de voz masculina, impondo, assim, confiança e respeito. Margaret Thatcher ficou mundialmente conhecida como a *dama de ferro*.

Carson nos conta que, de muitas formas, foram construídos paradigmas sexistas sobre a qualidade e os usos da voz. Essa economia é reafirmada pela religião, pela mitologia e também pela literatura – existe uma vasta tradição de romances pedagógicos para moças, que ensinavam a submissão, a contenção e o controle da voz como formas de acesso a uma feminilidade segura, garantia de uma vida feliz assentada sobre os pilares do casamento e da maternidade.

Atribuir valor moral às características sonoras e físicas da voz (tom, timbre, altura) é uma prática antiga e que está presente em diferentes manifestações e culturas. No melodrama europeu, cabe ao tenor o papel de justo perseguido, à soprano, a feminilidade idealizada, ao baixo, a sabedoria ou a loucura. A civilização japonesa, mais sutilmente que outras, jogou com estas nuances. Numerosos são os povos, dos romanos antigos aos criadores da ópera chinesa, aos ameríndios e aos pigmeus, que as valorizaram e tentaram codificá-las em sistemas<sup>62</sup>.

Enquanto sistemas de classificação da voz feminina, os Contos de Fadas são bastante exemplares e merecem nossa atenção. Poderíamos ter escolhido qualquer história, *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A bela adormecida* e algumas delas são atroztes como *A pequena sereia*<sup>63</sup> e *O barba*

<sup>61</sup>CARSON, 2020, p. 117.

<sup>62</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 32-33.

<sup>63</sup> “No conto de Hans Christian Andersen, cortam a língua da Pequena Sereia, arrancando-a de sua cabeça. Em Os Cisnes Selvagens, Eliza é uma princesa que fica em silêncio por sete anos enquanto costura túnicas de urtiga para seus irmãos, que foram transformados nas aves do título. E também há a Guardadora de Gansos, cuja identidade e cujo título e marido são roubados por uma ajudante traiçoeira, mas que não pode falar da sua atribulação porque teme por sua vida. A pequena sereia também sofre de outras maneiras. O processo de criar pernas dói como se facas rasgassem sua cauda ao meio. Ela dança lindamente porque a cada passo que dá está agonizado. Ainda assim, o príncipe não a escolhe. No final, ela pensa em matá-lo para salvar a si mesma, mas escolhe morrer e é levada por anjos. (Por meio do seu sofrimento ela ganhou uma alma). Mas antes disso, a bruxa retira o músculo da sua língua e perfura o tecido.” (MACHADO, 2019, p. 60-61).

*Azul*, vamos observar, no entanto, uma história com final feliz que narra as aventuras de uma doce menina que cantava como os passarinhos: Branca de Neve. O filme da Branca de Neve por ser uma produção sonorizada<sup>64</sup> ilustra como, desde a infância, estamos submetidas aos valores e atributos morais da voz. A história é amplamente conhecida. A jovem princesa, uma menina órfã, chamada Branca de Neve possui uma voz suave, doce e delicada. Voz de rouxinol. Na narrativa que o filme constrói, sua voz deve coincidir de forma transparente com sua aparência, com seu temperamento e com suas virtudes. Ou seja, por meio da voz podemos acessar a essência da personagem. Branca de Neve é uma jovem bondosa, abnegada, não guarda mágoas, nem mesmo da Bruxa, é dedicada aos outros, e possui um coração puro. Os atributos “naturais” da princesa são sua beleza, sua voz e sua feminilidade dentro dos moldes.

Enquanto isso, a bruxa, o pólo negativo do arquétipo feminino, tem uma voz áspera, rouca, assustadora e ambivalente. A bruxa é uma criatura artilosa que usa a voz como instrumento de enganação, de persuasão e de disfarce. Na história da Branca de Neve, tanto a princesa quanto a bruxa enfeitiçam pela voz. No entanto, esses feitiços têm naturezas opostas. O sucesso que os Contos de Fada fazem pode ser explicado pela simplificação que eles operam do que chamamos comumente de identidade. As princesas e fadas são sempre e, exclusivamente, boas. A bruxa é, sempre e, exclusivamente, má. Não existe meio-termo, não existe devir, não existe multiplicidade e muito menos contradição. A essência bruxa e a essência princesa reduzem e resumem uma vasta e complexa subjetividade em um único modelo possível de existência. É uma armadilha perigosa para as meninas e mulheres. É ainda mais problemático se pensarmos que, a maioria de nós, tivemos contato com essa construção essencialista justamente quando éramos crianças e nossa auto-percepção estava ainda sendo construída.

A história da Branca de Neve nos permite compreender como o binarismo funciona. Princesa ou bruxa, anjo ou demônio, boa ou má. O binarismo, como dispositivo cria e reforça oposições, é o instrumento operatório constituinte do pensamento ocidental e que ao longo da tese, ele será localizado diversas vezes. O binarismo nos leva a classificar e a atribuir valores morais às vozes. Elas podem ser angelical, confiável, sincera, falsa, demoníaca, estranha, bonita, feia, assustadora.

<sup>64</sup> O filme dos estúdios Disney foi lançado em 1938, nos Estados Unidos. A história da Branca de Neve é inspirada em um conto oral alemão de autoria não identificada.







## Segunda história: As mulheres só se juntam para fofocar

Durante o século XVI, *gossip*, expressão de língua inglesa derivada das palavras God (Deus) e sibb (aparentado) e que, originalmente, significava padrinho/madrinha, referia-se aos laços afetivos e às relações de amizade entre mulheres. *Gossip* era uma prática comum entre mulheres de classe média e baixa que se reuniam em tavernas para beber vinho e conversar. Quem nos explica essa transição – e conseqüentemente o surgimento de uma nova sociabilidade feminina – é Silvia Federici, historiadora responsável por reformular nossa percepção<sup>65</sup> sobre as mulheres na Idade Média. Ao contrário do que nos foi ensinado, a caça às bruxas não foi o método utilizado para expurgar a sociedade européia do pensamento herege ou anticristão, representado pela figura da bruxa (feiticeiras e curandeiras), mas um método de repressão de um modo de vida que se organizava a partir de princípios que o capitalismo precisava abolir para firmar-se como modelo hegemônico.

Durante grande parte da Idade Média na Europa, as mulheres faziam parte de organizações comunitárias e coletivas que, entre outros princípios, eram contra a centralização dos meios de produção e a acumulação de riqueza. Para Federici, junto com as “bruxas”, foram eliminadas crenças e uma série de práticas sociais/culturais típicas da Europa rural pré-capitalista que passaram a ser vistas como improdutivas e potencialmente perigosas para a nova ordem econômica<sup>66</sup>. Conhecemos alguns dos procedimentos para limitar o poder das mulheres: a fogueira, a força, a excomunhão. Silvia Federici nos apresenta mecanismos que são, também, discursivos. Narrar a história das palavras que são frequentemente usadas para definir e degradar as mulheres é um passo necessário para compreender como a opressão de gênero funciona e se reproduz. A história do termo “*gossip*” [atualmente traduzido como fofoca] é emblemática neste contexto. Por meio dela, podemos acompanhar dois séculos de ataques contra as mulheres no nascimento da Inglaterra moderna, quando uma expressão que usualmente aludia a uma amiga próxima se transformou em um termo que significava uma conversa fútil, maledicente, isto é uma conversa que provavelmente semearia a discórdia, o oposto da solidariedade que a amizade entre mulheres implica e produz. Imputar um sentido depreciativo a uma palavra que indicava amizade entre as mulheres ajudou a destruir a sociabilidade feminina que prevaleceu na Idade Média,

<sup>65</sup> *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, 2017.

<sup>66</sup> FEDERICI, 2019, p. 55.

quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva e, ao menos nas classes baixas, as mulheres formavam uma comunidade coesa que era a causa de uma força sem par na era moderna<sup>67</sup>.

É importante lembrar que as mulheres inglesas do século XV e XVI ainda não tinham acesso à educação formal; portanto, não podiam ler, muito menos escrever livros. A única coisa que elas podiam fazer era conversar. Ou melhor, não podiam. Ainda na Inglaterra, em 1547, “foi expedido um decreto proibindo as mulheres de se encontrarem para tagarelar e conversar” e ordenando aos maridos que “mantivessem as esposas dentro de casa”. As amizades femininas foram um dos alvos da caça às bruxas, na medida em que, no desenrolar dos julgamentos, as mulheres acusadas foram forçadas, sob tortura, a denunciar umas às outras, amigas entregando amigas, filhas entregando mães<sup>68</sup>.

Ainda com o intuito de perseguir a fala das mulheres foi criado um instrumento de tortura, denominado gossip bridle ou “branks” [rédea ou freio de rabugentas]<sup>69</sup>, engenhoca sádica de metal e couro que rasgaria a língua da mulher se ela tentasse falar<sup>70</sup> que tinha como objetivo castigar mulheres consideradas “importunas” ou “rabugenats” ou “subversivas”<sup>71</sup>.

Classificar como fofoca a fala das mulheres é uma forma de diminuir o alcance e a força de saberes construídos, sobretudo, por meio da oralidade, além de ser, também, uma estratégia deslegitimação. A fofoca é parte fundamental no processo de desvalorizar as falas das mulheres. São as mulheres que “gossip”, supostamente por não terem nada melhor para fazer e por terem menos acesso ao conhecimento real, à informação, e por uma inabilidade estrutural de construir discursos racionais, de base factual<sup>72</sup>. A escritora italiana nos lembra que, em muitas culturas e sociedades, as mulheres são consideradas *tecelãs da memória*, responsáveis por não deixar morrer as histórias de uma comunidade e de transmiti-las às novas gerações. Rotular toda essa produção de conhecimento como “fofoca” é parte da degradação das mulheres – é uma continuação da construção, por demonólogos, da mulher estereotipada com tendência à maldade,

<sup>67</sup> FEDERICI, 2018, p. 75.

<sup>68</sup> FEDERICI, 2019, p. 82-83.

<sup>69</sup> FEDERICI, 2019, p. 81.

<sup>70</sup> FEDERICI, 2019, p. 81.

<sup>71</sup> FEDERICI, 2019, p. 81.

<sup>72</sup> FEDERICI, 2019, p. 83.

invejosa da riqueza e do poder de outras pessoas e pronta para escutar o diabo. É dessa forma que as mulheres têm sido silenciadas e até hoje excluídas de muitos lugares onde são tomadas decisões, privadas da possibilidade de determinar a própria experiência e forçadas a encarar os retratos misóginos ou idealizados que os homens fazem dela. Estamos, no entanto, recuperando o nosso conhecimento<sup>73</sup>.

<sup>73</sup>FEDERICI, 2018, p. 84.

### Terceira história: Máscaras de tortura ou o projeto colonial de supressão brutal da voz

Em 1817, chegava ao Brasil um jovem pintor francês. Um homem branco, cujo nome era Jacques Arago, participava de uma “expedição científica” pelo país. Durante dois meses, realizou uma série de desenhos, sendo o mais famoso deles a *Escrava Anastácia*. Nessa imagem, amplamente divulgada, podemos ver uma mulher negra, de cabelos curtos, olhando para frente. Ela tem um objeto preso ao rosto que recebe o nome de máscara facial. Não sabemos ao certo quem foi Anastácia, existem diferentes versões para sua história. Quem nos conta sobre ela é Grada Kilomba, no seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Anastácia pode ter nascido em Angola. Trazida à força para o Brasil, foi escravizada por uma família portuguesa. Outras pessoas contam que antes de ter sido sequestrada, Anastácia era uma princesa de origem Nagô/Yorubá<sup>74</sup>. Seu nome africano é desconhecido, Anastácia não possui uma história oficial. Desconhecemos as circunstâncias em que a pintura foi realizada, mas compreendemos, a partir da escrita de Grada Kilomba, os efeitos que imagens como essa têm de reativar violências e simbologias que persistem até os dias atuais.

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, um em torno do queixo e outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Região da África Ocidental composta por países como Nigéria, Angola, Congo e Guiné.

<sup>75</sup>KILOMBA, 2019, p. 33

A máscara foi um dos dispositivos coloniais que operacionalizou o que Grada Kilomba chama de *regime brutal de silenciamento*<sup>76</sup>. Ela evidencia como o sistema colonial-racista e capitalístico utilizou mecanismos violentos para controlar e suprimir a voz das pessoas escravizadas. Ao proibir o acesso ao próprio corpo – e Grada Kilomba nos lembra que a boca simboliza enunciação e posse, destituem-se as pessoas do direito de existir por meio da fala. Para Grada Kilomba, a noção psicanalítica tradicional de trauma leva em consideração apenas a dinâmica familiar e individual na constituição da história de vida de uma pessoa. No entanto, ao conviverem, desde sempre, com a violência e com a irracionalidade do racismo<sup>77</sup>, as pessoas negras vivenciam, repetidamente, uma experiência traumatizante com o mundo. Sempre colocado como “Outra/o”, nunca como “eu”<sup>78</sup>. O regime *sexista e racista de distribuição da voz* atingiu os corpos dissidentes de maneiras diferentes. Se, como vimos anteriormente, a construção social da voz, na Grécia Antiga, criou estereótipos sexistas sobre as mulheres que ressoam até hoje, o que observamos no contexto da escravidão é a criação de um paradigma racista do que significa o humano.

Recuperar a voz implica em retirar a máscara do silenciamento<sup>79</sup>, em manifestar a presença de uma singularidade no mundo. A partir da escrita, Grada Kilomba ressignifica as vozes brutalmente excluídas, vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos<sup>80</sup>, ressignificando a ferida e o trauma que o mundo colonial e branco impôs às pessoas negras. A ideia de que se *tem* de escrever, quase como uma obrigação moral, incorpora a crença de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária”<sup>81</sup>. Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou objeto, mas sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história e, não quem, é descrita. Escrever portanto emerge como um ato político<sup>82</sup>.

<sup>76</sup> KILOMBA, 2019, p. 33

<sup>77</sup> KILOMBA, 2019, p. 40.

<sup>78</sup> KILOMBA, 2019, p. 39.

<sup>79</sup> KILOMBA, 2019, p.33.

<sup>80</sup> KILOMBA, 2019, p. 27.

<sup>81</sup> hooks, 1990, p. 152.

<sup>82</sup> KILOMBA, 2019, p. 27-8.

#### **Quarta história: Ninguém escuta as mulheres ou Temos alguma coisa para aprender com elas ou As mulheres-cabaças**

No texto “Mulheres-cabaças”, Creuza Prumkwyj Krahô<sup>83</sup> observa que os antropólogos que chegavam à aldeia para pesquisar os costumes do seu povo nunca se interessavam pelas falas das mulheres, mesmo sendo estas as guardiãs da cultura Krahô. Por isso, são denominadas de *mulheres-cabaças*. A cabaça é um fruto redondo, de casca dura, com o interior oco. Há milhares de anos, cabaças são utilizadas como instrumento musical, como utensílio para armazenar e transportar água e mantimentos e também como objetos de arte<sup>84</sup>. O formato abaulado do fruto e sua casca resistente permitem que sejam usados como recipiente. Na região sul do Brasil, onde são utilizadas como recipientes para o chimarrão, as cabaças recebem o nome de cuia, palavra indígena de origem tupi, que significa fruto da cuieira. Além disso, a casca dura da cabaça é utilizada para a proteção do corpo, da casa, do homem e de sua família. Poderes mágicos são atribuídos ao interior do fruto e estão relacionados à ligação entre o homem, a natureza e o cosmos. É atributo de imagens das mais diversas religiões. Está presente na literatura e em algumas lendas que fazem parte da nossa tradição oral<sup>85</sup>. Para a cultura afrodescendente, as cabaças, *ignas*, em língua nagô, estão ligadas aos mitos de origem do mundo e ao conhecimento ancestral.

A multiplicidade de usos e simbologias para a cabaça localiza a distância que separa o mundo ocidental do pensamento indígena sobre o mundo. Quando Plutarco compara as mulheres a vasos quebrados, ele as destitui da função social, metaforizada pela impossibilidade de as mulheres transportarem as palavras e o conhecimento. O movimento do povo Krahô é inverso: as mulheres-cabaça não apenas guardam e preservam as palavras, como são responsáveis pela transmissão do conhecimento.

Estamos diante de outro modelo de distribuição discursiva; nele, as mulheres não são vistas como inaptas para o trabalho de preservar e transmitir memórias e ensinamentos. Infelizmente, no

<sup>83</sup> Pesquisadora indígena brasileira que realizou mestrado sobre seu povo, os Krahô, de Aldeia Nova, no Tocantins.

<sup>84</sup> Ver a dissertação de mestrado *Poética da Cabaça: fruto de tradição, arte e comunicação* (UNESP, 2010), de autoria de Moira Anne Bush Bastos.

<sup>85</sup> BASTOS, 2010, p. 18.

entanto, no contato do povo Krahô com a cultura branca, o *regime sexista e racista de distribuição das vozes* se impôs mais uma vez como modelo que define, a partir de fora, as posições discursivas.

Todos os antropólogos que vão aos Krahô só pesquisam os homens. Eles não pesquisam as mulheres. A mulher fica de lado, sempre lá para os fundos da casa.(...) Fiquei observando isso desde quando meu marido era vivo e eu me perguntava: por que os antropólogos vão à aldeia e só pesquisam os homens? Só andam com os homens? Os mensageiros das aldeias são os homens, para dar notícia [para os antropólogos], para distribuir. Mas é falsidade os homens explicarem tudo porque não sabem tudo. As mulheres sabem muitas coisas, passam o dia inteiro fazendo enfeite para os caçadores, porque eles não podem andar sem enfeite. Se andarem sem enfeite, não matam nada. Aprendemos assim: sabemos fazer desenho no corpo, pintar, cortar o cabelo do jeito Krahô... Só quem corta o cabelo das pessoas é a mulher mais velha que não menstrua mais, uma mulher nova não pode cortar o cabelo de ninguém. A gente tem que participar só olhando mesmo, olhando muito como corta, como arranca, porque o cabelo é arrancado um por um. Mas, mesmo assim, os homens são os mensageiros para levar as mensagens do trabalho das mulheres para os antropólogos e devolver de novo para as mulheres<sup>86</sup>.

Creuza Prumkwyj Krahô explica que os resguardos são princípios e habilidades transmitidos oralmente, mantidos vivos ao longo dos séculos; são os saberes das mulheres do uso que fazem das plantas, cascas e raízes da floresta; do cuidado com o corpo e da maneira correta de trançar um enfeite ou cortar os cabelos. É uma sabedoria feminina: as mulheres mantêm vivas na aldeia as práticas de resguardo e cuidados com o corpo, elas têm essa memória. Elas sabem qual alimento deve ser usado, como deve ser comido. Todo o processo de iniciar o resguardo, vivê-lo ao longo do tempo e finalizá-lo tem o intuito de produzir uma renovação na comunidade e na vida da pessoa<sup>87</sup>.

Durante o mestrado, Creuza Prumkwyj Krahô ficou longe da família durante longos períodos. Além da saudade, conviveu com a dificuldade material para se sustentar, alimentar-se e fazer as viagens entre Goiânia, cidade onde está localizada a universidade, e sua aldeia no Tocantins. Ela explica

<sup>86</sup>KRAHÔ, 2017, p. 110.

<sup>87</sup>KRAHÔ, 2017, p. 114.



que a maioria das mulheres da sua aldeia não fala o português, apesar de compreendê-lo. A tarefa de aprender o português, a língua dos *Cupen* (pessoas não-indígenas), foi um movimento de entender esse *outro*, nós, que quase nunca temos a mesma disposição para nos aproximarmos daquilo que é diferente. Só tomamos contato com o papel que as mulheres indígenas exercem na transmissão de conhecimento para a etnia Krahô porque Creuza Prumkwyj Krahô realizou o gesto político da escrita. A escrita permite que possamos escutar e compreender vozes que são faladas em outras línguas, que refletem outras concepções de mundo. Como artefato de comunicação, a escrita permite a tradução desses mundos e a transmissão desses saberes.

Temos certeza de que esse mapeamento das quatro narrativas pode e deve incluir outras histórias. Localizar e recontar os procedimentos que o *regime sexista e racista de distribuição da voz* realiza significa produzir arquivo e produzir enunciação. A palavra “arquivo” como Jacques Derrida nos diz, vem do grego antigo *arkheion*, “a casa dos arcontes”, ou seja, daqueles que comandavam. Quando descobri essa etimologia, o uso da palavra casa me chamou atenção (apaixonada por histórias de casas mal-assombradas, tenho uma queda por metáforas com elementos da arquitetura), mas é o poder, autoridade, seu componente mais significativo. Decidir o que entra ou fica de fora do arquivo é um ato político, ditado pelo arquivista e pelo contexto político no qual ele vive<sup>88</sup>. (...) Escritores (as) e pensadores (as) acadêmicos (as) modernos (as) têm novas ferramentas para voltar a sondar os arquivos (...). Pensem: qual é a topografia desses buracos? Onde vivem as lacunas? Como nos aproximamos da completude? Como levamos dignidade às pessoas que foram tratadas de forma indigna no passado, se não temos provas concretas do seu sofrimento? Como tornamos nos processo de registro mais justo<sup>89</sup>?

A própria ideia de enunciação, ou seja, o ato de colocar a linguagem em funcionamento por meio de ações individuais, como mostrou Benveniste<sup>90</sup>, revela que os discursos estão encharcados de subjetividade: sempre ouvimos o nome e o timbre/grão da voz de quem escreve. Se o discurso das epistemologias hegemônicas simula a ausência do sujeito, performatizando, assim, neutralidade e objetividade, o discurso dos corpos dissidentes reconhece que os atos de falar e de escrever

<sup>88</sup> MACHADO, 2019, p. 10.

<sup>89</sup> MACHADO, 2019, p. 12.

<sup>90</sup> “Antes da enunciação, a linguagem não é senão a possibilidade da linguagem. Depois da enunciação, a linguagem é efetuada em uma instância do discurso, emanação de um locutor, forma sonora que atinge um auditor e que suscita como retorno outra enunciação.” BENVENISTE, 1989, p. 83-84.

correspondem a pronunciar o nome próprio, mas não como exercício burguês e narcísico de fetichização da autoria, mas sim como forma de produzir alianças entre o *eu* e as/os outras/outros/outres. Intenta-se produzir menos literatura enquanto conceito-instituição europeia e beletrista que sanciona os modos de escrever e de ler e mais literatura enquanto máquina de guerra poético-discursiva.

## Máquinas de Guerra

No “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra”, Deleuze e Guattari propõem uma *ciência menor* ou *nômade* como forma de resistir à *ciência régia* (dominante) criada pelos aparelhos de Estado. Os aparelhos de Estado são concretos e localizáveis: o governo, a justiça, a escola, a universidade, a família, a igreja e as religiões, mas também podem apresentar certo grau de abstração: uma certa moral, certa ideologia subjacente e subliminar, certa consciência. A heterocisnormatividade é um exemplo de *aparelho de Estado* não-físico, embora as expressões de gênero cis (gestos, comportamentos, falas) possam ser percebidas e interpretadas como fisicalidades da heterocisnorma.

Para explicar como acontecem os movimentos de constituição dos *aparelhos de Estado*, Deleuze e Guattari usam a imagem do jogo de xadrez. No tabuleiro, as peças são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decorrem seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos<sup>91</sup>. Para eles, o xadrez representa uma forma de dominação não apenas de territórios, mas do próprio pensamento, pois suas movimentações são sempre pré-configuradas. Assim como no jogo, as peças movimentam-se no sentido de anexar territórios; portanto, a forma de existência do Estado é a de ocupação e conservação. Conservar o poder, a propriedade privada, a religião, o lucro, o casamento heterossexual, a monogamia, a família.

Contra essa estrutura militar, binária, régia e masculina, Deleuze e Guattari imaginam *máquinas de guerra* – modos de resistência aos *aparelhos de Estado*. Pierre Clastres considera que, nas sociedades primitivas, a guerra é o mecanismo mais seguro contra a formação do Estado: é que a guerra mantém a dispersão e a segmentaridade dos grupos<sup>92</sup>. Essa dispersão das guerras primitivas cria os bandos (as maltas), um modo de composição radicalmente oposto à organização militar dos exércitos (patentes, divisões, hierarquias). Para compreender esses mecanismos, é preciso renunciar a visão evolucionista que faz do bando ou da malta uma forma social rudimentar

<sup>91</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 13.

<sup>92</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 19.

e menos bem organizada. Mesmo nos bandos animais, a chefia é um mecanismo complexo que não promove o mais forte, porém antes inibe a instauração de poderes estáveis<sup>93</sup>.

Ao resistir à concentração e à conservação do poder<sup>94</sup>, os bandos operam de forma nômade. Eles espalham-se no território de forma a-centrada, sem ponto de irradiação e de comando do poder. Por isso, Deleuze e Guattari dirão que as *máquinas de guerra* operam rizomaticamente. Dizer que algo é rizomático é entender certo movimento contínuo de criação e de germinação que jamais se constrói em subordinação a algo. Traçamos uma linha para cima e temos uma hierarquia. Traçamos uma linha reta para baixo e temos uma raiz. Raízes e hierarquias são modelos de subordinação e de dependência. Um rizoma tem outro desenho. Como a rede dos pescadores, sua forma é espalhada. Rizoma é um modo de funcionamento, sem centro, que não se identifica com as hierarquias. Ao serem rizomáticas, as máquinas de guerra animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpetua de abandono e traição, um sentido de honra muito suscetível e que contraria, ainda uma vez, a formação do Estado<sup>95</sup>. Por isso, nas *máquinas de guerra*, as peças do tabuleiro do jogo de xadrez são substituídas pelas do Go, jogo inventado na China há mais de 2 mil anos. Os peões do go, ao contrário são grãos, pastilhas, cuja única função é anônima, coletiva ou de terceira pessoa: “Ele” avança, pode ser um homem, uma mulher, uma pulga, um elefante<sup>96</sup>. As peças do Go não possuem propriedades intrínsecas, não tem identidade, nem centro (essência).

Podemos pensar que cada um desses conceitos – *aparelhos de Estado e máquinas de guerra* – corresponde a uma organização social, uma forma de deslocamento e também a uma epistemologia, um modo de pensar. Os aparelhos de Estado operam a favor da centralidade do poder (hierarquias bem definidas), pela codificação do espaço e pela ciência hegemônica. Ao serem excêntricas, ou seja, ausentes de centro, as máquinas de guerra estabelecem com o espaço

<sup>93</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21.

<sup>94</sup> “Releio A sociedade contra o Estado, do antropólogo francês Pierre Clastres. (...) O livro fala sobre como os Guaranis lutavam contra o surgimento do Estado (e do poder do Estado) por meio dos xamãs (os karai) que sonhavam com a terra sem mal (nas mais variadas direções) e convenciam parte do grupo a sair em busca desse lugar, a terra sem mal, feito miragens que se multiplicavam. Segundo Clastres essa era a forma talvez “inconsciente” que o grupo tinha de se fragmentar. A ideia por traz disso é que grpos grande demais levariam necessariamente ao surgimento de um poder centralizador. Quando os europeus chegaram ao continente, a maioria dos povos que aqui viviam não tinham Estado, mas ainda, eram culturas que lutavam contra o surgimento do poder hierárquico como o conhecemos.” (SAAVEDRA, 2021, p. 38).

<sup>95</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21.

<sup>96</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 13.

e o poder outras conexões, como a abertura para o pensamento dissidente, para a imaginação política e para sua invasão epistemológica não-centrada na figura do *sujeito pensante universal*<sup>97</sup>.

As ciências menores/nômades definem-se pelo princípio da heterogeneidade e do *devenir*<sup>98</sup>. Isso quer dizer que seu movimento não é retilíneo, uma reta de um ponto ao outro, mas turbilhonar, ou seja, o movimento curvilíneo em espirais e fluido, por isso não há contradição, nem embate termo a termo. Além disso, seu modelo não pode ser reduzido ou explicado a partir da figura do teorema, uma equação universal, demonstrável e verificável em qualquer condição e situação. As ciências menores/nômades são contra as Leis (as regras, as normatizações dos *aparelhos de Estado*) e o modelo que inventam é o do *problema*. Um problema é um *pensamento-acontecimento*, instável, aberto, atravessado pelo mundo. Um pensamento às voltas com forças exteriores em vez de ser recolhido numa forma interior, opera por revezamento em vez de formar uma imagem, um pensamento-acontecimento, hecceidade, em vez de um pensamento-sujeito, um pensamento-problema no lugar de um pensamento-essência ou teorema, um pensamento que faz apelo a um povo em vez de se tornar por um ministério<sup>99</sup>.

O movimento de criar ciências nômades se define pela possibilidade de adulterar e reinventar a própria linguagem. Para Deleuze e Guattari, a linguagem não está à serviço da comunicação – como postula a linguística moderna – mas da reprodução de códigos intrínsecos e autoritários que transformam a linguagem num instrumento de sujeição. A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer<sup>100</sup>. Ou seja, o funcionamento da linguagem é redundante porque sua ordem se apoia sempre e *a priori* em outras ordens, que são os comandos, as funções, as regras e os usos possíveis e permitidos de uma determinada língua. Deleuze e

<sup>97</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 49.

<sup>98</sup>Para Deleuze e Guattari, o princípio da identidade é um engano. O que existem são fluxos que não representam ou expressam identidades fixas e imutáveis, mas que fabricam singularidades e diferenças. A diferença é resultado do movimento contínuo de diferenciar-se de si mesma. É a definição de *devenir*. Entender uma subjetividade como *devenir* e não como essência é aceitar o movimento de reinvenção da experiência e da vida, sua criação fluida. “*Devenir* é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes (...). Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os *devires* não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”. (DELEUZE, 1998, p.3). *Devires* não estabelecem verdades definitivas sobre os corpos e os afetos que atravessam esses corpos; produzem diferenças, não-semelhanças, deslocamentos e acoplamentos que inventam novos mundos, que inventam outros mundos possíveis.

<sup>99</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 48.

<sup>100</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 12.

Guattari citam como exemplo a máquina de ensino obrigatório que impõe às crianças coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo – verbo, sujeito do enunciado – sujeito da enunciação)<sup>101</sup>. Por isso, para Deleuze e Guattari, todo enunciado (unidade mínima da linguagem) carrega em si uma espécie de sentença de morte, um veredicto, uma condenação: condena-se a linguagem a ser *palavra de ordem*. Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento<sup>102</sup>.

Os *pressupostos implícitos e não-discursivos* são anteriores à fala, mas estão contidos de forma invisível nela na forma de uma prescrição. Entre *ação* e *fala*, não existem apenas relações extrínsecas, mas também intrínsecas. Como exemplo dos pressupostos implícitos, Deleuze e Guattari citam o *performativo* e o *ilocutório*. O performativo qualifica determinados enunciados em que “dizer é fazer”. Ao dizer “Eu juro”, performatizo a ação de jurar. Já o ilocutório é um ato de fala que atribui ao conjunto de sons articulados uma determinada força: de ameaça, de promessa, de ordem.

O performativo e o ilocutório são *atos imanentes de fala* que designam a relação instantânea dos enunciados com as transformações incorpóreas que eles produzem. Quando o juiz emite a sentença: “você está condenado”, esse ato de fala<sup>103</sup> transforma, de forma instantânea, o corpo do acusado em condenado, instaurando uma nova ordem política e social sobre ele. No início, não é possível observar diferenças corporais efetivas entre o acusado e o condenado justamente porque essas transformações são incorpóreas, foram produzidas a partir de *atos imanentes* de fala. Por isso, Deleuze e Guattari afirmarão que os atos de fala são equivalentes de atos jurídicos,

<sup>101</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 12.

<sup>102</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 16.

<sup>103</sup> Deleuze e Guattari inspiraram-se na teoria dos atos de fala, do linguista estadunidense John Austin.

que coordenam os processos de subjetivação ou as atribuições de sujeitos na língua<sup>104</sup>. Os *pressupostos implícitos e não discursivos* são como fronteiras que delimitam ou contornam um determinado território: o que a língua e a fala permitem ou não dizer. A partir da constatação de que a linguagem não se define pela sua função comunicativa e informativa, mas transmissiva (transmitir palavras de ordem) e prescritiva, Deleuze e Guattari afirmarão que não existe enunciação individual, nem mesmo sujeito de enunciação: toda enunciação é coletiva e reverbera as múltiplas *palavras de ordem* implícitas nos atos de fala.

Se toda palavra de ordem cria uma sentença de morte, quais palavras poderiam criar linhas de vida?

<sup>104</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 16.

## A palavra desdobrável

Todos os povos e culturas possuem a capacidade de ativar a potência inventiva e viva da linguagem verbal a fim de acessar vários outros mundos. As línguas são imperfeitas, para que os poemas existam<sup>105</sup>. A poesia recusa a linguagem enquanto código de descrição funcional do mundo. Capaz de se refazer e de se desdobrar em infinitas formas, a palavra poética é o que nos permite, no interior da própria linguagem, reinventá-la. Nunca cansarei de me espantar com a beleza e com a multiplicidade das palavras e da linguagem. A palavra poética consegue dissolver as palavras de ordem, os estereótipos, os microfascismos cotidianos infiltrados em todos os espaços discursivos. A palavra poética agencia-se com essa potencialidade de desfazer os comandos e as prescrições e de compor outras forças enunciativas, menos discursivas e mais poéticas. Linguagem não como função, mas como potência. As palavras não são mais simples instrumentos, mas são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores<sup>106</sup>.

Palavra como desvio já que a linguagem poética não tem como objetivo construir um único sentido. Ela constrói uma linguagem furada ou uma linguagem com pontos de fuga<sup>107</sup>. Isso acontece, porque a palavra poética excede o campo da objetividade e da assertividade e entra no campo da metáfora, no qual uma mesma palavra pode significar infinitas outras coisas.

<sup>105</sup> PRADO, 1991, p. 380.

<sup>106</sup> BARTHES, 1978, p.21.

<sup>107</sup> SAAVEDRA, 2021, p. 107.



**Palavra, lugar que viaja, por Zi Reis <sup>108</sup>**

*A palavra é uma imagem. Ela é uma imagem quando ela está no muro, quando está no papel e quando a gente fala. Quando a gente fala um texto, a imagem acontece dentro de cada um, assim como acontece no cinema. Quando a palavra é lançada no ar, é também uma imagem que se forma dentro de cada pessoa. Fica mais interessante e mais rico quando a gente potencializa isso. A poesia e a palavra se enriquecem no momento que você não entrega o sentido totalmente pronto para o espectador. Eu gosto muito de brincar com isso. Criar brechas pra que a palavra se desdobre e imensamente se multiplique dentro de cada pessoa. Criar universos amplos. Abrir ao invés de fechar<sup>109</sup>.*

<sup>108</sup> “O texto, lugar que viaja. O texto é a mais curta distância entre dois pontos. Porque falamos, pensamos em novelo, e sentimos um emaranhado no estômago ou no coração. A palavra novela é a fuga a esta dor. Picada rápida, ou encontro breve. Não é porque as palavras estão deitadas por ordem no dicionário que imaginamos o texto liso, e sem relevo. Nós sentimos que as palavras têm normalmente a forma da esponja embebida ou, se quiser, o relevo de pequenas rochas com faces pontiagudas e reentrâncias ali deixadas pela erosão. Se se tirasse uma fotografia aérea de um livro gigante, confundi-lo-íamos com a imagem circular de uma cidade que se defende.” (LLANSOL, 2011, p. 126).

<sup>109</sup> Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 06/03/2021.

## A poesia faz alguma coisa acontecer<sup>110</sup>

Um poema é uma máquina de produzir ficções, é uma prática discursiva, é um fenômeno da realidade. É, ao mesmo tempo, o ovo e a galinha. Todo poema – por mais abstrato que seja – é uma tentativa de inventar outra realidade, outros mundos: provisórios, efêmeros, singulares. O poema cintila. Alguns afirmam que o poema nasce de um esforço de decifração de algo que não conseguimos acessar utilizando apenas a audição, o tato, a visão, o paladar e o olfato. A poesia é um sexto sentido.

Gloria Anzaldúa acreditava que a poesia era uma atividade xamânica, pois a palavra poética tem o poder de evocar outros mundos ao fazer a mediação e a tradução entre as realidades coexistentes e simultâneas. Nesse sentido, o poema é uma máquina de ver o invisível. Adrienne Rich escreveu que poemas são como sonhos: neles se coloca aquilo que não se sabe que sabe<sup>111</sup>. Um poema é uma construção. Para uns, a poesia é uma atividade exclusivamente racional, controlada, exata. Para outros, a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo. A atividade poética é revolucionária por natureza; exercício de libertação interior. Alguns poemas têm esse poder de me comover, de colocar meu corpo em movimento. A poesia faz alguma coisa acontecer<sup>112</sup>, faz conhecer histórias que foram silenciadas, aproxima-nos do outro, dos corpos dissidentes. No processo de transformação do silêncio em linguagem e ação<sup>113</sup>, a poesia ocupa um lugar central ao renomear o mundo.

<sup>110</sup>Título de um artigo da poeta Audre Lorde, presente no livro *Sou sua irmã* (2020).

<sup>111</sup>RICH, 2017, p.72.

<sup>112</sup>LORDE, 2019, p. 106.

<sup>113</sup>LORDE, 2019, p. 51.

## Epistemologias como modos de sentir-pensar

Ampliamos a definição *stricto sensu de* epistemologia quando afirmamos que epistemologias não são apenas os métodos através dos quais se produz conhecimento, mas, simultaneamente, modos de perceber, de sentir e de pensar. O conhecimento científico é o campo privilegiado da epistemologia porque ele se estabeleceu, ao longo dos últimos 500 anos, como o discurso da verdade, da universalidade e da racionalidade. Para Grada Kilomba, esses critérios não são simples categorizações semânticas<sup>114</sup>, mas marcadores que reproduzem posições discursivas de raça, mas também de localização geográfica, poder político e gênero. Grada Kilomba nos mostrou como os dispositivos de controle da fala das pessoas escravizadas foram atualizados ao longo dos séculos, sendo observados, ainda hoje, na forma de sistemas que definem o que é conhecimento verdadeiro e válido daquilo que não é<sup>115</sup>. Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada<sup>116</sup>. Esses processos de rejeição são variados. No contexto dos países colonizados, ele inicia-se com o não reconhecimento das línguas e, conseqüentemente, do pensamento dos povos indígenas. Já no contexto da produção epistemológica dos corpos dissidentes, ele é construído a partir de um uma série de binarismos: corpo/mente, natureza/cultura, racional/emocional, objetivo/subjetivo. A ciência não é, neste sentido, um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução de relações raciais de poder, também de gênero e de sexualidade, que ditam o que deve ser considerado verdadeiro e em quem acreditar. (...) A epistemologia derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência, é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (métodos)<sup>117</sup>. A tradição que privilegiou, entre outras coisas, a objetividade em detrimento da subjetividade, operou

114 KILOMBA, 2019, p. 52

115 Michel Foucault chamará esses procedimentos de jogos de verdade. “A história da crítica do pensamento não é uma história das aquisições nem das ocultações da verdade, é a história da emergência de jogos de verdade: é a história das “verificações”, entendidas como as formas pelas quais se articulam, sobre um campo de coisas, discursos capazes de serem ditos verdadeiros ou falsos; quais foram as condições dessa emergência, o preço com a qual, de qualquer forma, ela foi paga, seus efeitos no real e a maneira pela qual, ligando um certo tipo de objeto a certos modelos de sujeito, ela constitui por um tempo, uma área e determinado indivíduos”. (FOUCAULT, 2008, p. 235)

116 KILOMBA, 2019, p. 53

117 KILOMBA, 2019, p. 53-54

hierarquias entre os métodos da ciência e as práticas da arte em alguns casos desnecessários. Nós que estamos envolvidas com a produção de conhecimentos de natureza heterogênea e subjetiva, como a poesia, acreditamos que epistemologias não precisam ser universais ou definitivas. Não se trata de negar a importância da ciência, mas de afirmar que aquilo que têm efeito no real, no sentido de produzir modos de pensar, de sentir e de agir, vai além da ciência e da epistemologia *stricto sensu*. Por isso, não tomamos a produção de saber, como um produto, um objeto separado da vida das subjetividades que estão envolvidas<sup>118</sup>, mas como criação conectada à imanência dos corpos, dos afetos, das sensibilidades, das diversas realidades sociais. Não existe neutralidade epistemológica, porque os modos de pensar são atravessados e contagiados pelos modos de perceber, de sentir, de se afetar, implicando em modos de agir, consigo mesma e com os outros<sup>119</sup>. A epistemologia é, neste sentido, uma posição política e ética no mundo, na ação de criação de mundos<sup>120</sup>.

Sabemos que as epistemologias hegemônicas não são um bloco monolítico. Elas também possuem variações de formas e de forças. Para Grada Kilomba, por exemplo, elas foram construídas a partir de argumentos racistas, já para Judith Butler e para Linda Tuhiwai Smith, epistemologias hegemônicas foram construídas, com base em teorias, respectivamente, heterocisnormativas e coloniais. O que essas pensadoras nos mostram é que verdades científicas contrabandeiam interesses políticos. Por isso, epistemologias são formas de se posicionar no mundo, indissociáveis de fatores políticos, econômicos, sociais, sexuais. Epistemologias estão conectadas com as pessoas e com os grupos que as elaboram e podem, por um lado reproduzir e manter determinados valores (epistemologias hegemônicas)<sup>121</sup>, quanto produzir outros modos de agir, de pensar, de escapar e de recusar essas realidades (epistemologias dissidentes). Neste sentido, entender epistemologias como modos de sentir-pensar nos convoca a refletir sobre os procedimentos de exclusão operados pelas estruturas hegemônicas.

<sup>118</sup> ASPIS, 2021, p. 157.

<sup>119</sup> ASPIS, 2021, p. 157.

<sup>120</sup> ASPIS, 2021, p. 157.

<sup>121</sup> Até o século XIX, a palavra hegemonia era usada para descrever a predominância política de um Estado sobre outro. Porém, como explica o crítico marxista branco Raymond Williams, hegemonia não é apenas expressão de poder político e econômico, mas também cultural. A hegemonia constrói dependência, consentimento e autoridade.

A partir da Poesia Falada e das reflexões de Audre Lorde sobre a potência da poesia em criar narrativas e modos de vida dissidentes, nos propusemos a pensar a poesia como epistemologia dissidente. Para Audre Lorde, a poesia promove a fusão entre pensar e sentir porque ela tem a potencialidade de produzir modos de conhecer que rejeitam a forma tradicional como o conhecimento é interrogado e produzido.

Quando olhamos a vida ao modo europeu como apenas um problema a ser resolvido, confiamos exclusivamente em nossas ideias para nos libertar, pois elas, segundo nos disseram os patriarcas brancos, são o que temos de valioso. No entanto, quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia de vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais apreciar nossos sentimentos e respeitar essas fontes ocultas do nosso poder<sup>122</sup>.

A poesia como criação viva e heterogênea (sensorial, verbal, política, espiritual, subjetiva) constitui-se como um modo singular – já que não aspira à universalidade – de conhecer, entender e recriar o mundo. A poesia retira suas forças vitais do mundo em que vivemos, das vivências realmente vividas, das experiências realmente sofridas e dos pensamentos que nós mesmos pensamos. É preciso descrever o mundo continuamente<sup>123</sup>. Audre Lorde afirmava que a poesia disponibiliza as *ferramentas* para produzir outros conhecimentos sobre as mulheres. No entanto, ela era consciente de que as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande<sup>124</sup>. Ao se questionar sobre o que significa usar os instrumentos do sistema racista-patriarcal para analisar as consequências produzidas pelo próprio sistema, ela conclui que os limites para mudanças reais são limitados. Por isso, derrubar a casa grande implica em inventar outras metodologias e escapes, ou seja, em assumir uma posição política dissidente.

Lorde nos ensina que escrever poesia não é uma atividade exclusivamente individual/solitária. A poesia tem a possibilidade de conectar, ativar e fortalecer grupos, desejos, movimentos, ações. Criar uma editora e/ou publicar uma antologia de poesia de mulheres negras, lésbicas, feministas é sempre uma ação política. Criar um Sarau é também uma ação política. Audre Lorde era poeta e

122 LORDE, 2019, p. 46.

123 SYZMBORSKA, 2021, p. 37.

124 LORDE, 2019, p. 135.

professora. Por todos os lugares por onde transitou, ela fomentava e articulava movimentos de escritoras negras, lésbicas, não-brancas e brancas. Para ela, escrever poesia era tão importante quanto criar comunidades com essas pessoas. Audre Lorde transformou seu encontro com a poesia em um modo de vida<sup>125</sup>, ou seja, numa resposta do desejo à exploração da energia vital<sup>126</sup>. Escrever, ensinar, editar, publicar são micropolíticas ativas que inventam linhas de fuga às experiências do trauma. Como mulher negra e lésbica, Audre Lorde vivenciou ao longo da vida diferentes tipos de violência.

Por isso, entendemos as epistemologias dissidentes como táticas de descolonização do conhecimento racional, colonial e eurocêntrico que se aproximam do pensamento produzido por pessoas e coletividades latino-americanas, tendo em vista que nosso repertório epistemológico é atravessado e construído também pelo pensamento indígena, negro, das mulheres e pelas relações que esses grupos constroem com o corpo, a voz, a palavra, as florestas, os bichos, o tempo, a espiritualidade, o mundo invisível, a memória, a história, o comunitário. A partir dessa outra perspectiva, epistemologias transformam-se em investigações e práticas que, ao recusar lógica ocidental, patriarcal, colonial e capitalista da racionalidade<sup>127</sup> ampliam a noção de conhecimento e suas formas de transmissão.

Entendemos a dissidência como movimento de resistência a essas relações de predominância e de poder. Dissidência é escape e reinvenção. Não a unidade que visa a conjurar a fragmentação da vida cotidiana, mas a vivência do múltiplo e diverso<sup>128</sup>. Escapar do pensamento único, das doutrinas, dos regimes de verdade, das relações de dominação epistemológica e intelectual. Escapar do projeto patriarcal e colonial racista. Escapar, entretanto, para inventar outros modos de conhecer, outras narrativas, utopias, epistemologias. Em seu curso sobre território, segurança e

125 No início dos anos 1970, Audre Lorde ensinou poesia numa universidade para estudantes negros no Mississippi, Sul dos Estados Unidos, uma região altamente segregada racialmente, ela também ajudou a articular uma importante comunidade de escritoras negras na Alemanha. Então, ensinar poesia é ensinar a reconhecer o sentimento, é ensinar sobrevivência. Além disso, ela também organizou dezenas de antologias de poesia e participou ativamente da criação da editora *Table Kitchen*.

<sup>126</sup> Suely Rolnik, 2018.

<sup>127</sup> “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.” KRENAK, 2019, p. 11

<sup>128</sup> ASPIS, 2021, p. 13.

população, Foucault faz uma colocação muito interessante a respeito do uso da palavra dissidência para expressar uma forma de resistência ao tipo de poder que tem como ação conduzir, conduzir a vida cotidiana, conduzir as ações e os modos de pensar, conduzir o modo como as pessoas conduzem as suas vidas: conduzir condutas. Se trata da determinação do campo de ação do sujeito, antes que este possa decidir. Sendo assim, governar é estruturar o eventual campo de ação dos outros. Não se trata de proibição explícita, mas de modulação, já que determina e controla as possibilidades de ação. Ele diz que, no início dos anos 1970, na URSS e nos países do bloco soviético, a palavra “dissidência” se impôs para designar o movimento intelectual de oposição ao sistema comunista. Essa palavra, em russo, *inakomyслиachtchie*, quer dizer literalmente “os que pensam de outra maneira”. Não se trata, portanto, de pensar outras coisas, outros conteúdos da mesma forma, e sim de pensar de outras maneiras<sup>129</sup>. As epistemologias dissidentes mostram que existem também outros modos de narrar e de escrever, modos que **vasculham** indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados; e privilegia autorias não-autorizadas, visibilizando contextos de disputas em torno das questões sobre quem e como falar. Submetodologia que não se furte às batalhas políticas em que se veja implicada e que não cesse de querer escapar, seja pela via do erro, da entropia ou por qualquer outra, dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares<sup>130</sup>.

Uma epistemologia dissidente não opera por binarismo: ciência X arte, verdadeiro (científico) X falso (não-científico), sujeito X objeto, oralidade X escrita, conhecimento X experiência. Nas epistemologias dissidentes, a prática está implicada na teoria e a teoria é uma articulação criativa entre pensamento, experiência, corpo e ação. Essas esferas se conectam não de forma hierarquizada, mas complementar e simultânea. Já na lógica das epistemologias hegemônicas, a separação entre sujeito e objeto determina não apenas a forma, mas os limites do conhecimento.

As epistemologias dissidentes estão mobilizadas na criação de experiências singulares, criativas e experimentais, com a possibilidade de produzir conhecimento, arte, política e pensamento a partir das vivências e dos movimentos desses corpos, ou seja, dos seus ativismos e das suas

129 ASPIS, 2021, p. 22.

130 MOMBAÇA, 2016, p. 5.

coletividades. Um conhecimento que é vivo e múltiplo, que suspende as divisões entre o pessoal e o político, entre autobiografia e memória coletiva, entre pensar e fazer e sentir, entre escrever e falar, entre história e poesia. Além disso, ao escolher a palavra dissidente, sinalizamos que não apenas as subjetividades a partir das quais essas epistemologias são criadas são geograficamente outras<sup>131</sup>, mas que suas invenções e produções também têm outras formas.

131 “A ‘epistemologia do Sul’ que tenho vindo a propor visa a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. Os conceitos centrais da epistemologia do Sul são a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes, e a tradução intercultural. Não se trata verdadeiramente de uma epistemologia, mas antes de um conjunto de epistemologias. Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo.” (SANTOS, 2008, p. 11).



## Epistemicídio, por Piê

*Colonialmente, a divisão do corpo está no gênero, na cor e num monte de rolê. O preto sabe sambar, porque o branco sabe pensar<sup>132</sup>.*

<sup>132</sup> Piê em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 08/12/2020.

## Nomadismos

Quando María Galindo explica que uma pixação, nas ruas de La Paz, pode ser compreendida como uma teoria sobre o patriarcado e o colonialismo na América do Sul, me sinto conectada com esse modo de criar e de fazer epistemologia que provoca rupturas hierárquicas, estéticas e políticas. Defendemos que o cenário político mais importante para o feminismo é a rua e trabalhamos partindo da rua. Nós convertemos a rua nosso fórum político principal, e por isso nossa ressonância é muito forte na Bolívia. Porque não é uma voz emprestada, não é um espaço emprestado, não é através do parlamento ou através das leis ou através dos meios de comunicação. Não, é através da rua<sup>133</sup>.

O trabalho do coletivo boliviano *Mujeres Creando* mostra que a rua transforma-se em cenário para as palavras poéticas e políticas do coletivo, substituindo o suporte dominante das epistemologias hegemônicas – o livro – pela superfície caótica e não-hierarquizada do muro. Um texto escrito na rua está sujeito às transformações e interferências do tempo e do espaço já que ele pode ser apagado ou destruído. Sua recepção torna-se efêmera, submetida a uma série de outras disputas. Dessa forma, são criados, também, outros modos de visibilidade, de circulação e de sensibilidade. Subverter e deslocar a hegemonia do livro é, neste sentido, um gesto político e estético que evidencia que não há divisão entre forma e conteúdo. *Mujeres Creando* e tantos outros coletivos da América Latina, como os Zapatistas, no México, o coletivo Ni Una a Menos, na Argentina e o movimento das mulheres dentro da Poesia Falada no Brasil ensinam que as epistemologias podem ser poéticas, performáticas, efêmeras, corporais, sensoriais, táteis, coletivas, faladas.

Uma pixação, um poema falado, uma marcha, um sarau, um programa de rádio experimental, um bloco de carnaval são alguns exemplos de epistemologias dissidentes do sentir-pensar que, além de tantos outros gestos, deslocam a linguagem verbal para outros ambientes, reequilibrando as

<sup>133</sup> GALINDO, 2019. Entrevista concedida ao jornal argentino Página 12. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/209196-a-despatriarcalizar>)

forças inventivas entre o político e o poético. Teorias visuais e sonoras. Fazeres subversivos e concretos. Epistemologias dissidentes da voz e do corpo, coletivas, festivas, desobedientes, inventivas, anárquicas, nômades, amorosas e que criam outros modos de viver. Talvez essa seja a verdadeira revolução epistemológica com a qual devemos sonhar.

### **Breve pausa**

De novo é domingo. Esta noite Joaquim irá dormir na casa do pai. Sinto que estou começando a achar o ritmo da escrita. Quando a escrita vira texto? Comigo, a escrita começa antes: no corpo. Fico vivendo com aquele assunto na minha cabeça durante dias e noites. Muitas vezes sonho com o texto. O tempo vai passando, anoto algumas frases, às vezes tenho o que chamam de *insight*, faço muitos rascunhos. Tento escrever, mas travo. Não consigo começar. Começar é sempre difícil. Escrevo, apago e reescrevo dezenas de vezes. Não posso me esquecer que esta tese persegue algumas perguntas. Refaço essas perguntas tantas vezes que me perco. Perco o fio da meada.

Enquanto me preparo para recomeçar a escrita, esquento a bolsa de água quente. Os primeiros sinais de tensão começaram a aparecer, meu pescoço está dolorido e uma ardência irradia-se da nuca, passa pelo ombro direito até chegar ao punho. Enquanto descrevo este itinerário, tudo dói. Afasto os olhos da tela do computador, paro um pouco, alongo o pescoço para aliviar o incômodo e ao fazer este movimento meus olhos passeiam pelas três prateleiras de madeira da minha minúscula sala de trabalho, fixo os olhos num livro que comprei há muitos anos: *O Desafio Biográfico*, de François Dosse. Abro o livro aleatoriamente e encontro na última página minha própria letra. Numa pequena anotação feita a lápis está escrito: *o instante da escrita é o instante da ficção*.

## Ouro Preto/Noite

Quando eu tinha por volta dos sete anos, comecei a ter pesadelos recorrentes envolvendo a ausência da voz. Eu precisava me comunicar, mas não conseguia. Num desses pesadelos, estava parada na porta da casa de uma antiga professora, em Ouro Preto. Batia à porta. Quando a mulher a abria, eu não conseguia perguntar se minha mãe estava, embora soubesse, com certeza, que ela estava ali. De dentro da minha boca, não saía nenhum som. A sensação era extremamente angustiante, como o são os pesadelos. Eu acordava desses sonhos com a sensação de que precisava aprender a gritar.

Naquela época, minha falta de voz era um problema crônico que escapava do universo dos sonhos e atingia fisicamente minha garganta. Minha mãe achava que eu tinha que operar. Cirurgia para retirada das amídalas. O médico desaconselhou. Coisa do passado. Atravessei a infância tomando todo tipo de medicamentos alopáticos e homeopáticos, além de chás e xaropes naturais, para curar minhas constantes e agudas infecções de garganta. Um dia, depois de sair do consultório médico com mais um diagnóstico de amidalite, passamos na farmácia perto de casa para comprar os remédios que haviam sido prescritos: amoxicilina e anti-inflamatórios.

O farmacêutico, um velho conhecido da família, pediu para dar uma olhada na minha garganta. Minha mãe e eu o acompanhamos até uma pequena sala nos fundos da farmácia. Todas as paredes eram cobertas por antigos armários de madeira com portas de vidro. Era a década de 1980, em Ouro Preto. Naquela época, a cidade tinha apenas três farmácias. Eu abri a boca, ele olhou lá dentro e disse que o antibiótico só começaria a fazer efeito a partir do segundo dia. Até lá, eu continuaria sentindo dores intensas na hora de comer e de falar. A garganta estava completamente fechada pelas placas associadas à infecção. O farmacêutico sugeriu que fizéssemos uma limpeza ali mesmo. Lembro-me de que ele avisou que o procedimento era um pouco incômodo, mas garantiu que conseguiria desobstruir minha garganta. Minha mãe olhou para mim procurando uma resposta. Eu aceitei.

Sentei-me numa cadeira ao lado de uma pequena mesa onde estavam dispostos vários instrumentos familiares: pinças, vasilhinhas de metal, palitos de madeira, algodão, seringas, álcool.

O farmacêutico vestiu luvas de borracha, uma máscara de proteção e pediu que eu abrisse a boca. Depois, pegou um instrumento prateado que lembrava uma espátula de raspar massa de bolo (minha mãe chama esse utensílio de cozinha de pão-duro), desinfetou o objeto com álcool e começou a raspar as paredes minha garganta. Eu não sentia dor, apenas muita uma vontade de vomitar e o gosto do metal colado à minha língua. Pedacos grandes e pequenos de gelatina multicolorida começaram a ser retirados da minha garganta. Eram placas viscosas e densas de pus. O farmacêutico raspou toda a cavidade até encher a vasilhinha em cima da mesa. Eu lembro que fiquei horrorizada ao ver toda aquela gosma saindo pela minha boca. Quando o procedimento acabou, ele me deu um copo de água misturada com uma solução antisséptica. Gargarejei durante 15 segundos e cuspi. Ardeu: profundamente. Depois, como num passe de mágica, a dor desapareceu.

Na adolescência, as crises de infecção na garganta diminuíram. No entanto, comecei a ter vergonha da minha voz. Minha irmã dizia que ela era fina, irritante e estridente. Meus primos remedavam o meu jeito de falar. Um menino com quem eu convivia bastante, filho de uma das melhores amigas da minha mãe, passou a infância me provocando: *Engrossa essa voz, Flávia Helena! Fala igual homem*. Eu era uma menina: oito, nove, dez anos.

No começo da adolescência, minha irmã ganhou de presente dos meus pais um aparelho de som Phillips. Até aquele momento, escutávamos música em uma vitrola compacta, azul e branca, que podia ser transportada de um cômodo para o outro da casa. O novo aparelho possuía caixas de som externas, rádio, toca-discos e um gravador de fita K7.

Minha irmã trancava-se no quarto e passava horas lá dentro. Sozinha: ouvindo música. Eu morria de inveja daquela liberdade. Um dia, ela me chamou e disse que queria gravar minha voz. Pediu que eu falasse qualquer coisa. Devo ter falado qualquer coisa, porque sempre fazia as coisas que ela pedia. Minha irmã apertou o play. Ouvir a voz no gravador era ainda pior. Nunca mais poderíamos esquecer essa voz que os outros ouviam<sup>134</sup>

Eu tinha três melhores-amigas. Éramos um quarteto inseparável. Sempre íamos juntas para a escola. Enquanto subíamos as íngremes ladeiras ouro-pretanas, um garoto da escola cruzava

<sup>134</sup> ERNAUX, 2018, p.111.

nosso caminho. Assim que passava por nós, ele começava a imitar o barulho de maritacas ou de qualquer outro som difícil de ser reproduzido, mas que pode ser entendido como uma série de *bláblábláblá, bláblábláblá, bláblábláblá*.

Aquele ritual diário de provocação era bastante calculado. O menino precisava se posicionar a uma distância certa. Se ele estivesse longe demais, nós não escutaríamos a provocação e ela perderia o sentido. Mas, se estivesse próximo demais, ele corria o risco de ser fulminado pelos nossos olhares. Naquela época, minhas amigas e eu usávamos o humor como tática de catalisação da nossa raiva. No caminho para a escola, as ruas estavam sempre cheias de cocô de cavalo. *Luiz Felipe já passou por aqui hoje*, comentávamos e caíamos na gargalhada. Não tínhamos dimensão de como era perversa aquela *brincadeirinha de menino*.

Aos 14 anos, poucos meses depois da minha primeira menstruação, meus seios começaram a crescer. Eles não cresciam como os das minhas amigas, ou como os das outras meninas que eu conhecia, muito menos como os seios da *Garota Capricho*<sup>135</sup>. Eles cresciam muito, descontrolados. Eu era bastante magra e considerava meus peitos completamente desproporcionais em comparação ao resto do meu corpo. Não gostava deles de jeito nenhum. Quem disse que eu queria aqueles peitos? Gigantes e cobertos por estrias: tudo errado. Eu tentava escondê-los de toda forma. Qualquer coisa me constrangia: nadar, usar biquíni, trocar de roupa na frente das minhas amigas, fazer aula de educação física, andar sem sutiã dentro de casa. Parei de fazer aula de dança e de ir ao clube. Pedia para minha mãe comprar sutiãs que amassavam o peito. Usava blusas muito largas. Mas, mesmo assim, eles me incomodavam. Não era possível escondê-los.

A mesma censura tácita que edita as imagens de rostos e de formatos de corpos femininos, também edita imagens do seio feminino, mantendo as mulheres na ignorância da verdadeira aparência dos seios. A cultura faz uma triagem minuciosamente impecável dos seios, quase nunca apresentando os que são moles, assimétricos, maduros ou que passaram pelas alterações da

<sup>135</sup> A revista *Capricho* é uma publicação voltada para jovens e adolescentes. Foi criada em 1962 e existe ainda hoje. Na minha adolescência, a revista era a única fonte de informação sobre sexualidade e comportamento. A cada edição uma modelo – sempre branca e quase sempre de olhos claros – estampava a capa da revista. Essas modelos eram conhecidas como *Garota Capricho*. Algumas garotas *capricho* da minha geração foram Ana Paula Arósio, Rita Lobo, Luana Piovani, Gisele Bündchen.

gravidez. Pela visão dos seios em nossa cultura, teríamos pouquíssima noção de que os seios de verdade têm tantos formatos e diferenças quanto as mulheres que os possuem<sup>136</sup>.

Uma vez, ao passar em frente a uma construção, alguns pedreiros me viram e disseram: *lá vai a vaca leiteira*. Meu rosto inteiro incendiou-se de vergonha e, principalmente, de raiva. Vaca. Piranha. Galinha.

<sup>136</sup>WOLF, 2018, p. 356.



## Tríplice aliança

Para María Galindo, o patriarcado constitui-se a partir de três eixos:

1) **Coisificação do corpo da mulher:** esse processo tem sua expressão paradigmática no trabalho da prostituta. No entanto, a posse e o uso (o consumo) que o patriarcado faz dos corpos das mulheres não se restringe apenas às putas. A opressão pelo sexo – o cercamento que o sistema patriarcal faz do sexo das mulheres – tem intensa relação com a exploração e a dinâmica sexual nas relações monogâmicas e matrimoniais ou em demais relações conjugais. A puta é a aresta da coisificação do corpo das mulheres, uma coisificação que não é exclusiva das putas como também a palavra não o é. A coisificação do corpo da puta é a coisificação do corpo das mulheres, a relação prostituída-prostituidor é o código da relação heterossexual homem-mulher, em muitas outras situações e ocasiões que não exclusivamente a situação de prostituição; por isso, a puta opera como reflexo daquilo que não queremos ver, nem nomear<sup>137</sup>.

2) **Colonização e domesticação das mulheres:** Não apenas o corpo das mulheres enquanto dispositivo sexual é transformado em posse e mercadoria, mas a própria vida, a energia de trabalho e, principalmente, a liberdade são capturadas por essa domesticação. A colonização é o processo que transforma a energia das mulheres em força de trabalho não remunerado e escravizado, o que impossibilita a autonomia e a liberdade. María Galindo está atenta ao fato de que esse sistema atingiu, e ainda atinge, as mulheres em níveis diferentes. Embora ela escreva sobre a experiência da Bolívia, as correlações com o período colonial escravagista brasileiro são intensas. No Brasil, o colonialismo transformou as mulheres negras em mulheres escravizadas, estupradas e objetificadas e, posteriormente, em empregadas domésticas. Passados 500 anos, o lugar de servidão que algumas mulheres foram submetidas continua intacto. Para Galindo, o processo de domesticação e colonização do corpo das mulheres é, ainda hoje, uma das molas de funcionamento do sistema patriarcal.

As indígenas [no Brasil são as mulheres negras] são a aresta da servidão, da domesticação e da colonização das mulheres. Uma servidão e domesticação que não é exclusiva das indígenas

<sup>137</sup> GALINDO, 2013, p. 78, tradução nossa.

tampouco. A mulher indígena concentra a perda da memória sobre nossa soberania e sobre nossos saberes ancestrais, essa perda de memória, de soberania e de autonomia não é exclusiva das mulheres indígenas, mas é uma condição de colonização universal às mulheres e que é outro dos códigos de compreensão do patriarcado<sup>138</sup>.

**3) ideologia de que as mulheres são algo ignoto (obscuro, desconhecido):** Esse eixo recai, sobretudo, nas mulheres que não se submetem aos padrões de “comportamento” sexual da heterocisnormatividade. Assim como os outros eixos, este também é um modo que o patriarcado estende a todas as mulheres, mas que recai com mais intensidade sobre as lésbicas. A lésbica é a aresta daquilo que é negado, do inominável, do desconhecido, ainda que o negado, o desconhecido e o proibido não sejam exclusividade das lésbicas tampouco<sup>139</sup>.

Essas categorias correspondem aos três principais modos de exploração e de submissão das mulheres: pelo sexo, pela força de trabalho e pela heterocisnormatividade. Essa sinergia de opressões é o que produz, sustenta e reproduz o patriarcado.

<sup>138</sup> GALINDO, 2013, p. 79, tradução nossa.

<sup>139</sup> GALINDO, 2013, p. 79, tradução nossa.

## Palavras que nascem de um nó na garganta<sup>140</sup>

Na adolescência, as variações da expressão *puta* começaram a fazer parte do meu cotidiano. Eu tinha 13 ou 14 anos. Lembro-me de que era última noite de Carnaval. No meio da chuva, no meio da multidão, espremida nas ruas estreitas de Ouro Preto, beijando, dançando e cantando: pra libertar meu coração, eu quero muito mais que o som da marcha lenta, eu quero um novo balance, o bloco do prazer que a multidão comenta<sup>141</sup>. A alegria em estado bruto escorria do meu corpo inteiro. No entanto – tchan, tchan, tchan –, a mãe de uma amiga observou que eu tinha beijado *dois* meninos na mesma noite: que flagra, que flagra, que flagra!<sup>142</sup>

Na quinta-feira pós-Carnaval, minha amiga chegou à escola com um recado da mãe dela pra mim, seguramente retirado de algum manual de *como reprimir a sexualidade das meninas*. Na época, eu era apenas uma adolescente, e os mecanismos de controle e repressão são ainda mais eficazes nessa fase da vida. O que sabemos sobre sexualidade, liberdade e autonomia aos 13 anos de idade? Eu lia mensalmente a revista *Capricho* e, mesmo assim, não encontrava as respostas. A mãe da minha amiga tinha achado por bem me avisar para *tomar cuidado com aquele tipo de comportamento*. Qual comportamento: beijar mais de um menino na mesma noite ou beijar meninos? Segundo ela, as pessoas poderiam começar a me chamar de *galinha*. Fiquei muda de tanta vergonha. Mas também fiquei com raiva: muita raiva.

Fui inventando táticas de sobrevivência para lidar com toda aquela raiva, com o intenso sentimento de inadequação que ser uma adolescente me causava. Comecei a escrever. Escrevia diariamente. Nesses diários, eu fazia uma espécie de relato minucioso sobre tudo o que acontecia comigo. Ao remexer esse arquivo pessoal, encontro algumas anotações que revelam um pouco como eu me sentia aos 14 anos. Eu estava sempre bastante entediada. Hoje eu fiquei em casa o dia inteiro sem fazer nada. Hoje o meu dia foi uma coisa chata, pura rotina. Vim para casa e não fiz nada. Assisti TV. Fiquei a noite inteira estudando para a prova de geografia. Hoje o dia foi uma droga! Como sempre não aconteceu nada de diferente. Acho que esse tédio, entretanto, escondia

<sup>140</sup> *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. Sueli Rolnik, 2018.

<sup>141</sup> Gal Costa: <https://www.youtube.com/watch?v=XwwsaJPxxXc>

<sup>142</sup> Rita Lee: <https://www.youtube.com/watch?v=vbTo7M5OJzs>

um desejo incendiário pela vida, pela minha liberdade, eu queria muito crescer. Não entendia, como compreendo hoje, todas as reverberações políticas e subjetivas daquela prática cotidiana: escrever é também captar o reflexo da história coletiva projetado na tela da memória individual<sup>143</sup>.

Aos 16 anos, convenci meus pais de que precisava urgentemente me desfazer daqueles seios monstruosos. Eles pagaram a cara cirurgia para redução de mamas. A filha de uma amiga da minha mãe já tinha feito, conseguimos o telefone de um médico em Belo Horizonte e nos deslocamos para a capital. Foi em 1994. O ano em que o Brasil ganhou a Copa do Mundo. Eu ainda gostava de futebol, mas já estava mais interessada em outros assuntos, principalmente política, literatura e beijar meninos. Tinha decidido que seria jornalista.

Eu considerava Ouro Preto o centro do mundo e transitava entre o ambiente racista, conservador e católico da minha família e entre as experiências estéticas múltiplas que aconteciam o tempo todo na cidade e que foram me apresentando outros modos de pensar: Judith Malina<sup>144</sup> realizando uma *performance* com dezenas de artistas em frente ao Fórum de Ouro Preto, mesmo espaço, onde trinta anos antes, ela havia sido condenada à extradição por um crime que nunca cometeu. Entre outras coisas, Judith Malina tinha sido acusada, pela sociedade ouro-pretana, de beijar muitas pessoas. Ou, as histórias que eu escutava sobre a poeta Elizabeth Bishop<sup>145</sup> que viveu um período em Ouro Preto, tentado se restabelecer do suicídio da companheira e se curar do alcoolismo. Bishop passava os dias escrevendo poemas e, à noite, trancada em seu quarto, ouvia os discos de Janis Joplin.

<sup>143</sup>ERNAUX, 2019, p. 49.

<sup>144</sup>Mulher cis, branca, atriz e performer, nascida na Alemanha, mas radicada nos Estados Unidos. Criadora do Living Theater, um dos primeiros grupos de performance do mundo. Malina ficou presa quase três meses no DOPS, em Belo Horizonte, onde escreveu um diário que foi publicado pelo jornal Estado de Minas.

<sup>145</sup>Mulher cis, lésbica, branca, poeta estadunidense.

## Flashback

Começo a me lembrar como era viver em Ouro Preto, em 1994. Camadas de tempos e de histórias depositadas nas superfícies visíveis e invisíveis da cidade. De forma pouco aparente, uma outra cidade se revela nas ruas e nos becos, e, principalmente, nas entrelinhas da nossa História Oficial. Por isso, é preciso querer ver e não ter medo dos fantasmas. Ouro Preto é síntese do projeto colonial. Monumento da dívida impagável<sup>146</sup> que o Brasil tem com a população negra. Cidade construída para o extrativismo mineral e humano: projetada para a produção desigual e ilícita da riqueza e da pobreza. Cidade violenta. Há 300 anos, repetimos a mesma história. Meus ancestrais brancos e europeus viajaram até este país obcecados pela promessa de progresso e de riqueza. Progresso para quem? Ouro Preto é uma ferida não cicatrizada nesse país que ainda insiste em esconder e apagar suas verdadeiras histórias. A história que a história não conta/ o avesso do mesmo lugar<sup>147</sup>.

Em Ouro Preto, há uma constante tensão entre o profano e o sagrado, entre o puritano e a putaria, entre a missa e o boteco, entre a procissão e os blocos de Carnaval, entre a religião e a arte, entre o racismo e a luta antirracista, entre o machismo e a insubordinação das mulheres. Desde muito nova, vivi de forma intensa essas contradições.

Na adolescência, influenciada pela leitura do livro *Olga*, uma biografia sobre a vida da militante comunista Olga Benário<sup>148</sup> (Alemanha), descobri que Ouro Preto tinha uma sede do Partido Comunista. Pensei em me filiar, mas não tive coragem de ir, sozinha, às reuniões. O quarteto inseparável continuava inseparável, mas minhas amigas diziam que eu estava ficando *hippie* demais, *feminista* demais, *politizada* demais. Decidi que precisava mudar de escola. Deixei para trás o colégio particular, frequentado pela classe média branca de Ouro Preto, uma instituição católica extremamente conservadora, e comecei a estudar na ETFOP – Escola Técnica Federal de Ouro Preto. Uma escola pública, com estudantes de diversas origens sociais e econômicas, vindos

<sup>146</sup> *Dívida impagável*, Denise Ferreira da Silva, 2019.

<sup>147</sup> Fragmento do samba enredo da Escola de Samba Mangueira que homenageou Marielle Franco, em 2019.

<sup>148</sup> Olga Benário, mulher cis branca, Alemanha. Viveu no Brasil durante os anos de 1934 e 1936. Militante do partido comunista, Olga Benário foi presa durante o governo de Getúlio Vargas e deportada para a Alemanha, onde morreu em um campo de concentração nazista.

de outras cidades, que moravam em repúblicas. Pessoas que possuíam uma das coisas que eu mais desejava ter aos 16 anos: a chave de casa.

## Jogos de espelhos

Diante do espelho do banheiro da casa do meu tio, em Belo Horizonte, desenrolo a faixa de gaze cirúrgica que prende com força meus seios. Eles estão desfigurados, como se o corpo fosse um brinquedo de montar onde o jogo é dispor as peças de forma a criar pequenos monstrinhos com cara de anjo. Observo uma extensa mancha de hematomas aquarelada cobrindo toda área onde foi realizado o procedimento de corte e costura. Pedacos de linha cirúrgica prendem os bicos dos meus seios nas aréolas. Pedacos de linhas cirúrgicas prendem as aréolas aos seios. Pequenas cruces costuradas por essas linhas desenham uma âncora que percorre toda parte inferior do seio até chegar ao início do mamilo, impedindo que meu corpo – pedacos dele – escorregue pelo ralo.

## Sintoma

Antes de fazer a cirurgia plástica, eu odiava meus peitos. Depois que fiz a cirurgia, comecei a odiá-los ainda com mais rigor e método. Odiava aquele pedaço de carne disforme, machucado, triturado, costurado pelo cirurgião plástico que pouco me falou sobre as cicatrizes. A cicatriz é também uma escrita do corpo, um rastro, um traço. Odiava com tanta persistência os meus seios que era comum o desejo de não tê-los. Por que não nasci sem seios? Depois daquele dia, no banheiro da casa do meu tio, sempre que pude, evitei olhar para eles. A sensação de inadequação/desajuste era violenta. Eu tinha uma percepção transfigurada do meu corpo. Levei anos para entender que meu problema não eram os seios grandes, os seios que eu chamava de monstruosos, mas um processo de dismorfia corporal que não foi diagnosticado e tratado.



## O que dói, Piê<sup>149</sup>

*O que me dói  
 foi ter sido Basquiat a vida inteira  
 num mundo onde só amava o Romero Brito  
 o que eu ponho pra fora  
 é nada mais do que meu peito rasgado  
 é vivência minha  
 não me fale de um quadro analisado  
 this is not a big picture  
 cette un petit photó  
 a poesia é um bagulho privilegiado  
 os meus motivos para dar vida à caneta são somas  
 primeiro por ser preto  
 segundo pelo genital que me marcaram  
 terceiro por ter a forma feminina do que a sociedade chama de viado  
 quarto pelo cérebro disfuncional  
 cujo diagnóstico me afirmou  
 carne mais barata do mercado  
 preparem suas carteiras senhores  
 hoje vai sair mais caro.  
 Mesmo falando três idiomas  
 tocando sete instrumentos  
 lendo uma Barsa por semana  
 e vivendo um inferno por dentro  
 eu ainda fico para escanteio*

<sup>149</sup>Piê, 2018.

Vídeo disponível no YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=4OT6cZvTBrY>

Acesso 30/11/2021. Minha transcrição foi realizada a partir da fala do poeta e não do texto projetado durante a performance na França.

*mesmo sendo escritor  
disléxico  
poeta  
acadêmico  
marginal  
diplomado  
eu sigo ex-presidiário  
diagnóstico  
retardado  
no meu poema  
não cabe punchline  
que seja  
eu queria falar  
que o que dói  
é ser Will Smith a vida inteira  
num mundo  
onde só se respeita Adam Sandler  
isso aqui não é para estar no vídeo  
as câmeras não captam a irradiação do que eu digo  
não dá para escrever num livro  
sente-se  
sinta-se  
o que dói  
foi ter sido a tempestade a vida inteira  
onde a lince negra é branca  
e a viúva negra  
também  
lansã foi quem inspirou a rainha dos raios de X-Man  
e eu tenho que ver crente se apropriando até de comida de santo  
ou cês acham que eu engoli o acarajé da igreja universal*

*o que me dói é ser Tim Maia a vida inteira  
pra eles colocarem o Roberto Carlos todo fim de ano  
dói é ser Marighela  
e eles dizerem que eu não estou revolucionando  
dói que eu estudo me espelhando no Carlinhos  
no James e no Mano Brown  
faço tudo que eu faço bem pra caralho  
e ainda sou resumido a disfunção cerebral  
dói é ser filho de mãe solteira que nunca teve  
saco pra me amar  
dói que eu lembro dela indo embora  
e na esperança de me deixar alguma coisa  
e eu ficando com meus B.O.  
com meus demônios  
com a solidão  
a solidão  
é uma tragédia feita  
tem muito mais pro fundo  
no assunto da solidão da mulher preta  
a solidão não é ausência de macho  
a solidão é uma mão inteira  
o punho cerrado  
capaz de passar no buraco do peito  
transpassado*

*o que dói  
é que eu amo o ventre que me gerou  
mesmo ele não tendo me criado  
minha família não está vendo esta live  
não leram o meu livro*

*o que dói é que na minha cidade  
eu até tenho uma hype de favorito  
mas eu me questiono todos os dias  
se da porta pra fora daqui  
eu ainda sou só mais um bandido  
o que dói  
é que as vezes  
nem...  
às vezes ...  
...  
o que dói é que  
às vezes nem dói  
hoje será que ta doendo?*

## Dentro/fora

Alguns meses depois, saí da casa dos meus pais, me mudei para Belo Horizonte para fazer cursinho e nunca mais voltei a morar com eles. Aos 22 anos, já vivia em Belo Horizonte há algum tempo. Tinha acabado de me formar em Jornalismo. Na época, trabalhava na Rede Minas – canal de televisão pública de Minas Gerais. Embora fosse repórter, eu não gravava os textos das reportagens que fazia porque eu continuava morrendo de vergonha da minha voz. Minha chefe era compreensiva. Ela dizia que eu estava exagerando. Dizia que minha voz não era tão estranha assim. Eu fazia as reportagens, escrevia o texto, editava as imagens, escolhia a trilha sonora e, na hora de gravar o áudio, ela gravava no meu lugar. Quando eu assistia às matérias, sentia uma coisa estranha e sem nome me roendo por dentro.

Um dia, minha chefe me deu o telefone de uma fonoaudióloga. Marquei consulta. A fonoaudióloga solicitou uma vídeolaringoscopia. Um exame extremamente desconfortável, indicado para diagnosticar problemas nas cordas vocais. Com uma haste de metal fina e comprida contendo uma minúscula câmera de vídeo na ponta, o médico vasculhou minha garganta. Mais uma vez, um gosto metálico e frio grudado na minha língua. A partir daquele exame, eu tinha um diagnóstico. O nome do meu problema era *golpe de glote*, resultado de uma pressão excessiva nas cordas vocais, provoca rouquidão e falhas na emissão do som. A musculatura golpeia a corda vocal criando pequenas fissuras. A fonoaudióloga não me explicou as causas daquela pressão excessiva. Busquei outros modos de entender meu corpo.

Para a Acupuntura, a garganta é regida por diversos canais de energia, sendo que cada um deles relaciona-se com um órgão do corpo humano. O canal do pulmão é responsável por gerar a força da voz. O coração é o órgão que se encarrega de formar nosso timbre – as características singulares que cada voz tem. Por fim, o canal energético do estômago é responsável pelas questões hormonais, que também têm uma forte influência no timbre da voz. Na Idade Média, castravam-se meninos para que permanecessem com a voz aguda e feminina, os denominados *castrati*. A glândula tireoide, localizada justamente na base da garganta, se relaciona com a expressão da voz. Segundo a medicina tradicional chinesa, quando uma pessoa tem problemas com a fala, de articulação ou de falta de voz, esses sintomas podem ser resultado de impactos emocionais que provém do coração ou da forma como a pessoa expressa (ou não expressa) suas

emoções. A garganta representa ainda a forma como nos relacionamentos com o mundo, já que ela faz a ligação entre o *dentro* e o *fora*, ao conectar nossa laringe à cavidade da boca. Quem me explicou tudo isso foi minha acupunturista e amiga, Amapola Zaida Mojica, uma mulher não-branca, nascida na Colômbia. Amapola contou que além do tratamento com as agulhas, recomenda-se às pessoas que têm problemas na garganta que façam aulas de canto.

**GARGANTA, por Roberta Estrela D'alva<sup>150</sup>**

*A garganta é a gruta  
que guarda o som  
a garganta está  
entre a mente  
e o coração  
vem coisa de cima  
vem coisa de baixo  
e de repente  
um nó  
e o que eu quero dizer*

*às vezes acontece  
um negócio esquisito  
quando eu quero falar  
eu grito  
quando eu quero gritar  
eu falo  
o resultado  
calo*

*camadas e camadas de medo  
e amor recolhido  
fendas, rachaduras, esfenóides*

*dando adeus  
dando*

<sup>150</sup> O poema de autoria de Roberta Estrela D'alva foi gravado no disco da cantora baiana Xênia França.  
<https://www.youtube.com/watch?v=stNh5WtMezk>

*a Deus*

*por que será que às vezes*

*eu ainda fico assim só?*

*sem voz*

*sendo que tudo o que eu quero*

*é estar com voz*

*porque voz é quem*

*me dá o sustento*

*e a alegria de cantar*

*por isso um dia*

*eu pedi que vós*

*comigo sempre estivesse*

*e um pensamento*

*veio em resposta*

*duvidar que*

*dentro de mim há voz*

*não é o mesmo que duvidar*

*de vós?*



## Ninhos das palavras

Suely Rolink nos conta que os Guaranis chamam a garganta de *ahy'o*, mas também de *ñe'e raity*, que significa literalmente “ninho das palavras da alma”. É porque eles sabem que embriões de palavras emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos em sua condição de viventes e que, nesse caso, e só nele, as palavras têm alma, a alma dos mundos atuais ou em gérmen que nos habita nesta nossa condição. Que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam – tanto o termo *ñe'e*, que eles usam para designar “palavra”, “linguagem” e o termo *anga* que eles usam para designar alma significam ambos “palavra-alma”. Eles sabem igualmente que há um tempo próprio para sua germinação e que, para que esta vingue, o ninho tem que ser cuidado<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> ROLNIK, 2018, p. 26-27



## **Trabalho da poesia**

Que as palavras tenham alma e que a alma encontre suas palavras é uma das tarefas da poesia.

## Escrever no ar, por Zi Reis

*Às vezes, a poesia existe naquele momento em que ela foi dita. Se ela não foi escrita no papel ou se o papel sumiu, o celular sumiu, ninguém gravou, aquele poema não existe depois. É muito louco. Isso acontece direto comigo, nem sempre eu consigo guardar na memória todos os meus poemas. Alguns poemas se vão. Eu acho isso muito bonito, muito estranho, muito esquisito. Na Poesia Falada, a poesia existe quase como uma borboleta, uma coisa instantânea, ela existe e depois não existe mais<sup>152</sup>.*

<sup>152</sup> Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 06/03/2021.

## Uma fissura no pensamento ocidental, por Luiza Romão.

*A voz é a fissura no pensamento ocidental. Porque esse mundo ocidental tal qual o conhecemos, ele precisa recalcar a voz, precisa estigmatizar, precisa sufocar a voz, porque a voz é algo que foge ao domínio da racionalidade. Dessa racionalidade que a gente sabe que é hetero, cis, patriarcal, branca, racista, eurocêntrica. A voz é esse lugar que a gente não controla. O que acho mais bonito é a singularidade da voz. Voz como marca indelével da pessoa, essa marca que cada pessoa produz. Não existem duas vozes iguais no mundo. Pensar uma política da voz é pensar a política da diferença<sup>153</sup>.*

<sup>153</sup>Luiza Romão em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data de realização: 20/10/2021.

## Oralidade, escrita, vocalidade

Eu estava em Salvador a trabalho. No fim de semana, decidi ir à praia. Sol, céu azul, dia muito quente. Aos domingos, o ônibus é gratuito. Adultos e crianças ocupam as praias com suas barracas, caixas de isopor, bolas, cadeiras de plástico, cerveja e comida. Peguei o ônibus até o Farol da Barra e, durante o deslocamento, me sentei na janela para olhar o mar. Dentro da mochila, como sempre, um livro. Em uma das paradas, uma mulher subiu e se sentou ao meu lado. Era uma cigana, reconheci imediatamente as saias coloridas, o traço forte de lápis *crayon* nos olhos, os brincos e as pulseiras douradas. Quando era menina, morria de medo das ciganas. Minha avó materna dizia que elas roubavam as crianças para fazer sabão. Eu olhava para o mar e para as palavras no livro, quando a cigana me perguntou o que eu estava lendo. Respondi, mostrando a capa, que era um livro de poesia. Então ela disse a seguinte frase: eu nunca aprendi a ler as palavras.

Uma mulher que não sabe ler as palavras, mas que provavelmente sabe decodificar linhas e sinais que eu, pela ausência de um conhecimento específico, não consigo traduzir. Interpretar, traduzir e inventar constituem-se como as principais operações de escrita. Será que as ciganas quando interpretam as linhas da mão também inventam? Seriam elas escritoras de uma narrativa sem papel? Desde então, tento pensar em nossas diferenças não apenas como faltas, mas como potências. Embora eu saiba que operações coloniais, as mesmas que tento localizar e confrontar ao longo desta tese, transformaram a escrita na principal moeda de troca da cultura ocidental. Em nosso continente, a transição da sociedade do mito<sup>154</sup> para a sociedade do texto produziu uma série de violências e epistemologias hegemônicas. Não significa que o pensamento mítico deixou de existir, já que os diversos povos indígenas que habitam o território latino-americano continuam pensando o mundo e a si mesmos a partir dessa tecnologia discursiva de matriz oral. No entanto, Michel de Certeau localiza a invasão européia, a colonização e o capitalismo nascente como princípios de uma racionalidade que irá, entre outros procedimentos, associar a escrita ao progresso e a oralidade ao primitivo. Define-se, portanto, pela oralidade (ou como oralidade)

<sup>154</sup> Michel de Certeau entende o mito como “discurso fragmentado que se articula sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade e que as articula simbolicamente.” (CERTAU, 1998, p. 224).

aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. “Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição<sup>155</sup>.

Rejeitamos esse paradigma binário que fabrica tensões entre culturas hegemônicas e culturas subalternizadas. Oralidade não significa analfabetismo<sup>156</sup>, nem subdesenvolvimento.

Paul Zumthor apresenta três diferentes tipos de oralidade: primária, secundária e mista. O primário refere-se a práticas que não possuem contato com a escrita, seriam manifestações produzidas por culturas e grupos onde inexistem sistemas de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos<sup>157</sup>. Exemplos de oralidade primária seriam as cantigas e os sermões de camponeses do período medieval. Já os tipos *misto* e *segunda* referem-se, respectivamente, a presença e aproximação com culturas escriturais e com culturas letradas. A oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escrita”); e a oralidade segunda, de uma cultura “letrada” (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita)<sup>158</sup>.

Aqui precisamos fazer um pequeno parêntese porque consideramos a definição de escrita apresentada neste fragmento bastante problemática e sabemos que o próprio Zumthor a apresenta para, posteriormente, recusá-la, mas essa é ainda a concepção hegemônica de escrita e, como sabemos, o mundo ocidental cria as réguas com as quais, mede e classifica os outros mundos. Como vimos, se para culturas indígenas, falar em analfabetismo não faz nenhum sentido, também não faz para muitos povos classificações como centro-margem ou próximo-isolado, essas são categorias subjetivas e marcadamente coloniais. O desenho do mapa-múndi evidencia isso. Entender a escrita exclusivamente como o grafismo da letra (código alfabético) em uma superfície inscriteável é reduzir a experiência de produção de saberes. A etimologia do termo escrita, tanto em sua origem grega (*graphein*/gravar) quanto latina (*scribere*/riscar) remetem à ideia de que escrever era originalmente um gesto de fazer uma incisão sobre um objeto<sup>159</sup>. Leda Martins, no

<sup>155</sup> CERTAU, 1998, p. 224.

<sup>156</sup> ZUMTHOR, 1997, p. 27.

<sup>157</sup> ZUMTHOR, ANO, p. 18.

<sup>158</sup> ZUMTHOR, 2001, p. 18.

<sup>159</sup> FLUSSER, 2010, p. 25.

entanto, nos apresenta uma definição que desestabiliza esse entendimento. Numa das línguas banto do congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance<sup>160</sup>. Leda Martins afirma que a partir da perspectiva africana não existiriam culturas ágrafas, já que nem todas as sociedades guardam seus conhecimentos em livros, arquivos ou bibliotecas, mas em *ambientes de memória*<sup>161</sup> que resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios<sup>162</sup>.

Zumthor, entretanto, apresenta essa classificação, considerada por ele próprio limitada e prescritiva, para afastar-se dela, postulando que os estudos da oralidade deveriam se deter não majoritariamente nas técnicas de filologia, ou seja, na descrição e interpretação do texto oral, mas investigar os valores e usos específicos da voz. Ele explica que toda vez que um poema escrito se transforma, em poema falado<sup>163</sup> ocorre uma mutação radical<sup>164</sup> impossível de se perceber exclusivamente no nível linguístico. É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso<sup>165</sup>. Como vimos, a tradição ocidental e logocêntrica, considera voz como instrumento da linguagem. No entanto, a voz não é apenas articulação de sonoridades significantes<sup>166</sup> – *phoné semantiké* - o que nos deve chamar mais atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital<sup>167</sup>.

O conceito de vocalidade, além de conseguir escapar do binarismo escrita x oralidade, nos permite compreender a voz não apenas como discurso ou texto, mas também como fenômeno sensorial,

<sup>160</sup> MARTINS, 2002, p. 88.

<sup>161</sup> A distinção entre espaços de memória (*lieux de mémoire*) e ambientes de memória (*milieux de mémoire*) é elaborada por Pierre Nora, no artigo "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", e retomada tanto por Leda Martins, no artigo "Performances do tempo espiralar" (2002) quanto por Diana Taylor, no livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013).

<sup>162</sup> MARTINS, 2002, p. 88.

<sup>163</sup> Zumthor não usa a expressão poema falado, mas sim poesia oral e poesia vocal e respectivamente, oralidade e vocalidade, entretanto como o gênero que estamos estudando se autodenomina Poesia Falada, achamos coerente manter a mesma nomenclatura.

<sup>164</sup> ZUMTHOR, 1997, p. 40.

<sup>165</sup> ZUMTHOR, 2001, p. 21.

<sup>166</sup> ZUMTHOR, 2001, p. 21.

<sup>167</sup> ZUMTHOR, 2001, p.21.



vibrátil, performático, ou seja, como elemento corporal. Ninguém duvida que a voz medieval (assim como o canto, cuja prática podemos entrever) resistiu a deixar-se capturar em nossas metáforas, inspirada por uma obsessão do discurso pronunciado, linear e homofônico: para este, tanto o tempo quanto o espaço constituem um recipiente neutro, onde se depositam os sons como uma mercadoria. Mas é outra voz – outra escuta, à qual nos convida nossa música mais recente – que se recusa a pensar o uno, que se recusa a reduzir o ato vocal ao produto de uma cadeia causal unívoca<sup>168</sup>.

Penso que é também *outra voz e outra escuta* que a Poesia Falada produz. Uma voz encarnada que, não apenas descreve ou narra experiências, mas que produz vibrações. É justamente a voz como voz, nas suas múltiplas manifestações, a orientar uma investigação que recupera, cruza, mas também põe em crise, a especificidade dos vários cânones disciplinares<sup>169</sup>. Na Poesia Falada acontece esse encontro vital, muitas vezes adiado ou interdito, o encontro da voz com o próprio da voz, aquilo inclusive, que não se deixa capturar.

Ao se produzir na encruzilhada entre o vocálico, o oral e o escritural, subvertendo a ordem hegemônica da voz não com a intenção de fundar uma nova hierarquia, invertida, mas de devolver as palavras ao corpo, a Poesia Falada recupera, ainda, esse vínculo fundamental vislumbrado pelos povos guaranis, entre voz, palavra poética e a criação de mundos. Por isso, entendemos essa mutação radical como vibrações sentidas pelo corpo e no corpo, vetores de intensidade e de energia, que a presença da voz ativa em outros corpos. Vibração é presença, estímulo, ritmo, latência, modulação, ressonância, excitação, reverberação, estremecimento, são *saberes do vivo* no corpo e porque quase tudo o que se relaciona e se manifesta no corpo foi alvo de suspeitas em nossa cultura precisamos reaprender a localizar a potência da voz e do corpo na construção epistemologias que inventem outros modos de construir e interagir com o mundo.

<sup>168</sup> ZUMTHOR, 2001, p. 21.

<sup>169</sup> CAVARERO, 2011, p. 27.

## O próprio da voz

Arrisco afirmar que a Poesia Falada é também uma linguagem audiovisual. Som e imagem (em movimento) se imbricam e se articulam numa experiência sinestésica. Neste sentido, nos pareceu importante descrever os elementos visuais que também o compõem e que podem ser observados tanto na performance ao vivo quanto na reprodução dos vídeo no YouTube. Nossas descrições abrangeram tanto os gestos (cartografias das mãos) quanto aspectos que, embora não sejam cênicos no sentido tradicional permitem construir cenários mentais: espaço, roupas e adereços, objetos de palco, palco, público. Apresentar essas informações ou registros tem como objetivo ler a imagem também como texto, num exercício minucioso e atento de transformar algo aparentemente secundário em algo significativo. É também uma forma de criar contrapontos que desequilibrem o peso do poema e da voz. Como já dissemos, na Poesia Falada tudo é simultâneo: imagem, som, poema. Se por um lado conseguimos descrever imagens, descrever o som, entretanto, é mais complicado. Como não reproduzir paradigmas que classificam as vozes em fracas ou fortes? Como não adjetivar a voz?

Se língua é o único sistema capaz de interpretar outro sistema<sup>170</sup>, como decodificar o som (presente na música, no canto, no poema falado) sem recorrer a linguagem verbal? Ou seja, como interpretar a emissão sonora sem usar às palavras como tradutoras desses ruídos? Som é vibração. Antes de qualquer transcodificação as vibrações são sentidas. No entanto, às vezes é difícil perceber os limites e, sobretudo, as diferenças entre uma coisa (o som em si) e outra (o sentido que damos a esses sons), já que como sujeitos de linguagem, nos constituímos e nos condicionamos, a perceber os eventos sensoriais como eventos significantes. À música é imediatamente atribuído um adjetivo. O adjetivo é inevitável: esta música é isto, aquela execução é aquilo<sup>171</sup>. Para Barthes, o adjetivo é como uma sentença de morte, muralha com que se protege o imaginário do tema contra a perda que o ameaça<sup>172</sup>. Neste sentido, adjetivar o som é

<sup>170</sup> No texto “O Grão da Voz”, Roland Barthes cita o linguista Emille Benveniste, responsável pela afirmação de que as línguas são os únicos sistemas semióticos que conseguem interpretar outros sistemas semióticos para dizer da dificuldade de interpretar os sons.

<sup>171</sup> BARTHES, 1982, p. 237.

<sup>172</sup> BARTHES, 1982, p. 237.

consequentemente classificar: voz suave e fraca/pessoa submissa; voz alta e forte/pessoa forte, mas também pode denotar arrogância e autoridade. Como escapar desse modo de produzir sentido e, também, estereótipos?

Para Barthes, o grão seria a partícula irredutível da voz. Ele não tem peso significante<sup>173</sup>, ou seja, ele não se parece com *isto* ou com *aquilo* e, também, não é o timbre<sup>174</sup> ou o tom (a inflexão). Diante do fato de que é quase impossível lutar contra a hegemonia do adjetivo, Barthes imaginou um conceito que fosse capaz de se colocar fora dos procedimentos de interpretação/tradução que fosse capaz de dispensar os adjetivos. O grão é o prazer individual<sup>175</sup> que experimentamos quando ouvimos alguém cantar ou falar um poema. O grão é o corpo na voz que canta<sup>176</sup>. O grão é abstrato, Barthes nos adverte. Penso que na Poesia Falada, essa abstração se relaciona justamente com a impossibilidade que acontece, às vezes, de descrever sensações. Não estamos dizendo que sensações não possam ser descritas, elas precisam e devem ser narradas, mas gostaríamos de propor acoplamentos com dimensões que as epistemologias dissidentes exatamente enfatizam, nos deslocando, assim, de modos de sentir e pensar hegemônicos.

A primeira conexão se relaciona com os saberes do corpo/saberes do vivo. Como já mostramos, Suely Rolnik percebe esses saberes como bússolas que ao sentirem no corpo os sinais do mundo, orientam as nossas subjetividades. Podemos nos sujeitar e adaptar ao mundo, a imagem que caracteriza esse processo é reação, automatismos podem ser lidos como comportamentos reativos, ou podemos criar simbioses ativas que potencializam nossa energia de existir, ao escutar/sentir o que esse saberes comunicam. Ao escutarmos a voz não como algo que eu devo interpretar, traduzir e classificar, mas como alguma coisa que provoca ressonâncias e reverberações no meu corpo posso mais do encontrar um sentido para a vida – essa atitude nos parece bastante reativa – mas produzir sentidos para a vida.

A segunda conexão relaciona-se com o erótico. Essa energia que a cultura heterocisnormativa e patriarcal historicamente coloca *fora* da cena. O erótico é frequentemente deturpado pelos

<sup>173</sup> BARTHES, 1982, p. 141.

<sup>174</sup> No canto lírico, por exemplo, o timbre é conhecido como a “cor da voz” ou seja é um elemento (a altura de uma frequência sonora) que, transposto para outro sistema de signo (as cores) revela um sentido.

<sup>175</sup> BARTHES, 1982, p. 238.

<sup>176</sup> BARTHES, 1982, p. 244.

homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e considerá-lo como fonte de poder e informação<sup>177</sup>. Devemos, pois, renomear o erótico, percebendo como o enlace abstrato entre os corpos. O erótico é ao mesmo tempo subjetivo, e concreto provocando efeitos físicos (excitações, latências, vibrações, estremecimentos, arrepios) capazes de afetar nossos corpos. A fruição erótica não é aquilo que responde ao desejo (que o satisfaz), mas aquilo que o surpreende, o ultrapassa, o desorienta, o desencaminha<sup>178</sup>. O erótico cria uma atmosfera que não é composta exclusivamente por um elemento, mas por uma multiplicidade de componentes imprecisos, simultâneos e, às vezes, antagônicos: certa voz, certo gesto, certo imaginário.

A força do vivo e do erótico presente no som das palavras reverbera no corpo. Vozes são subjetivas e singulares e por isso, mais do que tentar interpretá-las, precisamos escutá-las. Sintonizar-se com a sonoridade da palavra e enfatizar o gozo corpóreo, o canto da carne, a pulsão rítmica da qual jorra não é, de fato, suficiente para salvar a própria palavra do abraço mortífero do logocentrismo. A máquina metafísica que nega metodologicamente o primado da voz sobre a palavra deve ser desmontada não apenas transformando esse primado em destino essencial, mas tendo sempre em mente que a estratégia voltada a neutralizar a potência da voz é a mesma que fez permanecer inaudito o acontecimento a “várias vozes”, diversas umas das outras, do fenômeno da palavra<sup>179</sup>.

<sup>177</sup> LORDE, 2019, p. 68.

<sup>178</sup> BARTHES, 2003, p. 128.

<sup>179</sup> CAVARERO, 2011, p. 31.

## Ritmo

As estações do ano. Os barulhos da casa. A sístole e a diástole. Os horários do bebê. Passo, compasso, pulso. Os horários de trabalho. Os horários de descanso. Maré, vazante. A repetição de certas palavras. Manhã, tarde, noite. Silêncio, fala. A contração do músculo. Certas palavras rimadas. As pegadas de um bicho. Chuva, estiagem. Inspiração e expiração. Lua nova, lua cheia. O relógio biológico. Insetos que batem as asas 700 vezes por segundo. O fluxo do sangue nas artérias. Uma máquina de lavar centrifugando roupas. O canto das baleias. A rotação dos planetas. A idade das pedras. Os movimentos da cidade. O girino, o sapo. Os impulsos elétricos. Frases longas, frases curtas. A marcha dos soldados. O ciclo menstrual. A germinação da semente. A hora do sono. A hora da fome. Diarreia, prisão de ventre. O ciclo circadiano. A absorção de carbono pelas árvores. A contração do útero. Caminhar, parar de caminhar. O tempo entre uma braçada e outra ao nadar. Amanhecer, anoitecer. Ponto e vírgula. As árvores desfolhadas. A temporada das pipas. A digestão das enzimas. Os blocos de carnaval. O estetoscópio, a música, o tambor. O período de ovulação. Pessoas noturnas, pessoas diurnas. Plantio, colheita. A migração dos pássaros. A frequência sinusal. Fechar e abrir as pálpebras. Trote, cavalgadas. O tiquetaquear dos ponteiros do relógio. Os pelos que crescem. As unhas que crescem. O filho que cresce. Os batimentos cardíacos. Digitar palavras.



## Relatos de um país fálico, Luiza Romão<sup>180</sup>

*eu queria escrever a palavra*

*BR++\*""%%@0*

*a palavra*

*a palavra*

*a palavra*

*BR++\*""%%@0*

*eu queria escrever a palavra*

*BR++\*""%%@0*

*palavra*

*eu queria escrever*

*escrever*

*BR++\*""%%@0*

*queria escrever a palavra*

*BRASIL*

*aquela em nome da qual*

*tanto homem vira bicho*

*tanto bandido general*

*aquela em nome de quem*

*a borracha vira bala*

*e perversidade qualidade de bem*

*eu queria escrever a palavra Brasil*

*aquela*

*palavra*

*conceito*

<sup>180</sup>Relatos de um país fálico, Luiza Romão.

O vídeo utilizado como referência para a transcrição está disponível no endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8&t=77s>

Acesso em 31/11/2021.

*racista*

*machista*

*país*

*produto*

*coluna*

*perfeito*

*eu queria escrever a palavra Brasil*

*aquela entoada em cantos*

*legitimada em docs*

*que esconde prantos*

*mãe do DOPS*

*eu queria escrever a palavra brasillll*

*mas a caneta*

*num ato de legítima revolta*

*como quem se cansa*

*de escrever sempre a mesma trajetória*

*me disse para*

*para*

*e volta*

*volta*

*pro começo da frase*

*pro começo do livro*

*pro começo da história*

*volta pra Cabral*

*as cruces lusitanas chegando*

*e se pergunta:*

*DA ONDE VEM ESSE NOME?*

*palavra mercadoria*

*BRASIL*

*pau Brasil*



*o pau branco e hegemônico*  
*enfiado a torto e a direito*  
*o suposto direito de violar mulheres*  
*o pau a pique*  
*o pau de arara*  
*o pau de sebo*  
*o pau de selfie*  
*o pau de fogo*  
*o pau de fita*  
*o PAU*  
*face e orgulho nacional*  
*a colonização começou pelo útero*  
*matas virgens*  
*virgens mortas*  
*a colonização foi um estupro*  
*Teodoro metendo o pau*  
*nos meios de uma princesa*  
*babel*  
*Pedro*  
*ejaculando-se dom precoce*  
*Costa e Silva*  
*gemendo cinco vezes*  
*ai, ai, ai, ai, ai*  
*AI 5*  
*Getúlio*  
*Geisel*  
*Juscelino*  
*Temer*  
*Bolsonaro*  
*a ordem parte da cabeça*

*do membro ereto  
de quem é a favor da redução  
mas vê vida num feto  
é o pau Brasil  
multiplicado 33 vezes  
e enfiado numa só garota  
eu olho pra caneta  
e eu tenho certeza  
que eu não escreverei mais  
o nome desse país  
enquanto estupro  
for prática diária  
e o ideal de mulher  
a mãe gentil*



**Vibro, logo existo<sup>181</sup>**

Som é a vibração da matéria. No espaço sideral não existe som, porque não existe matéria. As diferentes superfícies - água, ar, mucosas do corpo humano, metal – modificam a velocidade com que o som atravessa essas superfícies, produzindo frequências que variam: mais grave, mais agudo. Quando falamos, o som da nossa voz vibra dentro da cavidade do rosto, ressoando nos ossos e nos tecidos da face, antes de chegar aos ouvidos. O som que ouvimos quando falamos só existe dentro do nosso ouvido e em mais nenhum outro lugar. A voz do outro vibra em mim.

<sup>181</sup> *O corpo encantado das ruas*, Luis Antônio Simas, 2019.



## Ouro Preto/Dia

Eu devia ter 13 ou 14 anos quando minha avó anunciou que começaria a bordar meu enxoval de casamento. Naquela mesma época, submeti minha mãe ao primeiro constrangimento familiar ao recusar a famigerada Festa de Debutantes. Minha mãe foi bastante criticada por sua família, principalmente por minha avó. *Como assim, Flávia Helena não vai debutar? Sandra, você precisa convencer essa menina.* Minha mãe utilizava técnicas poderosas de persuasão: *Que mal faz? Deixa de ser boba, não tem problema nenhum. É só para a família mesmo. A gente faz uma coisinha pequena. É uma coisa simbólica. É tão bonito quando a menina faz 15 anos, Flávia Helena.* Meu pai repetia sua frase coringa: *Sandra, deixa Flávia Helena em paz.*

Meu pai disse essa mesma frase alguns anos antes, quando também me recusei a ser crismada. Minha mãe andava insistindo para que eu escolhesse minha madrinha de crisma. Enquanto isso, eu me tornava cada dia mais consciente e confiante do meu completo ceticismo em relação à religião católica. Tinha parado de frequentar as missas semanais e também parado de me confessar. Na verdade, acho que nunca me confessei *de verdade*.

Um dia, falei com minha mãe que não acreditava mais em Deus. *Flávia Helena, não fala um trem desses!* Mesmo depois dessa conversa, ela tinha esperanças de que eu restabeleceria o vínculo com o catolicismo, um vínculo que foi forte na minha infância, mas que na adolescência começou a se desfazer, até desaparecer completamente. Nessas insistências, um dia meu pai interveio: *Sandra, deixa Flávia Helena em paz.* Meu pai também não acredita em Deus.

Anos mais tarde, recusei de forma ainda mais veemente o ritual do casamento: nem na Igreja, nem no civil. Nada disso. Eu tinha argumentos poderosos e sempre os usei para encerrar as conversas com minha mãe. O matrimônio enquanto instituição normativa e jurídica me causava pavor e riso. A ideia de me fantasiar de noiva e caminhar de braços dados com meu pai até o altar para prometer, diante da minha família e da igreja, coisas que não deveriam ser prometidas por ninguém é, para mim, algo ao mesmo tempo patético e extremamente violento. O ritual do casamento era uma espécie de atualização coreográfica e cenográfica da cerimônia da Primeira

Comunhão e também da Festa de 15 anos: vestidos brancos, igrejas, padres, celebrações familiares.

Para mim, tudo aquilo era uma farsa. Eu não tinha uma relação de indiferença, como observo quando converso com algumas amigas. Elas me dizem: *Ah, tanto faz* ou *Eu nem ligava muito para isso, mas fiz por causa dos meus pais, para eles ficarem felizes*. Eu tinha uma convicção profunda de que a “felicidade” dos pais é justamente o ponto cego da heterocisnormatividade que formata, em níveis diferentes, a todas nós.

## A camisa de força da heterocisnormatividade

No que consiste a essência da heteronormatividade?<sup>182</sup> Tenho me feito bastante essa pergunta. As famílias são as microesferas que operacionalizam e sustentam esse sistema produzido pelas religiões, pelo patriarcado e pelo colonialismo. É uma armadilha. Para muitas pessoas, palavras como sistema patriarcal ou sistema sexo/gênero<sup>183</sup> não significam nada. Nunca ouviram falar. São abstrações ou mimimi. No entanto, olhando com um pouco mais de atenção, é impossível não perceber como mães, pais, avós, tias, primos atualizam (reproduzem e produzem) os pressupostos do sistema patriarcal cotidianamente em suas falas, observações e perguntas maliciosas e, também, em tudo aquilo que não é dito.

É no conflito entre a autoridade familiar e o próprio desejo que, muitas vezes, nos deixamos levar por normas implícitas e tácitas que nos distanciam do modo como desejamos verdadeiramente viver nossas vidas, relações que nos aprisionam naquilo que chamo de camisa-de-força da heterocisnormatividade. Pessoas diferentes vivenciam diferentes níveis episódios de violência e opressão na família. No caso das pessoas trans e travestis, por exemplo, na maioria das vezes, o que está em jogo não é apenas o desejo de não decepcionar os pais, mas a própria vida. Infelizmente, é comum travestis correrem risco de morte dentro de casa. A heterocisnormatividade – embora atinja todas as pessoas – as atinge de formas completamente diferentes. Alguns corpos correm muito mais riscos.

Por isso decidimos abordar o conceito de heterocisnormatividade e não mais o de heteronormatividade, utilizado há mais de 10 anos na minha dissertação de mestrado<sup>184</sup>. Quando utilizamos os termos cisgênero, binário e heterossexual, apontamos a marcação para aqueles corpos-imagem onde a norma encontra morada e alimentação garantidos, onde ela se encarna e

<sup>182</sup> NELSON, 2017, p. 18.

<sup>183</sup> Conceito formulado pela antropóloga Gayle Rubin que será apresentado no fragmento Devir-mulher, na página 142.

<sup>184</sup> *Homossexualidade, violência e pobreza: as representações do amor não hegemônico em Cidade de Deus e Estação Carandiru*. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009. Na dissertação, proponho uma discussão sobre a representação que a literatura brasileira contemporânea realiza de travestis. Os livros analisados, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins apresentam, de forma inédita até então, a inclusão dos corpos dissidentes travestis como vozes que dinamitam as posições enunciativas e discursivas hegemônicas.



se exhibe plenamente (...). Essa encarnação da norma pode ser mais sólida, constante e contínua, ou não. Não estamos, como nos diz Butler (2014), desatados da norma quando a desafiamos com nossos corpos- -imagens, idéias e discursos dissidentes, mas penso que existem corpos nos quais ela se instala com mais facilidade. Nomeá-los é também uma maneira de abalar esse conforto, causar pequenos tremores em uma terra quase apodrecida pela grande norma, morta e ressuscitada, em modo infinito<sup>185</sup>.

Por isso, é importante nomear a norma já que esse é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. Ou seja, quem tem o poder de criar as categorias, nunca se autoneia. A norma é criada a partir de um suposto universal, pensado justamente por quem estabelece as regras do jogo da estrutura hegemônica dominante. A pessoa cisgênera olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho<sup>186</sup>. Essa suposta universalidade normativa também é percebida no próprio movimento feminista. Afirmar de forma categórica, sem refletir sobre as intersecções de violência que atingem diferentes corpos, em diferentes contextos, que todas as mulheres são vítimas do machismo e da heteronormatividade não evidencia, nem soluciona os problemas subjacentes criados a partir do pensamento que pressupõe a mulher cis e branca como norma para o feminismo. Com ajuda dos transfeminismos, algumas feministas cis<sup>187</sup> estão começando a entender que não é apenas a heterossexualidade que é reproduzida como norma, mas também a cisgeneridade.

Travestis e pessoas trans são seres humanos que rompem radicalmente com a conformidade pré-determinada entre sexo e gênero, conformidade essa que foi instituída e mantida por inúmeros aparelhos repressivos: a religião, a família, a moral, a medicina, a cultura, o Estado, a psicologia, a teoria psicanalítica, a Bíblia, a linguagem, a indústria da moda e da beleza, as políticas públicas, a literatura feminina, as novelas da TV Globo, a revista *Capricho*, o próprio feminismo etc.

<sup>185</sup> GALUPPO, 2019, p. 31-32.

<sup>186</sup> MOMBAÇA, 2021, p. 75.

<sup>187</sup> Como afirma Dri Galuppo: “Não estamos a afirmar que uma pessoa cis-hétero por ser cis-hétero não possa, por isso, discordar da norma, questioná-la e apoiar aqueles corpos- -imagem que não a encarnam por completo, mas estamos a marcá-la tirando-a do conforto, fazendo-a experimentar o que é ser sempre nomeado.” (GALUPPO, 2019, p. 31

Relembrando María Galindo: não se pode descolonizar sem despatriarcalizar<sup>188</sup>. Todos esses dispositivos políticos/discursivos/religiosos/morais servem ao mesmo *Senhor*. Eles são criações do patriarcado e do colonialismo, forças essas que são imbricadas e interdependentes. O patriarcado criou a ideia de família nuclear, que se constitui a partir do poder do homem sobre os corpos e as subjetividades das mulheres (esposas e filhas). Foi isso que o feminismo dos anos 1970 denunciou com o nome de patriarcado: o direito do pai — do marido, do noivo, do amante — de utilizar a violência de forma legítima como modo de relação política e econômica com o outro<sup>189</sup>.

O colonialismo aplica esse modelo de família (patriarcal, heterossexual, cisgênero, monogâmico, abençoado pela Igreja e pelo Estado) a um conjunto de pessoas que viviam de outras formas, possuindo outras espiritualidades, outras relações com a natureza, outras línguas, outras formas de constituir comunidades, outras relações com o corpo e com o sexo. Existiriam, portanto, um sexo principal e hegemônico — os homens, brancos, cis e heterossexuais — e as subcategorias que se conformam a partir da subordinação a esse referencial. Esses dois sistemas conjuntamente definiram o que Simone de Beauvoir chamou de *segundo sexo*. Jota Mombaça utiliza o prefixo *sub* para pensar não apenas uma relação de subordinação, mas de subalternidade. Sexos subalternizados, subcategorias: corpos abjetos.

O sistema patriarcal-colonial localiza corpos dissidentes como seres de segunda categoria. Menos inteligentes e capazes, frágeis, fracas, descontroladas, irracionais, passionais, selvagens — a associação natureza-mulher criada a partir dos eventos biológicos da reprodução foi usada como argumento para a criação de um conjunto de estereótipos sobre a mulher. No entanto, todas as outras pessoas que desviam das normas cis e heterossexual impostas pelo sistema patriarcal-colonial (mulheres trans, homens trans, travestis, bixas, sapatões, pessoas não-binárias, queers, intesexo) também são incluídas nessas subcategorias. Ou seja, os conceitos de gênero e de sexualidade são criações do sistema patriarcal-colonial que têm como norma a heterossexualidade e a cisgeneridade. O mesmo acontece com o racismo: quem cria a diferença entre as cores de pele

<sup>188</sup> *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*, GALINDO, 2013.

<sup>189</sup> PRECIADO, 2020, p. 61.

nunca se autoneia, porque o sujeito branco é a autorreferência do sistema de opressões que ele próprio institui – homens e mulheres cis e heterossexuais também não se nomeiam.

O sistema binário funda a correspondência entre sexo e gênero como princípio da *heterocisnormatividade*. A tecnologia social heteronormativa (este conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homens e corpos-mulheres)<sup>190</sup>. Um sistema, ou como escreve Vinicius de Carvalho<sup>191</sup>, um *cistema* que impõe a todas as pessoas, e não apenas às mulheres, uma única e exclusiva forma de existência, na qual sexo e gênero devem corresponder. Só que não.

Quando a gente está falando de gênero é importante não confundir com sexualidade. Numa lógica da heterocisnormatividade, é possível, pensar gênero e sexualidade de forma junta. Porque eles foram produzidos para serem assim, para não se desvencilhar. É uma relação de causa e efeito: peru gera macho, boceta gera fêmea. É uma causa-efeito no corpo, criada pela ciência branca, junto com o aval da Igreja e a produção do discurso religioso. O gênero começa numa cisão que vai separar homens e mulheres, inicialmente, e depois, a partir dessa separação, vai separar todos os outros gêneros a partir do gênero homem/masculino, porque é o masculino que não pode ser ameaçado. Todos os outros são feminilizados. Olha a potência que a opressão tem nesse sentido, porque ela feminiliza todos os outros gêneros. É uma lógica binária e que faz com que todos os outros gêneros só tenham como falar de si dentro dessa lógica binária.<sup>192</sup>

Dentro dessa lógica, se uma pessoa nasce com vagina, pressupõe-se que deve ser criada como menina: nome de menina, roupa de menina, brinquedo de menina, vocabulário de menina, comportamentos de menina, desejos e sonhos de menina e, simultaneamente, impedimentos e prescrições destinadas às meninas. A partir desse pressuposto estabelecido por variadas normas, espera-se que a pessoa aprenda a performar um conjunto de papéis. Entre eles, o de se interessar afetiva e sexualmente por pessoas do sexo oposto (homens cis também socialmente construídos). Se acaso a pessoa que nasceu com vagina interessa-se por pessoas do mesmo sexo,

<sup>190</sup> PRECIADO, 2015, p. 28.

<sup>191</sup> Vinicius de Carvalho realiza doutorado na FAE, onde pesquisa metodologias antipatriarcais, anticristãs e antiracistas de inventar corpos dissidentes, processo que ele nomeia de *corposições*.

<sup>192</sup> Vinicius de Carvalho, conversa por vídeo-chamada. Data 05/03/2021.

deve, contudo, seguir se identificando com a imagem e com a subjetividade da mulher cis. Uma mulher de pênis, um homem de vagina ou uma pessoa que não se compõe com nenhum desses dois gêneros são corpos e vidas que a heterocisnormatividade não suporta. Por isso, reconhecer e nomear a cisgeneridade é uma ação de enfrentamento a todas essas violências.

**Motivos pelos quais desconfio da psicóloga, Letícia Féres<sup>193</sup>**

*você não é uma mulher fálica  
 você se veste como um homem gay  
 você deveria usar lingerie vermelha  
 para despertar sua feminilidade  
 mas você cortou o cabelo justo  
 agora que vínhamos num  
 movimento bonito de resgatar  
 sua feminilidade?  
 você precisa se definir. parece  
 que você não sabe se é homem  
 ou mulher*

<sup>193</sup>FÉRES, 2020, p. 13.

## Belo Horizonte/Noite

A primeira imagem do vídeo mostra caixas de som, microfones e luzes montadas no quintal de uma casa. O vídeo está publicado no YouTube, no canal Zona LAMM – Laboratório de Artes Musicais para Mulheres. Ele já teve 193 visualizações e foi postado há cinco anos. No enquadramento vemos quatro mulheres. Uma mulher branca que veste calça xadrez e blusa de malha marrom, com os cabelos em *dread* presos no topo da cabeça, abraça uma mulher negra de moletom vermelho, boné branco e calça preta com estrelas brancas. Durante o abraço, elas cochicham algo no ouvido uma da outra. Sorriem. A mulher de *dreads* é Zi Reis. Ela ajeita o microfone, fecha as mãos sobre a parte redonda de onde o som sai. Ela começa a falar.

**Bela, recatada e do lar, Zi Reis<sup>194</sup>**

*bela*

*recatada*

*e do lar*

*perfeita*

*para servir o jantar*

*para servir*

*o jantar*

*para casar*

*para manter*

*ao lado*

*para apresentar*

*familiares e amigos*

*moldada aos moldes*

*de quadrados acrílicos*

*padrões de calar*

*sorrir*

*e servir*

*a voz*

*a voz, não*

*silenciada*

*não diga o que pensa*

*sorria*

*seja delicada*

*ajusta a saia*

<sup>194</sup> “Bela, recatada e do lar”, Zi Reis.

O vídeo utilizado como referência para a transcrição está disponível no endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=bZd1-GBD0J0>

Acesso em 31/11/2021.

*ta justa demais  
tá curta demais  
alonga a saia  
tá longa demais  
eu vou falar com marimbondos na boca para que me entendam  
eu vou gritar  
eu vou berrar  
se for preciso  
não adianta  
tapar os teus ouvidos  
o processo  
é irreversível  
você acha mesmo  
que eu cheguei ao cargo de presidenta  
para agora aceitar o lugar de primeira dama?  
meu sobrenome é luta  
Yo soy hija de la pacha mama  
filha de Maria Bonita  
de Nzinga  
e de Jurema  
e não há dilema  
eu não me rendo a qualquer golpe  
ouviram bem?  
não há dilema  
eu não me rendo a qualquer golpe  
e se não tá pra somar  
vai dar o teu role  
não se envolve  
quer pagar de solidário na rede  
e aqui na rua se omite*



*concorda com qualquer otário  
vou te falar uma questão  
meu brother  
ser mulher é difícil demais  
porque você tem o tempo todo que provar o contrário  
rapaz  
eu vou te dar um conselho  
lute como uma mulher  
jogue como uma mulher  
toque música como uma mulher  
  
escreva como uma mulher  
ame como uma mulher  
mas só se for capaz*

## Ce n'est pás un aveu

Não conseguimos ver nosso rosto com nossos próprios olhos. Precisamos do auxílio de dispositivos que *façam ver*: uma fotografia, um espelho, o reflexo da nossa imagem na superfície de uma poça de água, um poema<sup>195</sup>.

<sup>195</sup> Em uma conversa no YouTube sobre o livro *O lugar*, de Annie Ernaux, José Roberto Pires conta que para a escritora francesa a escrita autobiográfica equivale a possuir uma faca e com esse objeto fazer um rasgo em volta de si para que o mundo e a realidade possam entrar. Compartilho com Ernaux, essa ideia poucas vezes levada em consideração: escrever sobre si é principalmente escrever sobre os outros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NXp8waqGUg4>

## Escrever com o corpo, por Piê

*Estou escrevendo um poema em que eu falo que é a única ponte que eu tenho para o meu próprio corpo é a dor. Eu não tenho a ponte do toque, do tato. Nenhuma outra ponte afetiva. Eu tomo banho e tenho gastura de encostar no meu próprio corpo, um estranhamento, uma repulsa. A dor não pode ser a ponte. Inclusive, porque se a dor funcionar como ponte para você, a dor deixa de funcionar enquanto dor e começa a funcionar em outro lugar. A bíblia proíbe o corpo, proíbe e desproíbe da forma dela. Ao mesmo tempo que te obriga a negação da carne, ela te obriga, na Santa Ceia, a devorar a simbologia do corpo e do sangue num gesto extremamente obscuro. Jesus propõe que a gente coma e beba o sangue dele. Para descobrir a origem do que eu sinto, para conseguir falar sobre isso agora, para conseguir transformar minha relação com o corpo em literatura, eu pesquisei muito e eu me auto-analisei. Quando me descobri enquanto corpo dissidente, em 2015, eu comecei a fazer poema. Eu me identificava como mulher num sentido quadrado, porque essa identificação era muito frágil, mas eu também não sabia negar ela. Na hora que eu descobri o corpo do gênero, eu descobri que grande parte era disforia. As pessoas perguntam: agora que você descobriu seu problema ele acabou? Não, não acabou. Parte do meu rolê com a Poesia Falada, dela ser momentânea, instantânea, volátil não é porque a poesia cabe no momento, mas porque para mim, colocar o corpo ali e fazer, é um surto momentâneo de coragem<sup>196</sup>.*

<sup>196</sup> Piê em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 08/12/2020.

## **Nomear o inominável**

Na adolescência, alguns dos incômodos em relação ao meu corpo eram consequências diretas de como assimilei e produzi, por meio da repetição de normas dolorosas, a heterocisnormatividade. Entretanto, essa inadequação não se localizava exclusivamente no desejo de ter um corpo-padrão, um seio-padrão. Não me sentia feminina e tampouco me sentia masculina. Era algo tão difícil de nomear, porque ainda não tinha nome. Nomear aquilo que não tem nome é também um trabalho da poesia.

## Experiências sobre editar o corpo<sup>197</sup>

Já me sugeriram comprar *lingeries* como forma de resgatar minha feminilidade e, também. Já me censuraram por cortar o *cabelo justo no momento em que eu estava começando a fazer as pazes com a minha feminilidade*. Já ouvi, dezenas de vezes, frases do tipo: *a feminilidade é algo que a mulher precisa aprender a cultivar ou o que você está fazendo para cultivar sua feminilidade?*

<sup>197</sup> *Experiências sobre editar um corpo*, Letícia Féres, 2020.

## Polícia de gênero

Certa vez, ao me ver de cabelo curto, minha avó repreendeu minha mãe. *Sandra, essa menina está parecendo um menino! Cruz credo!*

## **Corrida de revezamento**

Ao longo de boa parte da sua vida adulta, minha mãe teve que cumprir a missão de garantir que suas filhas jamais desviassem da heterocisnormatividade. Nascida na década de 1950, em Mariana, uma cidade extremamente católica no interior de Minas Gerais, minha mãe foi criada sobre os preceitos rígidos da moral cristã. Ela estudou no Colégio Providência, uma instituição de ensino particular, construída no início do século XX e que, durante mais de 50 anos, foi uma escola exclusiva para moças. Os únicos homens que circulavam no espaço eram os padres.

## Entre vírgulas, por Zi Reis

*Muitas vezes o mundo é quadrado. A casa é a casa para você morar. O ônibus é o transporte. O trabalho é o lugar para conseguir a renda e sobreviver. Eu acho que a poesia está justamente no entre. A casa é o lugar de morar, mas é também o lugar do meu aconchego, das minhas criações, da minha intimidade. O transporte me leva para o trabalho, mas, às vezes, me causa dor, ele é cheio de pessoas, não tem banco direito. O trabalho além de ser para ganhar o pão, pode ser um lugar de fruição e de encontro. Dizem que entre um número e outro existem vários outros números separados por vírgulas. A poesia são essas vírgulas e essas margens entre uma coisa e outra. É muito profundo falar dessas coisas e para mim é muito concreto como eu vivencio isso. Eu acho que todos nós, todo mundo, precisa muito desses entres. Precisa vivenciar mais intensamente esse entres e assim, não viver apenas no mundo da objetividade, das listas e dos compromissos. Eu acho inclusive que a poesia está nesse entre. É aí que se vive de verdade<sup>198</sup>.*

<sup>198</sup> Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 06/03/2021.



## Devir-mulher

Há vinte anos, fiz o exame para descobrir o problema da minha voz, mas nunca fiz os exercícios para corrigir o problema. Ainda tenho golpe de glote. Minha voz é rouca. Às vezes, ela some: como um fio de água que escorre até secar. Depois de um tempo, fui demitida do meu emprego na televisão e fui contratada como assessora de imprensa. Não precisaria mais usar minha voz profissionalmente, pensava. Durante algum tempo, foi um alívio.

Muitos anos depois, também desisti do jornalismo. No entanto, nunca desisti de escrever. Desde a adolescência, meu sonho clandestino era ser escritora. Eu acreditava que uma escritora era alguém que poderia escrever sem expor a própria voz. Uma escritora não precisaria falar publicamente, ela só precisaria escrever. Meus textos seriam lidos. A leitura é uma atividade realizada em silêncio e de forma solitária, pronto. Mas, enquanto não realizava o sonho de ser escritora, eu precisava inventar formas de pagar todos os meus boletos.

Em 2005, fui morar um ano em Buenos Aires, na Argentina, onde estudei literatura latino-americana e direitos humanos. Comecei a me aproximar dos estudos de gênero e das teorias feministas. Na Universidade de Buenos Aires (UBA), cursei uma disciplina chamada Antropologia da Sexualidade. No primeiro dia de aula, o professor disse que era gay. Em Ouro Preto, no colégio, os professores nunca tiveram o direito de dizer que eram gays. O professor argentino informou que a bibliografia do curso tinha como objetivo entender e questionar a forma como a sexualidade, e, principalmente, a homossexualidade, havia sido construída, ao longo dos séculos, pelo discurso científico.

Foi a primeira vez que li Michel Foucault. Foi também a primeira vez que li um texto feminista *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia-política” do sexo*, publicado em 1975. Nele, Gayle Rubin tenta responder a uma pergunta que igualmente mobiliza o trabalho de diversas outras feministas: *por meio de quais relações uma mulher se torna uma mulher oprimida?*

Rubin entende que as relações de parentesco, descritas por Claude Lévi-Strauss, no livro *As estruturas elementares do parentesco*, instituíram a política de “troca de mulheres”. O costume de dar, receber e retribuir é uma das primeiras formas de organização econômica e social. Nessa

economia da *reciprocidade primitiva*, tudo era objeto de permuta: inhames, porcos, ferramentas, adornos e, principalmente, mulheres. Para garantir que essas trocas ocorressem, foi preciso instituir o tabu do incesto.

Gayle Rubin mostrará que os laços consanguíneos estabelecem uma forma de organização que se estrutura a partir de relações de poder. Relações que incluem *certos* direitos para os homens e *certos* direitos para as mulheres. “Troca de mulheres” é um termo resumido para expressar que essas relações sociais de um sistema de parentesco especificam certos direitos dos homens sobre suas parentes mulheres, e que as mulheres não possuem os mesmos direitos, nem sobre elas próprias, nem sobre seus parentes homens. Nesse sentido, a troca de mulheres é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não possuem plenos direitos sobre si mesmas<sup>199</sup>.

A partir da percepção de que a “troca de mulheres” institui a família enquanto principal núcleo de produção e reprodução do poder patriarcal e enquanto sistema de opressão machista e sexista, Gayle Rubin elabora o conceito *sistema sexo/gênero* para localizar formas de dominação que se estruturam a partir do controle dos corpos das mulheres.

Rubin afirma que toda sociedade tem um sistema de sexo/gênero – um conjunto de disposições pelas quais a matéria-prima biológica do sexo e da procriação humana é moldada pela intervenção humana, social, e satisfeita de uma maneira convencional<sup>200</sup>.

O sistema sexo/gênero organiza os papéis sociais e as funções de cada grupo – homens e mulheres – dentro da sociedade e também nos permite compreender como o patriarcado se organiza. O patriarcado pode ser entendido como o machismo cotidiano e estrutural que atravessa nossas relações sociais e que opera tanto de forma macroscópica (trabalho, instituições de ensino, política) como também microscópica, de forma aparentemente sutil, no espaço familiar e doméstico, a partir de um arsenal de falas, insinuações, ditos e não-ditos sobre como as mulheres devem se comportar. O patriarcado é um sistema familiar e social, ideológico e político com o qual os homens determinam qual é ou não é o papel que as mulheres devem interpretar com o fim de estar submetidas ao homem. Segundo este sistema normativo, a mulher torna-se

<sup>199</sup>RUBIN, 2020, p. 29.

<sup>200</sup>RUBIN, 2020, p. 17.

corpo-máquina e corpo-território submisso, forjado em carne, linguagem e subjetividade como instrumento de produção e reprodução humana<sup>201</sup>.

A feminista bell hooks define o patriarcado como *sexismo institucionalizado sistêmico*. Seja qual for o termo que utilizemos, o importante é produzir conceitos que permitam descrever adequadamente a organização social da sexualidade e a reprodução das convenções de sexo e de gênero<sup>202</sup>.

Quando uma adolescente de 14 anos, que participa de uma marcha em Belo Horizonte ou em Bogotá, levanta um cartaz no qual lemos a frase “O machismo mata”, muitas de nós entendemos sobre o que ela está falando. Precisamos de uma constelação de conceitos para localizar, compreender e combater esse sistema que estabelece prioritariamente o direito dos homens sobre os das mulheres, criando inúmeros desequilíbrios e violências. Machismo, machismo estrutural, sexismo, sexismo institucionalizado sistêmico, misoginia, patriarcado, sistema patriarcal, sistema sexo/gênero são alguns desses conceitos.

Ao ler Gayle Rubin, há mais de 15 anos, quando vivia em Buenos Aires, entendi melhor as origens desse sistema e alguns incômodos vivenciados na minha adolescência. No entanto, muitas perguntas continuavam em aberto. Em que momento da história, anterior à criação dos sistemas de parentesco de que nos fala Rubin, define-se que são as mulheres, e não os homens, o objeto dessas trocas? A partir de quais pressupostos (políticos, mitológicos, espirituais, culturais) essa definição foi construída?

Minha cabeça fervilhava de perguntas. Naquela época eu queria compreender a gênese da opressão das mulheres. Durante muito tempo, tive a sensação de observar solitariamente certas coisas que aconteciam ao meu redor. Coisas que aconteciam nos almoços de família na casa da minha avó materna. A forma como meus tios tratavam suas esposas e suas filhas, regulando não apenas suas roupas, mas o que bebiam e quanto bebiam, como se maquiavam, o conteúdo de suas falas e tom das suas vozes. Certas coisas que aconteciam na escola, a forma como alguns professores homens tratavam as alunas. No ginásio, tive um professor que obrigava as alunas a demonstrarem fisicamente que estavam com vontade de fazer xixi, só assim ele autorizava nossas

<sup>201</sup>RICH, 2019, p. 19.

<sup>202</sup>RUBIN, 2019, p. 20.

idas ao banheiro. Precisávamos nos colocar diante dele, contorcer as pernas, encenando a vontade de fazer xixi. Certas coisas que também aconteciam no trabalho, a forma como os homens tratavam as mulheres. Eu enxergava o machismo com uma espécie de lente de aumento. A psicanálise, em suas mais variadas abordagens, tentava curar meu feminismo. Felizmente não conseguiu. Aos poucos fui encontrando outros bandos.

Depois que voltei para o Brasil, fui fazer mestrado em Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras, da UFMG. Estava interessada em pesquisar as relações entre gênero/sexualidade, política e literatura. Minha dissertação de mestrado foi sobre as representações das travestis na literatura brasileira. Ao finalizar o mestrado, comecei a dar aulas de escrita e literatura em uma escola de artes, a Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia de Belo Horizonte.

Nessas aulas, eu tinha que falar. Não era mais possível esconder minha voz. Tive que lidar com meu antigo problema. Líamos poemas, contos, trechos de romances, cartas, haicais. Um dia, li o *Manifesto Antropofágico*. Noutro, li um texto que escrevi sobre o meu pai. Foi a primeira vez que li, em público e em voz alta, um texto meu. Lendo em voz alta, percebi que eu conseguia controlar o ritmo do texto. Podia fazer pausas, acelerar, repetir, enfatizar, mudar de tom. Minha voz percorria as intensidades de cada palavra. Aos poucos, fui perdendo a vergonha de ler em público. Comecei a gostar daquilo: ouvir o som da minha própria voz.

Nessa mesma escola, conheci inúmeras pessoas que se relacionam diretamente com a genealogia desta pesquisa. Uma dessas pessoas foi Juliana (nome fictício). Ela era minha aluna e minha orientanda. Em nossas conversas semanais coletivas e que reunia outras mulheres, discutíamos as ideias que cada estudante tinha para realizar o projeto de conclusão de curso: vídeo, performance, livro, criar um cineclube, desenvolver um site, fazer uma campanha educativa. Principalmente, trocávamos referências. Um dia, mostrei o curta “Réponse de femmes” [“Respostas de mulheres”], da cineasta branca Agnès Varda (França). Eu tinha muitas orientandas feministas ou que se interessavam pela questão do feminismo. Em nossos encontros, víamos e conversávamos sobre arte produzida por mulheres (textos, poemas, filmes, performances).

Juliana estudava audiovisual e tinha ficado muito impactada com o trabalho da Agnès Varda. Disse que queria fazer um vídeo sobre como as mulheres são vítimas dos violentos padrões de beleza. Eu ainda não tinha lido Naomi Wolf. O trabalho de Juliana era totalmente autobiográfico: nascia a

partir de um incômodo particular e real. Ela queria mostrar que as mulheres são diversas e que seus corpos também o são. Para isso, decidiu filmar seios de mulheres: diferentes seios. Ela escreveu um poema e faria uma montagem entre texto e imagens. Até que ela me disse: *eu quero que você também participe, quero filmar o seu peito*.

Eu não tinha mais 16 anos, mas ainda tinha bastante vergonha dos meus seios. Expliquei que não seria possível. Ela insistiu, contra-argumentou. Disse que não filmaria os rostos, apenas os seios. Nas nossas orientações, eu tinha contribuído para a construção de todos aqueles argumentos. A vergonha é uma das estratégias do sistema patriarcal para reprimir os corpos e a sexualidade das mulheres. Quando eu era adolescente, eu não tinha dimensão de que esse eficiente dispositivo de opressão e de regulação que é a vergonha não estava a serviço apenas da religião e do patriarcado, mas também do capitalismo, já que a indústria da beleza é altamente lucrativa.

Eu tinha lido Simone de Beauvoir e sentia, a partir da minha própria experiência, que *tornar-se mulher* era um processo bastante complexo. Simone de Beauvoir é autora de *O Segundo Sexo*, marco do pensamento feminista do século XX, publicado em 1949. No livro, ela apresenta sua tese de que não existe uma essência da identidade feminina. A mulher não nasce mulher, mas torna-se mulher por meio de inúmeros processos que vivencia da infância à vida adulta. Neste sentido, a categoria mulher é uma conformação mais da cultura do que pela biologia, não existindo uma natureza mulher pré-configurada pelo corpo, mas uma identidade mulher configurada pela sociedade e pela cultura.

Para mim, a leitura de *O Segundo Sexo* foi libertadora ao me ajudar a nomear a origem de várias inadequações que eu sentia em relação à gramática do feminino, mas ela não pacificava todos os meus incômodos. Como observa Verónica Gago, tornar-se mulher expressa um processo negativo do qual é preciso tomar consciência: o modo pelo qual se tornar mulher é sinônimo de converter-se em sujeitos não-livres<sup>203</sup>.

Recusei o convite de participar do vídeo de Juliana, mas fui para casa pensando. Ela tinha razão. Ao ter vergonha de mostrar meus seios e minhas cicatrizes, eu me tornava mais uma vez refém do sistema patriarcal. O patriarcado age de muitas formas. O mito da beleza é uma das suas formas

<sup>203</sup>GAGO, 2019, p. 100.

de controle e sujeição das subjetividades das mulheres. A mensagem subliminar é que o corpo das mulheres é imperfeito, sempre imperfeito.

Bastante tímida e um pouco hesitante, aceitei participar da gravação e um processo que vinha tomando forma e força há alguns anos, se adensou a partir da experiência de ver meus seios projetados pela tela do vídeo. Ao contrário do tornar-se mulher, um percurso que tem a ver com um modo de atravessar o medo, e não simplesmente de pensar que ele deixa de existir<sup>204</sup>, o devir-mulher era de forma intensa uma porta de saída. Devir-mulher é sair do lugar assinalado, descer da árvore familiar, escapar do mandado patriarcal. Nesse sentido, devir não tem nada a ver com progredir nem se adequar, tampouco com alcançar um modelo ou chegar a uma meta (não há evolução, dizem os filósofos). O devir, pelo contrário, “é o processo do desejo”<sup>205</sup>.

<sup>204</sup>GAGO, 2019, p. 100.

<sup>205</sup>GAGO, 2019, p. 100-101.

## Localizando o racismo

Em Ouro Preto, quando eu era criança, as mulheres negras que eu conhecia eram empregadas domésticas, lavadeiras, passadeiras, serventes de escola. A mulher que fazia chupe-chupe; a mulher que costurava as túnicas de anjo que vestíamos no mês de maio, nas comemorações da Coroação de Maria; as senhoras que vendiam banana-da-terra, jabuticaba e manga nos passeios da cidade. Todas elas eram mulheres negras. Também eram negras as mulheres que carregavam sacolas pesadíssimas para baixo e para cima, equilibrando trouxas de roupa e de comida na cabeça, costume antigo, da época da escravidão, e que existe ainda hoje em Ouro Preto. Minhas avós brancas eram mulheres de um racismo explícito, sem ambivalências ou sutilezas.

Meu pai conta que quando minha avó Sinhá casou-se com meu avô e se mudou para Ouro Preto, na década de 1920, trouxe com ela uma moça para ajudar na criação dos filhos e na limpeza da casa. *Sinhá* era a denominação dada às mulheres brancas e ricas, geralmente esposas, mães ou filhas dos Senhores de Escravos no período colonial. Minha avó Sinhá nasceu em 1908, num distrito próximo à Ouro Preto, chamado Salto. Filha de pequenos produtores rurais, não era uma mulher rica, mas também não era pobre. Uma mulher branca que nasceu no início do século XX, na região de Ouro Preto. Uma mulher que ficou viúva muito cedo e que criou os filhos sem a presença do marido. Desconfio que a moça, uma mulher negra, que veio trabalhar na casa da minha avó, nunca recebeu salário. No período pós-abolição, mas também ainda hoje, é considerado natural mulheres negras trabalharem em troca de casa e comida. Um dos procedimentos do racismo é naturalizar suas práticas.

Apesar do nome de batismo da minha avó paterna ser Maria José, todos os familiares sempre a chamaram de Sinhá. Quando eu era pequena, achava que Sinhá era seu verdadeiro nome. Um apelido tão antigo e que escondia, ou melhor, que revelava, tantos segredos. Algumas palavras deveriam ser extintas do nosso vocabulário. Ainda hoje existe uma marca de óleo de soja que se chama Sinhá. Um dos livros de culinárias mais populares no Brasil se chama *O bê-á-bá da Vovó Sinhá*. Minha avó Sinhá morreu quando eu tinha seis anos, poucas semanas depois da morte de Tancredo Neves, em 1985.

Já minha avó materna passou a vida tentando ensinar filhas e netas a desconfiar dos *pretos*, não gostar dos *pretos*, falar mal dos *pretos*. No ensino fundamental, antes de ser transferida para o colégio particular e católico frequentado pela classe média ouropretana, eu estudava numa escola pública onde minha mãe trabalhava como professora de Português. Década de 1980: fim da ditadura militar. Todos os dias, nós éramos obrigadas a participar do hasteamento da bandeira e a cantar o Hino Nacional. Usávamos uniformes impecavelmente limpos, lavados e passados pelas mulheres negras que trabalhavam na minha casa. Nos deslocávamos pelos espaços da escola em fila. Tínhamos aula de Religião e de Educação Moral e Cívica. No terreno da escola, havia uma pequena capela com uma imagem da Virgem Maria. Na sala da diretora, havia outra imagem de Nossa Senhora. Na minha infância, os símbolos do catolicismo e do patriotismo verde-amarelo estavam espalhados por todos os lugares. Quando Tancredo Neves morreu, escrevemos cartinhas de condolência para Dona Risoleta Neves.

Nas aulas de História, eu me deparava com as ilustrações de pessoas negras nos livros didáticos: sempre descalças, seminuas, suadas, carregando embrulhos na cabeça, moendo cana-de-açúcar, trabalhando nas minas. Eu sentia – ou acreditava que sentia – o constrangimento irradiar do corpo de Rodrigo, a única criança negra da minha sala. Nessas horas, tentava não olhar para ele. Tinha medo de que ele percebesse que eu sabia o que estava acontecendo naquele momento. Será que eu sabia de fato, aos oito anos de idade, reconhecer o racismo? Eu abaixava a cabeça e encontrava seus pés, os dedos cheios de terra dentro de uma sandália de couro gasta. O que eu não queria ver? A vergonha de Rodrigo, seus pés semidescalços, minha própria vergonha? Meu próprio racismo? As crianças brancas usavam tênis ou sapatos fechados.

Ainda hoje, em Ouro Preto, existe um restaurante que se chama *Calabouço*. Quando meus pais eram namorados, na década de 1970, eles frequentavam um bar chamado *Senzala*. Em um tradicional comércio de doces e queijos da cidade, um lugar famoso pelo pastel com garapa (caldo de cana), há uma ilustração, provavelmente do século XIX, que mostra homens negros escravizados carregando e processando a cana-de-açúcar.

Em Ouro Preto, o racismo sempre foi explícito. O fato de existir apenas uma criança negra na minha sala é prova de como a cidade foi construída a partir do princípio da segregação racial. A família da minha avó Sinhá morava no Rosário, bairro que pertence à chamada *parte branca* da



cidade. A Praça Tiradentes – principal marco turístico de Ouro Preto – é uma espécie de fronteira que divide a cidade em duas microrregiões racializadas. Do lado direito, vivem as pessoas brancas, com a igreja das pessoas brancas, a escola das pessoas brancas, os clubes e restaurantes, que, na minha infância, eram frequentados majoritariamente por pessoas brancas. Do lado esquerdo da Praça Tiradentes, vivem as pessoas negras, a igreja das pessoas negras, a escola das pessoas negras.

Por tudo isso, sempre desconfiei do mito da democracia racial. Meu constrangimento com o racismo da minha avó materna ou com a forma como Rodrigo e, posteriormente, outros colegas negros eram tratados na escola, um tratamento que consistia em não ser visto/interpelado, é o que Grada Kilomba chama de *culpa branca*. Hoje entendo que incorporei o racismo estrutural da minha família de muitas formas.

O racismo é revelado em um nível estrutural, pois pessoas negras e *People of Color* estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus *sujeitos brancos*, colocando membros de outros grupos racializados em desvantagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado de racismo estrutural<sup>206</sup>.

Com as feministas negras, entendi que o racismo é um comportamento estrutural da sociedade brasileira, emaranhado nas entrelinhas da linguagem e de todas as relações sociais (família, trabalho, religião). Na infância, aprendi a identificar atitudes racistas como atos de violência verbal (xingamentos, chacotas, ofensas). No entanto, o racismo estrutural apresenta-se de diversas formas, algumas delas bastante sutis. Embora minha avó materna seja uma espécie de paradigma da pessoa branca racista, o racismo tem o poder de escorrer pelas várias fissuras dessa estrutura e chegar até pessoas como eu, que passaram a vida acreditando e afirmando que não eram racistas.

Escrevo isso não para me expiar da culpa e, assim, me livrar dessa consciência pesada, de ter nascido em uma das cidades que mais violentou e oprimiu a população negra. Escrevo para localizar meu racismo e me autorresponsabilizar. Responsabilizar cotidianamente a branquitude pela dissolução do racismo estrutural ao falar abertamente sobre o racismo, expondo e

<sup>206</sup>KILOMBA, 2019, p. 77.

localizando os lugares a partir dos quais a branquitude é produzida e reproduzida. Assim como a heterocisnormatividade foi desconstruída previamente, é preciso localizar, nomear e desconstruir também a branquitude. Como nos ensina Jota Mombaça: é preciso nomear a norma. A brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo<sup>207</sup>.

Morar em Ouro Preto me permitiu observar como o racismo se dissemina, sem cortinas de fumaça ou meias palavras.

<sup>207</sup>MOMBAÇA, 2021, p. 74.

## Aprendendo com o feminismo negro

O feminismo negro vem nos alertando, já há algum tempo, para as dificuldades do movimento feminista (branco e de classe média) levar em consideração as especificidades de raça. Intelectuais e feministas como as brasileiras Leda Maria Martins, Sueli Carneiro, Lélia Gonzáles e Djamila Ribeiro, ou como as estadunidenses Angela Davis, Audre Lorde, Patrícia Hill Collins e bell hooks, nos ensinaram que toda luta feminista efetivamente antirracista deve ser interseccional. O conceito de interseccionalidade foi criado em 1989, por Kilberlé Crenshaw. Ele abarca as complexidades que atravessam as experiências de vida e a realidade das mulheres negras, levando em consideração as conexões e implicações entre raça, gênero, classe e outras diferenças sociais.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento<sup>208</sup>.

No Brasil as intersecções entre raça e classe são muito visíveis. O corpo das mulheres negras e das mulheres negras e pobres é objeto de sistemáticos mecanismos de controle de e violência por parte da sociedade e do Estado, que atingem níveis variados de brutalidade: da hipersexualização às políticas eugenistas de controle de natalidade. Sueli Carneiro mostra, no artigo “Biopoder”<sup>209</sup>, como diferentes governos em diferentes momentos da história do Brasil praticaram o que Michel Foucault denominou de *biopoder*<sup>210</sup>: o poder de *fazer viver e de deixar morrer*.

<sup>208</sup> CRESHAW, 2020, p. 177.

<sup>209</sup> Artigo publicado originalmente no jornal *Correio Brasiliense*, em 2007 e posteriormente incluído no livro

<sup>210</sup> “Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político, o fato de viver não é mais esse sustento inacessível que só emerge de tempos em tempos, no caso da morte e da sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder. Este não estará mais somente a voltas com sujeitos de direito

Carneiro nos conta que no final da ditadura militar, o governo do Estado de São Paulo, então chefiado por Paulo Maluf<sup>211</sup>, elaborou um documento sobre os impactos do Censo Demográfico de 1980 nas políticas públicas de controle da natalidade. Supõe-se que um documento como esse deveria propor ações que beneficiassem e melhorassem a vida das mulheres, possibilitando maior acesso a políticas de contracepção, aos direitos reprodutivos e aos serviços públicos de saúde. No entanto, o documento foi usado como argumento para subsidiar a implementação de políticas de esterilização em massa destinada a mulheres negras e pobres. O relatório se tornou público graças à denúncia feita por um deputado estadual de São Paulo e, posteriormente, relatada à Organizações das Nações Unidas (ONU).

Além da conexão entre raça e classe, o racismo conjugado com o gênero produz persistentes desigualdades entre as mulheres. Sueli Carneiro observa que o acúmulo de opressões produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida<sup>212</sup>. Impactos que dizem respeito à saúde física e emocional, à expectativa de vida, aos índices de casamento e ao acesso ao mercado de trabalho.

sobre os quais seu último acesso é a morte, porém com seres vivos, e o império que poderá exercer sobre eles deverá situar-se no nível da própria vida; é o fato do poder encarregar-se da vida, mais do que a ameaça da morte, que lhe dá acesso ao corpo. Se pudéssemos chamar "biohistória" as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de "bio-política" para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente." FOUCAULT, 2005, p. 34.

<sup>211</sup>Político brasileiro, homem cis, branco.

<sup>212</sup>CARNEIRO, 2011, p. 118

## Escritas coletivas, Zi Reis

*Impacta quando toca lá dentro, quando você vivenciou de certa forma aqueles versos. No contexto de Poesia Falada, as palavras tendem a vir com uma leitura da realidade muito forte. Essa é uma característica desses versos. Como espectadora, a partir do momento que eu escuto uma mulher que conseguiu traduzir determinada vivência, que às vezes também é minha, mas nunca conseguiu dizer sobre. Aquela pessoa transformou aquilo em versos e você está escutando, você olha ao redor e está todo mundo escutando, não tem como não se emocionar. Porque a gente fala e a gente escuta. A beleza está nisso também. Poxa, eu também passei por essa situação ou nossa, eu nunca passei por essa situação ou eu nunca vou saber que tipo de racismo é esse que essa mana está falando, mas eu consigo chegar um pouquinho perto de visualizar o que é essa situação. Para mim, me impacta a palavra alcançar esses lugares, que ora são muito próximos, de identificação, que você sente na pele, e ora eu não poderia visualizar de forma tão nítida se não fosse por esses versos. E é tão real, tão importante de ser dito na roda<sup>213</sup>.*

<sup>213</sup>Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data de realização: 06/03/2021.

## Paris/Noite

A primeira imagem do vídeo mostra uma pessoa negra, cabelos curtos, vestindo uma blusa de malha larga. A blusa é preta e tem o desenho de um raio cor de rosa e verde. A pessoa está num palco. Atrás dela, vemos apenas um telão branco no qual é projetado o seguinte: Pieta Poeta/Dia de Cão/Dog's Day/Journée de chien. O poeta está em silêncio e imóvel, seus dois braços estão suspensos na altura dos ombros. As pontas do polegar encostam-se nas pontas do dedo indicador. Os olhos estão fechados. Ele sorri sem abrir os lábios. Na frente do seu corpo apenas um microfone. Poucos segundos depois, a pose de meditação se desfaz e a pessoa grita.

**Dia de cão, Piê<sup>214</sup>**

*Dia de cão  
e o meu fraco latido  
era mais um ganido de dor  
meu osso ruído caiu no triturador  
e feito cadela no cio  
a vida me fode  
sem amor  
fico tão puta  
que eu persigo o carteiro  
eu persigo as motos na rua  
eu coço sarna o dia inteiro  
eu agora só quero andar nua  
eu não aparo mais os pelos  
eu uivo pra lua  
e se eu saio pra dar uma volta  
é pra gastar as minhas unhas  
mas o asfalto hoje estava quente demais  
queimou minhas patas na frente e atrás  
eu já nem caminho mais  
eu já nem farejo os ais  
aaaaaaaí!  
os dias andam maus pra cachorro  
quem dera ter pedigree*

<sup>214</sup>Dia de Cão, Piê Poeta. O vídeo utilizado como referência para a transcrição está disponível no endereço:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2xI8cFAzcsU>  
Acesso em 30/11/2021.

*aí eu não apanhava dos porcos né  
podia andar por aí  
cansei de passar sufoco  
eu fui morder  
mas só lati  
ainda abanei meu rabo todo  
para passarem a mão em mim  
DIAS DE CÃO  
eu corri atrás da bolinha  
mas era só ilusão  
ainda ouvi sua risadinha  
e minha bolinha na sua mão  
porque você só faz que joga  
e ri da minha empolgação  
eu vigio tanto a casa  
que eu até mastigo as cartas  
eu apanho por subir na cama  
na minha cama  
eu apanho do despertador que logo cedo já chama  
e eu vou dormindo no metrô  
eu nem sei porque eu vou  
dizem que o dono chamou  
mas ninguém me ADOTOU  
eu continuo vira lata  
virando lata após lata  
de breja fraca e barata  
e aperta o nó da gravata  
porque ainda querem que eu não lata  
antes que alguém me bata*



*alguém me mata  
antes que o tédio me mata  
e anda que a passagem é cara  
no busão cachorro não entra  
no mercado cachorro não entra  
na farmácia não entra cachorro  
e na rua cachorro num guenta*

#### *DIA DE CÃO*

*tinha gosto de amargura  
meu pratinho de ração  
minha água tava suja  
eu só posso dormir no chão  
marcaram minha castração  
as vacinas me dão aflição  
a vida me nega o tesão  
a vida me corta o tesão  
e eu sigo  
suportando as pulgas  
pra ganhar o pão  
na palma da pata  
uma indagação  
será que é defeito da vida  
ou é problema meu  
ser cão?*

## Esferas da insurreição

Deixar a casa dos pais, aos 17 anos, foi o primeiro marco simbólico no meu processo de romper com o destino de *bela, recatada e do lar*<sup>215</sup> que as mulheres da minha família planejavam para mim. Romper definitivamente com a moralidade católica. É preciso inventar uma forma política que curto-circuite os modelos patriarcais de poder e governo. É preciso abandonar a casa do pai, deixar de esperar a mãe<sup>216</sup>. Quando fui embora de Ouro Preto, o motivo oficial era que eu tinha ido estudar fora. No fundo, o que queria mesmo era ter as chaves de casa. Aos 17 anos, eu sequer imaginava que liberdade tinha a ver, entre inúmeras outras coisas, com escrever.

<sup>215</sup>Em abril de 2016, a revista *Veja* fez um perfil de Marcela Temer, esposa do então vice-presidente da República Michel Temer. A matéria “Marcela Temer: bela, recatada e do lar” foi criticada por diversas feministas, artistas, humoristas que recusam essa figura de feminilidade ainda presente no imaginário patriarcal. Uma mulher recatada e devotada ao casamento, à família e à casa. <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>

<sup>216</sup>PRECIADO, 2020, p. 259.

## Escrita como vida, por Piê

*Quando eu falo que eu sempre escrevi, é porque eu sempre escrevi mesmo. Eu comecei a escrever antes de aprender a falar. Com mais ou menos seis ou sete anos eu já escrevia poesia. Eu não me lembro da minha vida antes da escrita. Eu também aprendi a ler muito cedo. Escrevia, mas não falava. Eu pegava bloquinhos de anotação para formar as palavras. Sempre li muito. Meu livro favorito na infância foi Metamorfose, do Franz Kafka. Depois li Balzac, mas não entendi nada. Eu era aquela criança estranha: autista, pretinha, arregaçada, escola pública, aquele rolê. Então comecei a fazer aula de música na igreja para desenvolver a fala e a cognição. Apesar de ser uma igreja evangélica, era moderninha. Nessas aulas, eu conheci a música popular brasileira que foi uma referência muito forte. Parte da minha inspiração para começar a escrever poema era ouvir as letras do Djavan. Eu escutava Djavan com um dicionário do lado e ficava me perguntando: o que é monolito? Eu tinha muita insônia, eu não dormia por nada nesse mundo e passava a madrugada ouvindo as músicas dele e olhando para o teto do quarto. Isso só podia culminar em escrever poema<sup>217</sup>.*

<sup>217</sup>Piê em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 08/12/2020.

**Vinte e quatro por sete, Zi Reis<sup>218</sup>**

*Seis horas da manhã  
não consigo dormir  
é o trabalhador que retorna do turno noturno  
bate o portão e liga o rádio  
dez horas da manhã  
não consigo dormir  
são as crianças do barraco ao lado  
que correm embaixo da minha janela  
e avista ela  
nem baixa é  
meio-dia e quarenta e cinco  
não consigo dormir  
é a panela de pressão  
como um trem que nunca chega  
que me atormenta  
duas e quinze  
não, não inventa  
de assistir ao vídeo show  
mas não  
não durmo  
quatro e vinte e cinco  
acender a palha  
o gás do isqueiro acabou  
foi-se  
seis e meia  
ao centro  
ninguém nunca está sorrindo*

<sup>218</sup> 24/7, Zi Reis. Disponível em:

*em margem  
não durmo  
oito e dez  
os braços tem que estar bem esticados  
os pés como um plie de bailarina  
calma, calma Seu motorista  
se não esbarro  
em Dona Clarissa  
onze e vinte  
já já respondo sua mensagem inbox  
a cor da mensagem mudou  
é que eu visualizei  
mas não respondi  
é que eu não consigo dormir  
às três o silêncio da madrugada  
me corta os olhos  
às quatro a fome  
às seis novamente  
rendo o turno do trabalhador noturno  
preste bem atenção  
eu insisto  
eu não durmo  
vinte e quatro barra sete  
vinte e quatro horas de ponteiro girado  
durante sete dias riscados  
é a rotina de um submundo?  
é a sina de um poeta vagabundo?  
me roubaram o tempo*

*me embalaram num plástico bolha  
e me levaram para a Tailândia  
levaram minha noite  
meu dia  
em troca de uma quinquilharia de modernidade  
de um padrão multinacional  
de não resistência  
se é difícil dormir  
imagina sonhar*

## Inconsciente cafetinado

Suely Rolink apropria-se do verbo *cafetinar*, que, em português, nomeia a exploração sexual, para denunciar os processos capitalistas de exploração da energia vital dos corpos. Tais procedimentos visam extrair recursos financeiros (lucro) e simbólicos (adoecimentos, apatia, amortecimentos). O que caracteriza micropoliticamente o regime colonial-capitalístico é a cafetinagem da vida enquanto força de criação, transmutação e variação – sua essência e também condição para sua persistência, na qual reside seu fim maior, ou seja, seu destino ético. Esse estupro profanador da vida é a medula do regime na esfera micropolítica, a ponto de podermos designá-lo por “colonial-cafetinístico”. É a força vital de todos os elementos de que se compõem a biosfera que é por ele expropriada e corrompida: plantas, animais, humanos etc<sup>219</sup>.

“24/7”, de Zi Reis, é um poema falado sobre os domínios do capitalismo. A insônia é um sintoma coletivo que atinge aqueles que, para sobreviver, matam-se de trabalhar. Esse modelo expropria não apenas a força de trabalho das pessoas (nossa energia e nossa saúde) mas também o sono e o descanso. Ao construir uma sequência de cenas que incorpora essas várias camadas da violência, conclui-se que uma pessoa que não dorme é, além de exausta, alguém que não sonha e que, conseqüentemente, não deseja e não imagina. A rotina 24/7 captura, neste sentido, toda a vida.

<sup>219</sup>ROLNIK, 2018, p. 104.

## Monumento à voz, por Piê<sup>220</sup>

*Na poesia falada, o poema não é o objeto direto. Os poemas vão esfarelado com o tempo. O que se transmite é a voz. O conhecimento mora na voz. A Poesia Falada preserva e transmite o impacto da voz<sup>221</sup>.*

<sup>220</sup> Referência à obra trabalho Monumento a voz de Anastácia, do artista visual e escritor Yhuri Cruz. Nesse trabalho, a escrava Anastácia aparece sem a máscara de tortura presa ao rosto.

<sup>221</sup> Piê conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 08/12/2020.



## **Variações da voz**

Encontrar a voz. Erguer a voz. Articular a voz. Soltar a voz. Ouvir a voz. Na Poesia Falada, a voz ganha presenças políticas e estéticas, simbólicas e concretas. Sabemos que essas forças jamais se separam, mas elas se tornam mais ativas e visíveis em determinados espaços. A palavra que emerge e circula no território da Poesia Falada não é aquela construída pelo pensamento logocêntrico, colonial, patriarcal e racista: palavras de ordem e de subordinação, palavras de sujeição, palavras de expropriação e de prescrição.

A Poesia Falada cria políticas da voz porque redistribui as autorizações outorgadas pelo regime sexista de distribuição da palavra e toda distribuição discursiva é eminentemente política. No cento do palco – da arena enunciativa – as vozes que se organizam e se articulam são radicalmente políticas, estão comprometidas com a transformação efetiva da realidade. Vozes que evocam e imaginam mundos anticoloniais, antipatriracais, antirracistas, anticapitalistas. Vozes que fazem de uma prática artística uma política de vida.

**Políticas da voz, Luiza Romão<sup>222</sup>**

*Se pensarmos a voz como a marca indelével de cada pessoa - não existem duas vozes iguais no mundo - pensar uma política da voz é pensar a política da diferença. Isso é muito interessante tendo em vista a sociedade neoliberal e hegemônica, que a gente vive hoje em dia. Pensar uma política da diferença.*

<sup>222</sup> Luiza Romão em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data de realização: 20/10/2021.

**Coisas que a voz faz**

Balucia, murmura, sussurra, gagueja, assovia, canta, chora, grita, ri, fala, sopra, geme.

## On Chuchote!

Na década de 80, no Festival de Teatro de Avignon, na França, um grupo de mulheres artistas apresentou a peça “On chuchote” que, traduzida para o português, significaria *Sussurramos*. Depois de assistir à apresentação das mulheres francesas nas ruas de Avignon, Tunuma Mercado começa a pensar na existência de uma poética feminista do sussurro, capaz de fazer ouvir a insuportável estridência<sup>223</sup> de todos os discursos, que em surdina, foram abafados. O sussurro converte-se em ferramenta vocal daquelas que por meio de dissidências também da voz, confabulam e tramam, suas microrrevoluções. Talvez haja lugar para um exercício feminista pouco experimentado: escutar o que diz o sussurro de novas mulheres e apostar em que a política, essa palavra plural da reivindicação, saia agora dessas bocas com outros ecos e outras modulações, distintas inclusive daquelas do modelo que o feminismo copiou<sup>224</sup>.

<sup>223</sup>MERCADO, 1994. Disponível em <https://www.revistacapivara.com/poetica-feminista>

<sup>224</sup>MERCADO, 1994. Disponível em <https://www.revistacapivara.com/poetica-feminista>

## Memória excessiva

*Relatos de um país fálico*<sup>225</sup> de Luiza Romão é um poema falado sobre os poderes da memória. Sobre ausências e presenças. É um poema sobre os perigos de não ter acesso à memória, ou ter a memória adulterada. O poema revisita documentos produzidos pela nossa historiografia para extrair dessas narrativas, o procedimento que fundou a sociedade brasileira: o estupro. A invasão portuguesa não se organizou exclusivamente a partir da ocupação das terras. Com igual intensidade, organizou-se, também, a partir da dominação e da exploração (sexual e econômica) dos corpos das mulheres indígenas e negras. A história oficial fez algo ainda mais grave do que apenas omitir a recorrência do estupro como prática colonial sistemática. A partir da ideologia da miscigenação racial, a violência do estupro foi romantizada. A partir de uma sensibilidade singular, a sensibilidade de afetar-se por objetos ausentes como se eles estivessem presentes<sup>226</sup>, Luiza Romão irá transfigurar a sombra de muitas ausências, numa espécie de artefato de leitura e máquina de produção de memórias contra-coloniais e feministas que reinventam e, principalmente reescrevem, a história oficial.

O poema incorpora os eventos históricos não como vestígios de um passado que nos é transmitido sem falhas. Ao contrário, o fato histórico é a própria falha exposta no poema. O fato histórico é aquilo que a máquina colonial fabricou e manipulou por meio de diferentes mecanismos. O fato histórico, lido nas linhas da história oficial, revela o resultado dessa operação: a ausência das vozes das mulheres na construção da história do Brasil. Ao repetir o retorno à cena original do estupro, o poema cria uma atmosfera bastante vertiginosa, que tem na ironia, na antítese e na apropriação seus principais recursos discursivos e estilísticos. Do passado remoto (colonização), atravessando o passado mais recente (ditadura militar) e o presente (um governo de extrema direita), até tocar o futuro, expresso na forma de um projeto que segue sancionando o corpo das mulheres, o poema cria uma temporalidade turbilhonada, que provoca uma espécie de tontura, uma sensação muito específica de velocidade – intensa e ascendente – que afeta o corpo de quem assiste à performance na forma de uma memória excessiva.

<sup>225</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8&t=77s>  
Acesso em 31/11/2021.

<sup>226</sup> LOPES, 2012.

No texto *A Poesia, Memória Excessiva*, Silvina Rodrigues Lopes irá apresentar a memória não como arquivo-morto, mas como um artefato dinâmico de produção de signos e de sentidos. Para Lopes, os poetas são pessoas que se deixam afetar com mais intensidade pelos objetos do passado, para criar, a partir de usos específicos da linguagem, a própria forma de ser da poesia, memórias que excedem o vivido. A memória deixa de ser o depósito (lugar onde guardamos as recordações) para se transformar em usina (lugar onde as recordações são construídas, inventadas).

Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão de leitura constitutiva. Quer dizer que seus limites finitos, encerram um potencial infinito de memória e não apenas um conjunto de recordações que o seu autor nele colocou. Como núcleos poéticos, as imagens funcionam como recordações que transcendem, que abrem corredores para as emoções<sup>227</sup>.

A poesia é neste sentido, memória profética, já que ela se limita a descrever o passado, mas é, paradoxalmente, gesto que inventa o futuro<sup>228</sup>. Essa ideia pode ser observada na performance de Luiza Romão pelo menos de duas formas. Primeiramente, como energia e impulso que colocam a escrita em movimento, revelando que para o poeta não existe um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar<sup>229</sup>. Um passado, no caso de *Relatos de um país fálico* que deve ser implodido para que o poema possa inventar outras memórias para as memórias forjadas pela discursividade colonial. Em segundo lugar, surge como máquina imaginativa, que cria uma narrativa na qual a ausência do ponto de vista das mulheres na história da colonização é o pré-texto e o motor para inventar poemas que têm um potencial infinito de produzir memória.

<sup>227</sup> LOPES, 2012, p. 57.

<sup>228</sup> LOPES, 2012, p.54.

<sup>229</sup> LOPES, 2012, p.59.

## Potência do coletivo, por Zi Reis

*Eu sou uma mulher da periferia. Historicamente, a gente vem entendendo que se torna mais possível e real construir nossa atuação individual a partir do momento que a gente se fortalece coletivamente. A partir do momento que eu entendi isso, eu entendi a grande sacada. É muito diferente você vir de uma classe privilegiada, na qual você acessa o universo da arte desde a infância. Com menos de 15 anos, seus pais vão te levar para passear num museu em Paris para você conhecer as obras de arte. De onde eu venho, nós não acessamos determinadas coisas. Vejo o caminho coletivo como o caminho possível e necessário pra gente se fortalecer e existir e também para conseguir elementos para desenvolver nossas individualidades. Não é porque estamos construindo coletivamente que vou deixar de ter minha pesquisa, minhas fruições, meus devaneios pessoais enquanto artista. Pelo contrário. A partir do momento que a gente se fortalece, eu tenho mais elementos para poder fruir e criar com todas essas potências. Eu poderia investir na minha carreira de poeta e de pintora individualmente. Mas acho que não condiz com a atuação que eu escolhi e que eu acredito. Se eu consegui sair desse lugar específico da sociedade e consegui alcançar lugares diversos, acredito que é meu papel proporcionar que outras pessoas da minha comunidade tenham espaço para essa fruição. O espaço não é um espaço concreto, mas o espaço de se construir, de se formar, de se expressar. Eu acredito muito nessas potências quando se trabalha coletivamente, principalmente para nós mulheres. Fui aprendendo que isso é uma escolha estratégica. É muito mais possível a gente construir os nossos projetos quando nos juntamos. É muito diferente. Quando nos juntamos, criamos um corpo social, um corpo político, uma força para fazer as coisas. Acho que esse valor do fazer coletivo tem a ver com o pensamento de estar no mundo<sup>230</sup>.*

<sup>230</sup>Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 06/03/2020.

## Manas

Na contramão da lógica capitalista, o movimento de vozes dissidentes na Poesia Falada se organiza a partir de uma intensa vivência comunitária. Alguns grupos e coletivos são verdadeiras famílias, tecem parentescos que não são consanguíneos, mas afetivos e políticos. Na história da humanidade, não apenas as vozes dissidentes foram perseguidas e controladas. Silvia Federici nos ensinou que da caça às bruxas, na Idade Média, aos genocídios (econômicos, culturais e ambientais) que seguem em curso atualmente, o que está em disputa são modos de vida. O capitalismo rejeita modos de organização que promovem relações não-monetizadas, não-hierárquicas e não-individualistas.

A ideia de que precisamos recriar o mundo a partir da esfera comunitária, que constitui uma das bases do pensamento indígena, está presente também na Poesia Falada. Saraus e slams<sup>231</sup> são espaços de produção de inteligência e de criação coletiva que enfrentam a precarização, realimentando a própria vida a partir da sinergia do afeto, da amizade, do acolhimento, da empatia, da escuta, da solidariedade e da cooperação. Fazer comunidade é uma noção estratégica para os corpos dissidentes, pois significa viabilizar subjetividades coletivas. Estar junto e estar perto são ações que permitem que as pessoas consigam se reconhecer, se aproximar, se juntar e, assim, se fortalecer.

Em Belo Horizonte, o Sarau das Manas foi criado em 2016 a partir da ocupação do CRJ<sup>232</sup> – Centro de Referência da Juventude. A *coletiva das Manas* é um grupo de pessoas (mulheres cis e trans,

<sup>231</sup> O surgimento de saraus e slams produzidos e protagonizados pelos corpos dissidentes confronta o machismo também existente dentro do movimento da Poesia Falada. Em 2015, um trio de poetisas do Distrito Federal criou o Slam das Minas DF, idealizado e produzido por mulheres lésbicas que não se sentiam confortáveis para declamar seus poemas em espaços majoritariamente masculinos e heterossexuais. Essa experiência contagiou poetisas de São Paulo que, um ano depois, criaram o Slam das Minas SP. Em 2017, poetisas do Rio de Janeiro criaram o Slam das Minas RJ. Simultaneamente à criação do Slam das Minas DF, Tatiana Nascimento criou o Slam das Pretas. Atualmente, existem slams de mulheres em diversas capitais brasileiras: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Salvador, Porto Alegre, Palmas, São Paulo, João Pessoa, mas também em cidades do interior, como Viçosa e Uberlândia, em Minas Gerais, Pelotas, no Rio Grande do Sul, e Cariri, no Ceará. Diante desses movimentos de ocupação, pessoas trans, travestis, transgêneros e não-binárias também começaram a criar seus próprios slams, espaços onde pudessem falar poesia com liberdade, como o Slam Marginália, em São Paulo.

<sup>232</sup> Em 2016, o prédio que havia sido construído para abrigar o Centro de Referência da Juventude (CRJ) foi ocupado por um grupo de jovens mobilizados em diversos coletivos e movimentos urbanos. Durante a ocupação, elas e eles realizaram uma série de ações, como oficinas, aulas-abertas e debates sobre o acesso aos equipamentos de cultura e



negras e brancas, bissexuais, lésbicas, heterossexuais e pessoas não binárias) que, além de organizar saraus, realiza uma série de outras ações de convívio, apoio e afeto.

A Coletiva Manas vem sendo construída desde 2016, somos em maioria jovens e periféricas, artistas, produtoras, estudantes, trabalhadoras, que ocupam espaços públicos e privados, com diversas atividades culturais, relacionadas à poesia, teatro, dança, música, artes visuais, audiovisual, entre outras áreas. Colocamos em pauta nossos corpos e vivências nas questões de gênero, sexualidade e cor no meio social, político, econômico e artístico<sup>233</sup>.

lazer. O espaço foi oficialmente aberto à cidade e, desde então, é um dos mais importantes espaços de cultura e de arte voltado para as juventudes periféricas de BH.

<sup>233</sup> Thaís Kas, 2020.

## Modos de ocupar, por Zi Reis<sup>234</sup>

*Eu tive contato com a Poesia Falada a partir 2009. Foi quando começou o Coletivo<sup>235</sup>. Era tudo uma brincadeira, uma experimentação. Rapidamente, o movimento foi crescendo. Era muito evidente a predominância masculina naquela época. Entre 2014 e 2016, numa rodada de Slam, às vezes se inscreviam 16 poetas, mas só duas ou três eram mulheres. No começo era eu, a Nívea Sabino<sup>236</sup> e a Sara Guedes<sup>237</sup>. Não que não existissem outras poetas. A gente conversava nos corredores: e se criássemos um coletivo, um sarau só de mulheres? Algo que fosse contínuo. Quem pegou mesmo a parada foram as meninas que vieram na sequência da minha geração. A Thais Kas era produtora do Sarau Comum e com outras poetas, ela criou o Sarau das Manas, em 2016. Foi um ano de várias ocupações (Centro de Referência da Juventude, Funarte). Foi o ano do golpe da Dilma. Foi uma explosão de coisas. Nesse contexto passa a existir o Sarau das Manas que inclusive tem como ponto de encontro o Centro de Referência da Juventude.*

<sup>234</sup> Zi Reis em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 06/03/2020

<sup>235</sup> Coletivoz – Sarau periférico, criado por Rogério Coelho e que acontece há 13 anos em Belo Horizonte, na região do Barreiro.

<sup>236</sup> Nívea Sabino, slammer, poeta e escritora, de Nova Lima (MG).

<sup>237</sup> Sara Guedes, poeta e MC, Belo Horizonte.

## Poema Falado

O poema falado acontece apenas no momento da sua enunciação. Cada apresentação é singular e, de certa forma, irrepitível. Paul Zumthor explica que essa instantaneidade é incorporada pelo poeta na sua apresentação. Para que os ouvintes consigam acompanhar o poema – ao contrário do texto impresso em que nenhum retorno é possível –, a mensagem não pode se perder, se dispersar. Nesse sentido, muitos recursos da poesia oral são técnicas de retenção e de preservação do discurso verbal. A fugacidade da performance determina a criação de procedimentos estilísticos: rimas, repetições, paralelismos, pausas.

A performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões nem arrependimentos: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma do seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escritível<sup>238</sup>.

É necessário superar a disputa entre letra (poema escrito) e voz (poema falado) porque esse falso conflito obedece à mesma lógica que opõe corpo e pensamento. Letra e voz coexistem. Por isso, é necessário investigar não apenas as especificidades dos objetos letra e voz, mas como cada um desses territórios engendra modos de leitura e de escuta que ampliam nosso campo de criação epistemológica. Alguns pesquisadores entendem a leitura como uma fala silenciosa. Cada pessoa que lê é responsável por dar ritmo e entonação ao poema. Discordo desse pensamento e nos perguntamos: quais dimensões são colocadas em movimento quando lemos não apenas com os

<sup>238</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 133.

olhos e com a fala silenciosa que nos habita, mas com todos os sentidos do corpo? Podemos chamar essa atividade do corpo também de leitura?

Na experiência de escutar um poema falado, ritmo e entonação deixam de ser produzidos pelo leitor e passam a ser produzidos e conduzidos por aquele que fala o texto. O receptor do poema é o público-ouvinte. Neste processo, pelo menos três aspectos estão em jogo: a situação (o contexto de escuta), as modulações específicas da voz de quem fala o poema (entonação, ritmo, timbre, altura, velocidade) e o conteúdo do poema. Esses aspectos se organizam de forma não hierarquizada; por isso, tal coexistência transforma a Poesia Falada em uma prática artística concentrada de sentidos estéticos e políticos. A performance amplia e expande o conteúdo político das palavras. Por uma série de procedimentos, a experiência oral –e de escuta – foi colocada num lugar simbólico inferior e desprestigiado no campo da percepção humana. Paul Zumthor explica que essa construção não é apenas leviana, como incorreta, fruto da ideia elitista e preconceituosa que identifica todo produto das artes da linguagem com a escrita<sup>239</sup>, negando-se a reconhecer a validade daquilo que não é publicado em livro.

Embora tenha o poema como ponto de partida e de ancoragem, defendo, assim como Paul Zumthor, que a Poesia Falada não pode ser analisada exclusivamente a partir de uma teoria da poesia. Forma excede texto. Poesia Falada é performance<sup>240</sup>. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama a emanção do nosso ser<sup>241</sup>.

Leda Maria Martins ao estudar performances afro-brasileiras como o congado irá explicar que a palavra falada (ou cantada) desempenha, nessas situações, uma função ativa, já que materializa – e som é matéria – a presença das divindades e ancestrais que orientam a performance. A Poesia Falada não está conectada a nenhuma religião. No entanto, podemos experimentar como ouvintes a força das palavras proferidas. Palavra como ação e como potência. No contexto dos sistemas

<sup>239</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 11.

<sup>240</sup> Os estudos sobre performance são bastante diversos e multidisciplinares. Nesta tese, utilizamos as teorias de Leda Martins (2021) e Paul Zumthor (2018).

<sup>241</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 157.

cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, acontecimento<sup>242</sup>.

<sup>242</sup> MARTINS, 2021, p. 93

**Escrever com a voz, por Luiza Romão<sup>243</sup>**

*Muitas vezes eu crio na voz. Andando na rua, dirigindo, tomando banho, lavando louça. Vou falando, falando, até que: encontro o verso! Depois eu anoto. É um processo contrário do que muitas vezes acontece, no qual primeiro você escreve o poema, depois lê, decora e performa. Mesmo escrevendo, eu sempre vou falando em voz alta. Inclusive texto teórico. O tempo inteiro a voz está no meu processo.*

<sup>243</sup> Luiza Romão em conversa com a autora. Transcrição editada.  
Data 20/10/2021.

## Ouvido pensante

Em 1970, um professor de música do Canadá desenvolve uma metodologia para aproximar seus estudantes, sobretudo crianças e adolescentes, do universo da música. Murray Shaffer propõe uma série de exercícios de limpeza e afinação do ouvido.

O campo de apreensão do ouvido é mais extenso que o do olho humano. Não possuímos a visão das corujas, que conseguem virar o pescoço quase 360 graus e enxergam perfeitamente no escuro. Entretanto, podemos ouvir sons que estão atrás de nós, mesmo não vendo qual objeto emite esse som. Essa capacidade amplifica o modo como compreendemos e interagimos com a realidade que nos envolve. A experiência sonora é de imersão. Ao ouvir um poema, os sons – a voz do poeta, os sons do ambiente, as palmas e gritos do público – invadem e circulam pelo nosso corpo como ondas elétricas. Temos tremores e arrepios, os batimentos cardíacos aceleram. O corpo todo vibra. Uma força difícil de nomear nos agita: primitiva, arcaica, ancestral? Estamos todos reunidos, em roda e em silêncio, atentos e à espreita, para ouvir algumas palavras.

## Gesto e sentido

A oralidade não se restringe à presença e à ação da voz. Oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar<sup>244</sup>. O movimento dos corpos integra-se à palavra não como representação ou como transcrição, mas produzindo imagens e mensagens. Zumthor afirmará que nenhum gesto é pontual, mas um percurso e, durante sua duração, os sentidos emergem.

O gesto pode duplicar a palavra e também negá-la, revelando que os sentidos às vezes escapam, por isso, Zumthor nos convida a ler esses movimentos como hieróglifos que produzem figurativamente mensagens do corpo<sup>245</sup>. Embora existam estudos que classifiquem os gestos em tipos – descritivos/miméticos (pedir silêncio colocando o dedo indicador sob o lábio) e sociais/convencionais (para os cristãos, fazer o sinal da cruz ao passar em frente a uma igreja) – na experiência da poesia oral, a gestualidade define-se menos como regra e mais como criação singular, na qual gesto, corpo, roupa, ambiente ~~cenário~~ e voz projetam um espaço-tempo. Cartografar os gestos na Poesia Falada é como ler um hieróglifo, no qual os gestos são apreendidos como traços que escrevem no corpo seus infinitos textos.

<sup>244</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 203.

<sup>245</sup>ZUMTHOR, 1997, p. 206.



## **Cartografia das mãos**

### **Número 1**

Como quem tenta encontrar um objeto numa sala escura, as mãos tateiam o vazio; como quem puxa o fio de alguma coisa que sempre escapa, as mãos tentam capturar os fios da memória; como quem repete muitas vezes a mesma história, as mãos giram sobre si mesmas, cansadas dessa espécie de ladainha; o dedo indicador aponta ora para o público, ora para si, remetendo às ordens autoritárias e repressivas do Estado e da polícia; o dedo indicador é também o pau e a caneta, respectivamente, objetos de violência e de resistência; a circulação dos braços e das mãos que se movimentam para cima e para baixo cria uma ondulação; o tempo presente está impregnado do passado e o tempo passado contém como virtualidade nosso presente e nosso futuro; a mão direita aberta na altura da cabeça é usada para contar quantos foram os presidentes da República coniventes com as práticas reincidentes de violência que o poema narra; as mãos abertas na frente do corpo indicam o desejo de deter e bloquear a repetição dessa história; os dedos indicadores apontados para baixo e o corpo arqueado para frente, o peito aberto e a cabeça erguida indicam que não existe mais disposição para ouvir a mesma velha história; é preciso com os mesmos instrumentos – as palavras – contra-atacar.

## Cartografia das mãos

### Número 2

Como alguém que tenta meditar, os braços estão dobrados e suspensos um pouco abaixo da altura dos ombros. Os polegares, em *gyanmudra*<sup>246</sup>, tocam os dedos indicadores. Essa posição dura poucos segundos. Os antebraços descem e sobem rapidamente. É impossível se entregar à meditação. Os dedos das mãos se fecham com força, como se quisessem esganar alguma coisa, alguém. A seguir, uma das mãos é colocada na cintura, enquanto os dedos da outra coçam a nuca. Depois, as mãos se aproximam da boca e são colocadas ao lado dos lábios, como alguém faz para contar um segredo. Logo em seguida, as mãos apontam para as axilas, os dedos imitam o gesto de uma tesoura, sugerindo o corte dos pelos. O peito se levanta e os braços descem relaxados. Como quem faz um carinho na cabeça de um cão, as mãos afagam os cabelos. O braço faz o movimento de jogar um objeto longe. Agora, o braço esquerdo se levanta, esticado, todos os dedos se fecham e imitam uma pessoa em pé dentro do ônibus, tentando se equilibrar. Depois, o braço desce e faz o movimento de chamar um cachorro. Aos poucos, a mão esquerda se aproxima novamente do rosto, o dedo indicador se aproxima da boca e se balança rapidamente. Fazemos esse mesmo gesto com os dedos, quando queremos dizer não. De novo, as mãos coçam o pescoço e os cabelos, como se catassem uma pulga atrás da orelha. Agora, a mão direita está aberta. Ela é colocada próxima ao rosto, é olhada como se fosse um espelho, enquanto a outra mão estala os dedos num movimento de dúvida, como alguém que busca uma resposta. Antes de encontrar a solução, os dois braços novamente se aproximam em gesto de *gyanmudra*, mas agora apenas os dedos médios das duas mãos estão levantados. O poema acaba com esse gesto.

<sup>246</sup> Os *mudras* são gestos feitos com as mãos. Para as diferentes correntes de Yoga, eles equivalem a exercícios e posturas.

## Cartografia das mãos

### Número 3

O microfone não está mais no pedestal diante do corpo, a pessoa o segura com a mão direita. Os dedos envolvem o bocal do objeto. A mão esquerda aponta para o próprio rosto. O microfone é trocado de mão e, como alguém que mostra algo, o braço direito se estica na frente do corpo, os dedos estão abertos, a palma da mão voltada para o público. Como alguém que apresenta uma pessoa para outra, o braço se movimenta para cima e para baixo. A mão sobe e levanta. Depois, os dedos são usados para fazer enumerações. Essa mesma mão bate duas vezes no centro do peito; logo em seguida, faz um movimento de negação. Depois, o dorso da mão é levemente apoiado em baixo do queixo, como uma boneca dentro de uma embalagem de plástico ou como uma modelo numa revista de moda, a pessoa se obriga a sorrir. Em seguida, a mão direita puxa o tecido da calça e, depois, aponta para o meio da coxa, indicando o comprimento da roupa. Esse mesmo braço desce até quase encostar-se ao chão. Mais uma vez, o microfone troca de mão. O corpo pende um pouco para trás. O microfone é posicionado bem perto da boca. O dedo indicador se solta do bocal do microfone e aponta para frente. A mão esquerda aberta bate no peito algumas vezes e, em seguida, dedo indicador aponta para o público. A mão balança para baixo e para cima. Depois, o dedo indicador aponta para as próprias orelhas. Mais uma vez, o dedo indicador aponta para o público e depois para o chão. A perna direita realiza um movimento de chute. Depois, a mão a esquerda imita o gesto de alguém escrevendo. Em uma última vez, com os dedos abertos, a mão esquerda é batida no peito e, depois, aponta para o público. A performance termina com esse gesto.

**Escrever com o futuro, por Piê<sup>247</sup>**

*Estou falando da gente se reconhecer enquanto ancestral do próprio tempo. Eu sou o ancestral de quem vai vir no futuro e eu estou escrevendo minha própria história e também a dos meus descendentes.*

<sup>247</sup> Piê em conversa com a autora. Transcrição editada.

Data de realização: 08/12/2020.

## Devir-monstras

Em 1931, Virgínia Woolf afirmou que toda mulher que escreve precisa *matar o anjo do lar*. Penso que essa difícil tarefa pressupõe não apenas localizar as coerções que diferentes grupos e pessoas vivenciaram a fim de que pudessem ser identificadas socialmente com a figura normativa da feminilidade, mas, também inventar outros avatares, capazes de enunciar e vocalizar o desejo e o pensamento dissidente. Mesmo 100 anos depois, a personagem doce, delicada, meiga, carinhosa e maternal continua a nos perturbar como uma espécie de fantasma. É ambíguo e, principalmente, conflituoso. A presença do anjo se inscreve no imaginário das mulheres de forma violenta e hegemônica. Virginia Woolf sabia muito bem disso. Enquanto modelo, o anjo do lar nos conforma e nos amordaça, ele se embrenha com velocidade sobre nosso corpo-pensamento, capturando, com suas múltiplas artimanhas, nosso corpo, nosso desejo, nossa subjetividade e também nossas palavras e nossa linguagem.

Como personagem híbrido, mistura entre espécies reais ou imaginadas, o monstro pode nos ajudar a encontrar formas de escapar e desobstruir as densas camadas repressivas que a cultura patriarcal e heterocisnormativa solidificaram. Simbolicamente, os monstros associam-se com os aspectos desgovernados da subjetividade. Seres humanos que, ao longo dos séculos, resistiram ao controle dos seus corpos e a obediência moral e sexual, foram classificados de monstruosos: as mulheres na Idade Média, os povos indígenas e as pessoas negras escravizadas no período da colonização, os homossexuais no século XIX, as pessoas trans e travestis no século XX e XXI. Chamar alguém de monstro é um procedimento de objetificação e de patologização.

Apropriamo-nos de teorias<sup>248</sup> contemporâneas, produzidas por pensadores, artistas e ativistas trans, que vem expandindo a chave interpretativa do monstro para pensá-lo não mais como falta, anomalia, disfunção social, mas como potência, conceito-matriz que por sua energia acumulada é

<sup>248</sup> As principais inspirações para pensar o devir-monstra como uma devir-escritora-vocalizante das subjetividades e corpos dissidentes vem de Paul B. Preciado, na apresentação “Eu sou o monstro que voz fala”, realizada na França em 2019 e disponível no YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sztXYnuIsrQ>. Além dos trabalhos de Jota Mombaça, no artigo “Rastros de uma submetodologia Indisciplinada” e de Susy Shock. Esta última, multiartista que realiza uma série de performances (poemas, canção) na qual reivindica o direito de ser mostra: <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=udup-LFqnXI>

capaz de rearticular e desobstruir a voz. Vocalizar energeticamente, escrever violentamente. Quando o movimento da fala-escrita irrompe, ele pode ter a aparência desafiadora de um monstro: uma figura híbrida, uma mistura entre espécies, desviante, assustadora. A palavra monstro tem origem na expressão latina *monstruum*, que significa aquilo que se mostra à visão. Trata-se de um fenômeno bem conhecido das faces mais sinistras da cultura popular que por séculos imperou nas barracas das feiras. Terrível ou magnífica, a forma que transgride os cânones do que é familiar captura os olhos e é por eles consumida com horrendo deleite<sup>249</sup>. Penso em *Monga, a mulher gorila*. Na atração circense da minha infância, uma mulher aos poucos se transformava em macaco: metade bicho, metade mulher. Furiosa, Monga derrubava as grades da jaula onde estava presa e ameaçava atacar a plateia. A sua anomalia corporal atrai irresistivelmente o olhar<sup>250</sup>.

O monstro não é um animal. Ao mesmo tempo, existe todo um imaginário que o coloca entre o animal e o homem, produzindo uma terceira coisa. As sereias, metade peixe, metade mulher, antes de serem transformadas pelo Ocidente em criaturas belas e sedutoras, causavam pavor<sup>251</sup>. A própria constituição do monstro – uma aliança entre termos heterogêneos – nos ajuda a compreender o conceito de rizoma. Por isso, me aproximo da figura do monstro para ressaltar sua potência, ou seja, como possibilidade de composição e ação das vozes dissidentes. Vozes que escrevem e vocalizam suas singularidades alimentam-se dessa força desviante. O devir-monstra é um conceito e uma imagem, um dispositivo e uma criação, um acontecimento e um estado.

Para Deleuze e Guattari, devir não é transformação, nem evolução, nem mesmo filiação produzida por algum tipo de hereditariedade. O devir é da ordem da aliança<sup>252</sup>. Por isso, *devir-monstra* não é *tornar-se* aquilo que *verdadeiramente* somos, porque essa essência não existe. Para Deleuze e Guattari, *ser* é uma espécie de camisa-de-força da identidade, que nos aprisiona em categorias fixas sem possibilidade de outros trânsitos e invenções. *Devir-monstra* não é, também, um retorno à natureza. A associação natureza-mulher é um dos mais antigos e perversos argumentos do sistema patriarcal para nos submeter ao espaço doméstico e à função reprodutora. *Devir-monstra*

<sup>249</sup> CAVARERO, 2011, p. 133.

<sup>250</sup> CAVARERO, 2011, p. 133.

<sup>251</sup> Adriana Cavarero mostra como o mito das sereias foi transformado ao longo dos séculos. Na *Odisséia*, de Homero, as sereias são apresentadas como monstros com asas e bicos de pássaro e extremamente assustadoras.

<sup>252</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 17.

não significa *tornar-se selvagem*, no sentido que esta palavra tem para a cultura branca ocidental, cultura essa que elaborou uma série de estereótipos sobre as mulheres: louca, histérica, irracional, selvagem, descontrolada, bruxa, feiticeira, má.

*Devir-monstra* é um processo de construir outras formas de existência: mais livres, mais singulares, menos guiadas pela norma e pelo padrão, menos guiadas pelo consumo da sociedade patriarcal, pelas Leis dos Homens, pela linguagem masculina, pela heterocisnormatividade. Uma voz dissidente que escreve, pela liberdade que existe no ato de escrever, é alguém que provoca temor. As religiões, a mitologia e a literatura sempre inventaram seus monstros. Um dos mais populares foi imaginado por uma escritora mulher, Mary Shelley, que escreveu o romance *Frankenstein* em 1818. Shelley era filha de Mary Wollstonecraft, escritora e feminista inglesa que nasceu em 1759 e foi uma das mais importantes defensoras dos direitos das mulheres.

O devir-monstra rejeita as figuras *belas, recatadas e do lar*. É atividade, não é imobilidade<sup>253</sup>. Por isso é devir: movimento. O *devir-monstra* recusa a categoria *mulher* produzida pela heterocisnormatividade. O *devir-monstra* cria modos de escapar das instituições (a família, a religião, o Estado etc). O *devir-monstra* é um enfrentamento ativo por meio da linguagem, da escrita e da voz, que rejeita e reage à violência primordial<sup>254</sup>, criando outros modos de existência. O *devir-monstra* evoca esse povo oprimido, revoltado (nós/nosotras/todos aqueles corpos e vozes dissidentes) sempre na borda das instituições reconhecidas<sup>255</sup>. Um *devir-monstra* é um bando, sem centro.

Cada pessoa pode inventar para si formas singulares de *devir-monstra*. A lógica arborescente, hierarquizada e ramificada da identidade é substituída pela imagem do rizoma: corpos acentrados, redes de autômatos, infinitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um *estado* a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma

<sup>253</sup> ANZALDÚA, 1987, p. 38.

<sup>254</sup> MOMBAÇA, 2021, p. 89.

<sup>255</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 30.

instância central<sup>256</sup>. Deleuze e Guattari repetirão que devir é rizoma, porque devir é multiplicidade. Mudamos de natureza a cada nova conexão. Constantemente, difenciamos-nos de nós mesmas. O monstro tem a nos oferecer mais do que aquilo que aprendemos a identificar como monstruosidade – alegorias, com certeza, dos aspectos adormecidos e domesticados da subjetividade humana. Penso no monstro como uma composição capaz de mobilizar os aspectos mais ambivalentes e, por isso mesmo, violentamente recalcados pela camisa-de-força da heterocisnormatividade. O monstro é contra a estrutura binária da identidade, do gênero, da sexualidade e de qualquer identidade, entendida como fixidez e como essência. Penso em todas as possibilidades de criação inventiva que os pensamentos feministas, negro e trans articulam com essa figura. Penso no monstro como avatar da subjetividade que não é *una*, mas rizomática. O monstro rejeita o binarismo, ou seja, rejeita a lógica da divisão do mundo entre dois únicos polos (positivo-negativo, bem-mal, humano-animal, cultura-natureza, macho-fêmea, homem-mulher, adulto-criança, selvagem-civilizado, normal-anormal, racional-passional), na qual um polo sempre exclui o outro. Ele está tão próximo do humano como do não-humano e sua potência reside no fato de se compor de muitos pedaços. Mãos e cabeça. Olhos. Rabo. Pernas, dedos, seios, coração. Patas. Garras. Garganta, boca, voz. Multiplicidade de fragmentos. Quando postulo que o processo de vocalizar e de escrever coincide com o processo de inventar uma voz, e também uma subjetividade e um lugar no mundo, defendo que as partes do corpo cindidas pelo pensamento ocidental podem, através da escrita e da voz, se conectar, instaurando não mais a tristeza, mas a vitalidade e a alegria. O devir-monstra é potência e movimento da vida, é linha-de-força de criação, de cópula e de invenção de outros modos de existir, de nos relacionar com o mundo, de transformá-lo. O devir-monstra constrói com a voz – com sua materialidade sonora e com aquilo que ela tem a dizer - uma aliança falante e indomável.

*Devir-monstra* são agenciamentos da voz e da escrita mobilizados na recomposição da experiência dissidente. Por isso, o devir-monstra é, principalmente, um movimento de invenção, já que na ausência de uma categoria hegemônica, podemos inventar outros modos de existência. Na minha experiência, o devir-monstra é, sobretudo, um devir-escritora-vocalizadora já que a escrita poética é, simultaneamente, um dispositivo, um modo de viver e um estado singular da experiência e da

<sup>256</sup>DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 2.



percepção capaz de inventar suas próprias estratégias de conexão e de criação. Como afirmei ao longo da tese, a escrita poética é também voz.

O devir-monstra também é um *estado* que nos permite encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir<sup>257</sup> do monstro, do sonho, da ficção, do pessoal, do político, da tese da autobiografia, do poema, da história, da escrita, da voz e da vida. Nessas zonas de indiscernibilidade, as possibilidades mais se multiplicam do que se sobrepõem. A partir da constatação de que são variadas as figuras de aprisionamento da subjetividade, devem ser também diversos e múltiplos os nossos movimentos de reinvenção e de contra-ataque.

<sup>257</sup>DELEUZE, 1997, p. 11.

## Silêncio/barulho

Três minutos em silêncio. três minutos de espera. três minutos de tensão. três minutos antes de subir no palco. três minutos de contração. três minutos esperando um áudio. três minutos embaixo d'água. três minutos depois de nascer. três minutos de choro. três minutos depois do acidente. três minutos engasgada. três minutos de alegria. três minutos dançando. três minutos antes de morrer. três minutos depois do sexo. três minutos procurando as palavras. três minutos para fazer o miojo. três minutos calada. três minutos rindo. três minutos ouvindo. três minutos comendo. três minutos muda. três minutos contando os minutos. três minutos de raiva. três minutos para o poema. três minutos de euforia. três minutos pra fazer alguma coisa acontecer. três minutos com um negócio agarrado na garganta. três minutos para pensar. três minutos para começar a escrever. três minutos escrevendo. três minutos para a voz. três minutos para o corpo. três minutos para apagar a história. três minutos para gritar. três minutos para reescrever a história. três minutos de tentativas. três minutos de adrenalina. três minutos de escuridão. três minutos de revolta. três minutos de lucidez. três minutos de invenção. três minutos para contra-atacar.

## CONCLUSÃO: Modos de continuar

Chego ao dia em que é preciso parar. Estou exausta. Mais uma vez me encontro nesta casa, na mesa onde trabalho. É noite. Estou sozinha. Escrevo. Hoje é a última quarta-feira do ano. Em 2021, poucas atividades me deram tanto prazer quanto escrever essa tese. Adio a conclusão porque tenho medo que essa finalização signifique o fim. Mudo de assunto, procuro outras coisas para fazer, desvio. Como colocar um ponto final se eu não acredito neles? Quando entendi que uma história pode acabar exatamente no momento em que a personagem principal deve tomar a decisão mais importante da sua vida, descobri que a literatura é como a vida não porque ela é uma representação idêntica do nosso cotidiano ou porque é uma forma de evasão, mas porque ela nem sempre tem um desfecho. Prefiro as pausas provisórias aos pontos finais. Ao escrever isso, instantaneamente me lembro dos versos da poeta Wislawa Szymborska, num poema que me acompanha desde 2001 e que narra a história de amor entre duas pessoas que conscientemente nunca se encontraram, mas que já dividiram o mesmo espaço: o elevador, uma porta giratória, a mesma cadeira no mesmo café. Durante esses brevíssimos encontros, elas coabitam espaços em comum. Acho essa imagem bonita. A partir dela, Szymborska irá nos contar que não existe amor à primeira vista, pois não temos como saber qual foi, de fato, o primeiro momento que olhamos para algo ou alguém. Para Szymborska não existe amor à primeira vista porque não existe começo. A ideia de começo, assim como a ideia de fim, é uma ilusão. Tudo o que existe é a *continuação*. Ela usa exatamente essa palavra. Continuação me lembra processo, movimento, devir.

A partir dessas três palavras penso em formas de seguir escrevendo, pesquisando, lendo e conversando sobre o objeto desta tese. Não quero me desprender da escrita porque não quero me desprezar da minha própria vida em torno deste tema desdobrável e infinito: as vozes dissidentes. Inventar modos de continuar é inventar modos para seguir pensando, lendo, escrevendo, falando, conversando e criando encontros. Percebo aqui uma gagueira. Repito muitas vezes isso. Continuar.

Faltando poucos dias para terminar a tese, me surpreendi ao perceber que esta pesquisa é a continuação de outras experimentações<sup>258</sup> em torno da voz. Releio minha dissertação de mestrado e encontro vestígios não de uma origem, mas de múltiplas latências. Apesar de metodologias distintas, mesmo depois de 14 anos, me parece que o objetivo segue sendo o mesmo: ler na história hegemônica os gestos de dissidências e de desobediências. Se, no mestrado, eu estava interessada em entender como a literatura podia reverberar a voz das travestis, voz entendida como subjetividade, singularidade e existência material de corpos e vidas, na tese, entrelacei minha própria experiência com a voz à experiência de artistas da Poesia Falada para localizar, no regime que estabelece a legitimidade e o valor das vozes, atos (individuais e coletivos) de subversão e de escape.

Como afirmou Paul Zumthor, infelizmente, ainda não existe uma ciência da voz, muito menos das vozes dissidentes. Ela necessitaria ser interdisciplinar (fonoaudiologia, sociologia, história, psicologia, linguística, medicina etc). O que não significa, como vimos, que não exista em funcionamento uma série de procedimentos operando na construção de paradigmas sexistas e racistas sobre a voz. Meu objeto de estudo é, neste sentido, escorregadio. Tratei nesta tese não de uma ciência, mas de imaginários construídos a partir de múltiplos textos, paradigmas, estereótipos, lugares comuns, teorias, falas e prescrições. Ao escolher a palavra *regime* busquei evidenciar as relações dessa construção com o poder e com a política.

Organizar, distribuir, estabelecer usos e funções, controlar o alcance e a reverberação das vozes são alguns dos procedimentos desse regime que, como vimos, está regido por princípios patriarcais, sexistas, coloniais e racistas. Neste sentido, acredito que uma das coisas que fiz na tese foi escrever mais um pedaço dessa intrincada genealogia das vozes dissidentes. Traçar essa genealogia não foi um objetivo desde o início. Parece que, à revelia das nossas intenções conscientes, o trabalho da escrita se faz, simultaneamente, por outros caminhos. Não é a primeira vez que isso acontece comigo. Não será a última. Isso acontece porque escrever me coloca intensamente diante do vivo. O vivo escapa, reconfigura-se, muda de natureza o tempo todo e,

<sup>258</sup> Na dissertação de mestrado também estudei as vozes dissidentes a partir da experiência travesti. Posteriormente, realizei pesquisa sobre a imprensa gay no Brasil, tendo como objeto as experiências editoriais (pequenas e médias) que, sobretudo durante o período da ditadura militar, reverberam os direitos e subjetividades de grupos de homossexuais e lésbicas. Além da pesquisa acadêmica, tenho algumas obras literárias que também investigam o ato da fala e da escrita como inscrição de uma subjetividade no mundo, entre eles os livros *Uma Mulher* (2017) e *Os Patos* (2018).

mesmo quando a escrita está finalizada e converte-se em arquivo, ela se mantém viva, pois o modo como as palavras afetam cada pessoa é singular e dinâmico. Algo que igualmente realizei foi pensar sobre o ato de escrever, expandindo o conceito de escrita: escrever com o corpo, com a voz, com as mãos.

Cartografei muitas histórias de violência e desumanização, mas tentei cartografar simultaneamente a história dos combates e das resistências, as táticas de enfrentamento que as vozes dissidentes inventaram e seguirão inventando. Existem formas de escapar do domínio da norma, daquilo que é estabelecido como certo ou normal. Escrever poesia é uma delas. As vozes – escritas e faladas – dessas pessoas e grupos nomeiam e afirmam a dissidência no mundo a partir da escrita poética. Elas são produzidas pelo compromisso com suas respectivas comunidades ou pela certeza de que afirmar uma existência que se diferencia da norma hegemônica é um exercício de reinvenção da vida.

Escrever poesia é um modo de continuar vivendo e também escrevendo, respirando, dançando, comendo, sonhando, imaginando, brigando, confabulando. Sou constituída pelos poemas que li e que leio, me lembro de poemas assim como me lembro das letras das músicas, acredito que as palavras são como flechas. Elas atacam, caçam, defendem. Algumas são objetos belíssimos. A poesia me ajuda a viver o difícil e o bonito. Eu sei disso há bastante tempo, mas a lucidez com que agora formulo essa frase tão simples só foi possível porque escrevi todas essas outras palavras e porque ao longo dos últimos anos me conectei com as *loucas*<sup>259</sup>, com as *menas*<sup>260</sup> e com as monstras para seguir pensando a importância da dissidência e da singularidade, na construção de um mundo melhor. O que quero dizer é muito simples, e pode parecer simplista, mas estudar as vozes dissidentes relaciona-se com meu desejo de dar relevância para essas experiências e vidas, reequilibrando um pouco as injustiças do mundo. É sobre isso, sempre será. Meu pequeno combate.

Antes de terminar, gostaria de fazer uma homenagem à Conceição Evaristo. A escrita desta tese foi construída na simbiose com diversos textos e falas, a partir de procedimentos intensos de apropriação, mixagens e influências. Um desses textos fala de uma descoberta. Uma mulher

<sup>259</sup> Ver “La léngua de las locas”, PALMEIRO, 2021.

<sup>260</sup> Ver “Escrever como si menas” ASPIS, 2021.

descobre que o desenho do sol que sua mãe fazia com um graveto no chão do quintal, para espantar a chuva, se assemelha com o gesto que ela, depois de adulta, irá repetir milhares de vezes ao escrever<sup>261</sup>. Para Conceição Evaristo, escrever é inscrever numa superfície legível os desejos e as memórias que lançamos no mundo. O texto de Conceição Evaristo evoca algumas das forças que estiveram presentes ao longo desta tese: a escrita como movimento do corpo, a escrita como possibilidade de transformar o mundo, a escrita como produção de experiências e de subjetividades e a escrita como construção de contranarrativas.

Assim como Conceição Evaristo, acredito que o ato de desenhar palavras inaugura possíveis que transformam e criam outros mundos. Escrever é um modo de pensar, de sentir, de perceber, de se afetar e de criar novas relações com o mundo e com nós mesmas. Mesmo quando a transformação não é totalmente visível, quando sua escala é a medida das coisas pequenas e efêmeras, como o tamanho do verso em um poema ou a extensão da sombra que a asa de uma borboleta projeta ao sobrevoar minha mão, escrever será sempre o movimento político de transformar aquilo que por variados motivos e procedimentos é considerado desimportante em importante<sup>262</sup>. Acredito intensamente nisso, assim como minhas escritoras-bússolas. Com elas, posso dizer que essa transformação é, ainda, mais radical porque ela afeta de forma intensa a própria pessoa que escreve. Não é apenas o tema do doutorado ou do poema que é vivo, sou eu viva, em fluxo, porosa e aberta diante do mundo. Escrever esta tese me ajuda a reafirmar a convicção de que a escrita é meu modo de me envolver com a vida – com seus múltiplos e contraditórios aspectos. Cada vez que escrevo vivencio esse aprendizado de modo diferente, já

<sup>261</sup> “Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol.” EVARISTO, 2020. Disponível em Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/> Acesso: 20 de Dez. 2021.

<sup>262</sup> Aproprio-me, tanto da imagem da sombra da borboleta, quanto da busca por ressignificar o desimportante que Wislawa Szymborska constrói no poema “Pode ser um título”, publicado no livro *Um amor feliz*, 2016.

que escrever é também um modo de diferenciar-se de se mesma, incessantemente. É da cópula entre vida e escrita que produzo a energia que me mantém em movimento.

## Post-scriptum

Quando criança, eu andava para baixo e para cima nas ruas de Ouro Preto: o frio, a noite, um certo silêncio, as ruas de pedra, o cheiro de mofo que escapa das portas entreabertas, o som dos sinos e do batuque, burburinhos, mas também o calor e um cheiro insuportável de xixi. Perambulava entre as lojas para turistas da Praça Tiradentes, o museu de mineralogia, a feira de pedra-sabão e não entendia porque o lápis-lazúli e a turmalina custavam menos que a safira e o topázio. Naquela época, eu tinha fervor por coisas que reluziam: pedras, sol, fantasias de Carnaval. Nos anos 80, minha família teve um gato e o batizamos de Cintilante. Ele era cinza.

Durante alguns anos, acreditei que o lápis-lazúli era uma pedra mágica. Infelizmente, na adolescência, parei de acreditar nisso. Tenho hipóteses para essa reversão, entre elas, a religiosidade excessiva da minha família e da própria cidade. Acreditar em objetos mágicos significava acreditar também que existia um Deus que acompanhava meus passos e meus pensamentos 24 horas por dia. Meu ceticismo foi uma libertação importante. Transformei-me numa adolescente cética e materialista. Devo ter aprendido esses termos em alguma palestra do Festival de Inverno ou nas aulas de História e comecei a reproduzi-los em todos os cantos: creio apenas na matéria e naquilo que posso tocar com as minhas mãos e ver com os meus olhos. Minha mãe ficava de cabelo em pé. Meu encantamento pelas pedras, no entanto, não desapareceu. Na adolescência, fiz uma pequena coleção que tenho até hoje, guardada em caixas de papelão mofadas. Passei a estudá-las e descobri que o lápis-lazúli era um exemplar lapidado. Na natureza, ele é uma rocha dura e cinza com a leve presença do azul. Para se transformar em uma pedra de azul intenso e reluzente, é preciso horas de polimento. Apenas esse trabalho pode revelar sua versão considerada mais bela e perfeita. A lapidação enquanto metáfora do feminino é um processo violento. Na adolescência, começava a tatear esse incômodo. Decidi que minha coleção não teria apenas pedras preciosas, mas uma variedade de rochas, minerais e outras substâncias estranhas e raras, como um âmbar, um fóssil dentro de uma concha, pedaços de meteorito, de chumbo, de estalactites. Os elementos da natureza em seu estado bruto. Alguns anos depois, comprei um anel com uma lápis-lazúli que não brilha. Ainda me encanto por objetos



que cintilam, principalmente por aqueles – poemas, histórias, memórias – que são lapidados não para revelar sua forma mais bela, mas as mais singulares.

## **ANEXO: Lista de autoras e autores**

Nossa intenção foi nomear igualmente todos os corpos, sem hierarquizações de gênero, orientação sexual, raça/etnia, profissão e localização geográfica.

**Adriana Caravero:** mulher cis, branca, filósofa, pesquisadora. Atuou como professora visitante nas universidades de Harvard, Califórnia, Santa Bárbara, Berkeley e na universidade de Nova York, todas nos Estados Unidos. Nasceu na Itália.

**Adrienne Rich:** Mulher cis, lésbica, branca. Escritora, poeta, ativista. Nasceu nos Estados Unidos. Falecida.

**Ailton Krenak:** Homem cis indígena. Escritor, intelectual, ativista. Terra indígena Krenak/Minas Gerais/Brasil.

**Amapola Zaida Mojica:** Mulher cis, não-branca. Acupunturista, terapeuta corporal e professora de dança. Nasceu na Colômbia.

**Angela Davis:** Mulher cis, negra. Filósofa, escritora, intelectual, ativista, professora nas universidades de Santa Cruz e Califórnia/Estados Unidos. Nasceu nos Estados Unidos.

**Anne Carson:** mulher cis, branca, poeta, ensaísta, tradutora, professora na Universidade de Toronto/Canadá. Nasceu no Canadá.

**Audre Lorde:** mulher cis, lésbica, negra, poeta, ativista e professora. Nasceu nos Estados Unidos. Falecida.

**bell hooks:** mulher cis, negra, escritora, intelectual, professora, ativista. Nasceu nos Estados Unidos. Falecida.

**Boaventura Sousa Santos:** Homem cis, branco. Sociólogo, escritor, intelectual, professor na Universidade de Coimbra. Nasceu em Portugal.

**Carmem Maria Machado:** Pessoa queer, lésbica, branca, escritora. Estados Unidos.

**Carola Saavedra:** Mulher cis, branca. Escritora, professora na Universidade de Colômbia/Alemanha. Chile.

**Creuza Krahô:** Mulher cis, indígena, pesquisadora, professora na Escola indígena Aldeia Nova. Terra indígena Krahô, Tocantins/Brasil.

**Conceição Evaristo:** Mulher cis, negra, escritora, professora e intelectual negra. Brasil.

**Daphne Patai:** Mulher cis, branca. Escritora, pesquisadora e professora na Universidade Massachusetts Amherst. Estados Unidos.

**Denise Ferreira da Silva:** Denise Ferreira da Silva: Mulher cis, negra. Escritora, intelectual, ativista, professora titular e diretora do The Social Justice Institute/GRSJ da Universidade British Columbia (Canadá). Brasil

**Dri Galuppo:** Pessoa não binária, lésbica, branca. Fotógrafa, escritora, pesquisadora. Brasil.

**Eugênio Lima:** Homem cis, negro. DJ, produtor e pesquisador. Brasil.

**Flávia Péret:** Mulher cis, heresossexual, branca. Poeta, escritora, professora e pesquisadora. Brasil

**Félix Guattari:** Homem branco, cis, heterossexual. Psicanalista, escritor, intelectual, professor. França. Falecido.

**Gayle Rubin:** Mulher cis, lésbica, branca. Antropóloga, escritora, intelectual, professora na Universidade de Michigan/Estados Unidos. Nasceu nos Estados Unidos.

**Gilles Deleuze:** Homem branco, cis, heterossexual. Filósofo, escritor, intelectual, professor. França. Falecido.

**Grada Kilomba:** Mulher negra, cis, artista visual, escritora, performer, ativista, intelectual, professora na Universidade de Humboldt/Berlim. Portugal

**Hélène Cixous:** Mulher cis, lésbica, branca. Filósofa, dramaturga, escritora, professora, ativista. Argélia/França.

**Jerusa Pires Ferreira:** Mulher cis, branca, tradutora, pesquisadora, foi professora do Departamento de Comunicação Social/ semiótica da PUC/SP. Brasil.

**Josefina Ludmer:** Mulher cis, branca, pesquisadora, intelectual, professora. Argentina.

**Jota Mombaça:** Bicha não binária negra, artista visual, intelectual, escritora, ativista, performer. Brasil.

**Judith Butler:** Pessoa não binária, branca. Escritora, filósofa, ativista, intelectual, professora da Universidade de Berkeley/Estados Unidos. Estados Unidos.

**Leda Maria Martins:** Mulher cis, negra. Poeta, ensaísta e dramaturga. Professora aposentada da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Escritora, intelectual, professora. Brasil.

**Letícia Féres:** Pessoa não binária, lésbica, branca. Poeta, editora. Brasil.

**Linda Tuhiwai Smith:** Mulher cis, indígena. Escritora, ativista, intelectual., professora da universidade de Wanikota/Nova Zelândia. Nova Zelândia.

**Lina Meruane:** Mulher cis, branca. Escritora e professora. Chile.

**Luiz Antônio Simas:** Homem cis, branco. Historiador, compositor intelectual, escritor. Brasil

**Luiza Romão:** Mulher cis, branca, heterossexual. Poeta, escritora, performer, atriz e diretora teatral. Brasil.

**Maria Gabriella Llansol:** Mulher cis, heterossexual, branca. Poeta. Portugal.

**María Galindo:** Pessoa queer, lésbica, branca. Escritora, ativista, artista visual, performer, intelectual. Bolívia.

**Michel de Certeau:** Homem branco, cis. Filósofo, escritor. França.

**Michel Foucault:** Homem branco, cis, homossexual. Filósofo, escritor, intelectual. França

**Murray Schafer:** Homem branco, cis. Músico, compositor, escritor, professor, ambientalista. Canadá.

**Naomi Wolf:** Mulher cis, branca. Jornalista e escritora. Estados Unidos.

**Norma de Souza Lopes:** mulher cis, bissexual, negra, poeta e professora. Brasil.

**Gloria Anzaldúa:** Pessoa queer, lésbica, não-branca, poeta, ativista. México/Estados Unidos.

**Paloma Vidal:** Mulher cis, heterossexual, branca. Escritora, tradutora, professora da Faculdade de Letras da Universidade do Estado de São Paulo/ UNIFESP. Argentina/Brasil.

**Paul B. Preciado:** Homem trans, branco. Escritor, curador, ativista, intelectual. Espanha.

**Paul Zumthor:** Homem branco, cis, escritor, pesquisador medievalista. Suíça.

**Piê:** Pessoa não binária trans masculina, negra. Poeta, escritor, artista visual, musicista e biólogo. Brasil.

**Raymond Williams:** Homem branco, cis. Crítico, escritor, intelectual, professor. Reino Unido.

**Renata Aspis:** Mulher cis, heterossexual, branca, filósofa, escritora, professora da Faculdade de Educação da UFMG. Brasil

**Roberta Estrela D'alva:** Mulher cis, negra, poeta, intelectual, ativista, produtora, cineasta. Criadora do ZAP Slam/SP. Brasil.

**Rogério Coelho:** Homem cis, negro. Ator, escritor e pesquisador, fundador do Coletivo e do Slam Clube da Luta, ambos em Belo Horizonte. Brasil.

**Roland Barthes:** Homem cis, homossexual, branco. Filósofo, escritor, professor. França. Falecido.

**Silvia Federici:** Mulher cis, branca. Historiadora, intelectual, professora na Universidade de Hofstra/Estados Unidos. Itália.

**Silvina Rodrigues Lopes:** Mulher cis, branca. Escritora, professora na Universidade de Lisboa/Portugal. Portugal.

**Simone de Beauvoir:** Mulher branca, cis, bissexual. Filósofa, escritora, ativista. Nasceu na França. Falecida.

**Sueli Carneiro:** Mulher cis, negra. Socióloga, escritora, ativista, intelectual, fundadora e atual diretora do Instituto da Mulher Negra – Geledés. Nasceu no Brasil.

**Suely Rolnik:** Mulher branca, cis, escritora, psicanalista, intelectual, professora da Escola de Psicologia da PUC/SP. Nasceu no Brasil.

**Susan Sontag:** Mulher cis, lésbica, branca. Escritora, ensaísta, intelectual, professora. Nasceu nos Estados Unidos. Falecida.

**Susy Shock:** Mulher trans, branca. Artista visual, performer, cantora, escritora, ativista. Nasceu na Argentina.

**Thaís Kas:** mulher cis, bissexual, branca. Poeta, idealizadora e produtora do Slam das Manas. Brasil.

**Veronica Gago:** Mulher branca, cis, escritora, intelectual, ativista do coletivo feminista *Ni una menos*, professora da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de San Martín. Argentina.

**Vílem Flusser:** Homem branco, cis. Filósofo, escritor. Nasceu na República Tcheca. Falecido.

**Vinicius de Carvalho:** Bicha positivista, branca. Escritor, pesquisador, performer, educador físico. Brasil.

**Virginia Woolf:** Mulher cis, bissexual, branca. Escritora. Nasceu na Inglaterra. Falecida.

**Walter Benjamin:** Homem branco, cis, hetero. Filósofo, escritor, ensaísta. Nasceu na Alemanha. Falecido.

**Wislaya Syzmborska:** Mulher cis, branca, poeta. Nasceu na Polônia. Falecida.

**Yhuri Cruz:** Homem cis, negro. Artista visual, escritor, performer. Brasil

**Zi Reis:** Mulher cis, branca, poeta, escritora, artista visual, grafiteira, ativista. Brasil.

**REFERÊNCIAS:**

ANZALDÚA, Glória. **Borderlands, La Frontera: La nueva mestiza**. Traducción: Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing, 1987.

\_\_\_\_\_. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução: Édna de Marco. **Revistas Estudos Feministas**, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, v.8, n.1, p. 229-236, 2000.

ASPIS, Renata Lima Pereira. **Fazer filosofia com o corpo na rua: experimentações em pesquisa**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

\_\_\_\_\_. **Ensino de filosofia e resistência**. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. O Grão da voz. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Moira Anne Bush. **Poética da cabaça: fruto de tradição, arte e comunicação**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2010.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução: Marco Antônio Escobar. São Paulo: Pontes, 1989.



BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia**. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARAVERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução: Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

CARSON, Anne. O gênero do som. *In: Revista Serrote*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), v. 34. Tradução: Marília Garcia, 2020.

\_\_\_\_\_. **Glass, Irony and God**. Toronto: A new directions book, 1995.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução: Epharim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

COELHO, Rogério. **A Palavração: atos políticos-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta**. Dissertação (Mestrado em Artes). 2017. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-ARTH6W> Acesso: 10 de Set. 2021

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revistas Estudos Feministas**, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 10, n.1, p. 171-189, 2002.

D'ALVA, Roberta Estrela. **A performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.  
 \_\_\_\_\_. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Synergies Brasil**, n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em:  
<http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso: 10 set. 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Péter Pel Belbart. São Paulo: Editora 34, 1997.  
 \_\_\_\_\_. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução Rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Aurélio Guerra Neto, v. I. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Sueli Rolnik, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. Rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

DOLAR, Mladen. A política da voz. **Leitura e Sociedade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 19, n.19, p. 192-206, 2015.

DUARTE, Mel (Org). **Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

ERNAUX, ANNIE. **Os anos**. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2020.

\_\_\_\_\_. **O lugar**. Tradução: Marília Garcia. São Paulo: Fósfora, 2021.

EVARISTO, Conceição. Da grafia desenho de minha mãe, um de lugares de nascimento da minha escrita. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2o sem., 2020. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/> Acesso: 20 de Dez. 2021.

EVARISTO, Bernardine. **Garotas, mulher, outras**. Tradução: Camila Holdefer. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo SYCORAX. São Paulo: Editora Elefante, 2017. Disponível em: [http://coletivosycorax.org/wpcontent/uploads/2019/09/CALIBA\\_E\\_A\\_BRUXA\\_WEB-1.pdf](http://coletivosycorax.org/wpcontent/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf) Acesso: 20 de Dez. 2021

FÉRES, Letícia. **Experiências sobre editar um corpo**. Rio de Janeiro: Garupa, 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: OIP/Living Commons, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política. Ditos & Escritos**. Tradução: Manoel Barros da Motta, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade – A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, v. 1. São Paulo: Graal, 2005.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

\_\_\_\_\_. Cara de Puta. **Revista de la Universidad de México**, v. 7., jul., Dossier Sexo, 2020.  
Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/36245f98-05d4-4d15-ae86-a3a22ee81c25/cara-de-puta> Acesso: 10 de Set. 2021.

GALLUPO, Dri. **Cidade Queer: uma autobiografia plural**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

GRADA, Kilomba. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Cobogó, 2019.

\_\_\_\_\_. **Descolonizando o conhecimento** (palestra-performance). MIT+ - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iLYGbXewyxs>. Acesso: 29 dez. 2021

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução: Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

KRAHÔ, Creuza Prumkwyj. Mulheres-cabaças. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 11, p. 110-117, 2017.

KRAUS, Chris. **Eu amo Dick**. Tradução: Tais Cardoso, Daniel Galera. São Paulo: Todavia, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **Encontros**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura defesa do atrito**. Lisboa/Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **Sou sua irmã**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Ubu, 2020.

\_\_\_\_\_. **A unicórnica preta**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LUDMER, Josefina. As artimanhas do fraco. *In*: LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Tradução: Ariadne Costa da Mata, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

MACHADO, Carmem Maria. **A casa dos sonhos**. Tradução: Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó, 2021.

MERCADO, Tunuma. O tempo de uma poética feminista. Tradução Clarisse Lyra. Revista Capivara, n.2, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistacapivara.com/poetica-feminista> Acesso: 10 de Set. 2021.

MERUANE, Lina. **Tornar-se Palestina**. Tradução: Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

\_\_\_\_\_. **Contra os filhos: uma diatribe**. Tradução: Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2014.

MOMBAÇA, Jota. **ÑV nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó: 2021.

\_\_\_\_\_. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

\_\_\_\_\_. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **CONCININITAS** - Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ano 17, v. 1, n. 28, set. 2016. Disponível em <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25925> Acesso: 10 de Set. 2021.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **Vocigrafias**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/23073> Acesso: 10 de Set. 2021.

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PALMEIRO, Cecilia; SEOANE, Mariano López. La lengua de las locas. **El lugar sin límites**. Revista de Estudios y Políticas de Género. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, v. 3, n.5, abr., p. 186-192, 2021.

PASSO, Grace. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PATAI, Daphne. **História Oral, Feminismo e Política**. Tradução: Fernando Luiz Cássio, Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

\_\_\_\_\_. **Eu sou o monstro que vos fala**. Jornada n. 49 da Escola da Causa Freudiana – Mulheres em Psicanálise, São Paulo, 17 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UEkaKjUG7fY&t=1804s>. Acesso: 29 dez. 2021

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. Tradução: Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções de**

subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

RICH, Adrienne. **Que tempos são estes**. Tradução: Marcelo Lotufo. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2018.

\_\_\_\_\_. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. In: BRANDÃO, Isabel (Org.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Santa Catarina: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

ROLNIK, Sueli. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Há algo de irresistível no ar**: notas para descolonizar o inconsciente. Conferência por ocasião do Lançamento do livro Esferas da Insurreição – notas para uma vida não chulada, Sala Zoom do Teatro do Bairro Alto em parceria com a Editora Sistema Solar, Lisboa, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1X5xqXPvgNU&t=4953s>. Acesso: 29 dez. 2021

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTOS, Boaventura de Santos, MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SAER, Juan Jose. O conceito de ficção. **Revista FronteiraZ**, São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 8, jul. 2012. Disponível em:

<https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>

Acesso: 10 de Dez. 2021.

SIMTHI, Linda Tuhiwai. **A descolonizar las metodologias**: investigación y pueblos indígenas. Tradução: Kathryn Lehman. Santiago: Lomm Ediciones, 2016.



SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Amleida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. Tradução. Regina Przybycien. São Paula: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_; **Poemas**. Tradução. Regina Przybycien. São Paula: Companhia das Letras, 2016.

VERGUEIRO, V. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. *In*: MESSEDER, S., CASTRO, M.G.; MOUTINHO, L. (Orgs). **Enlaçando sexualidades**: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 249-270.

VIDAL, Paloma. **Pré-história**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

\_\_\_\_\_. **A letra e a Voz**: a “literatura medieval”. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução: Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

\_\_\_\_\_. Mulheres e ficção. *In*: WOOLF, Virginia. **O valor do riso**. Tradução: Leonardo Froés. São Paulo, Cosac Naif, 2014.