

O CORPO DA PÁGINA: SABERES DECOLONIAIS EM TRÊS PUBLICAÇÕES DE DRAMATURGIA

Ligia Souza de Oliveira¹

Resumo: O estudo pretende refletir sobre a possibilidade de decolonização do livro a partir das reflexões construídas por Françoise Vergès, Leda Maria Martins e Hélène Cixous, articulando noções como pós-museu, oralitura e escrita das mulheres. As reflexões se apresentam como base para análise de três publicações de dramaturgia: *Vaga Carne* de Grace Passô, *MÃE ou Eu também não Gozei* de Leticia Bassit e *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho. Ressaltando a inscrição do corpo nas páginas das dramaturgias, o artigo sugere a proposição de um *pós-livro* para contemplar as criações dessas artistas.

Palavras-chave: Publicação de dramaturgia. Decolonização do saber. Pós-livro. Oralitura.

Abstract: The study aims to reflect on the possibility of decolonizing the book based on the reflections constructed by Françoise Vergès, Leda Maria Martins and Hélène Cixous, by articulating notions such as post-museum, *oralitura* and women's writing. The reflections are presented as a basis for the analysis of three drama publications: *Vaga Carne* by Grace Passô, *MÃE ou Eu também não Gozei* by Leticia Bassit and *Manifesto Transpofágico* by Renata Carvalho. Reinforcing the inscription of the body in the pages of dramaturgies, the article suggests the proposal of a post-book to contemplate the creations of these artists.

Keywords: Dramaturgical publication. Decolonization of knowledge. Post-book. Oralitura.

Livros à fogueira! Se por um lado, historicamente a defesa do livro parece ser evidente na luta contra extremismos, nacionalismos, misoginias, racismo e tantas outras violências contra as maiorias minorizadas, por outro lado o livro também pode ser considerado um ícone do pensamento racional

¹ Pesquisadora, dramaturga e professora. Pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas no Programa de Pós Graduação em Artes do Corpo. Doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo (BR) com período de intercâmbio na Universidade de Paris 8 – Saint-Denis na França. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná e Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Letras do Paraná. Esta pesquisa é financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (processo nº 2021/04837-9). Contato: oli.ligia@gmail.com.

européu imperialista que legitima a escrita enquanto construção do conhecimento que desconsidera os saberes decoloniais. A escritora argelina Hélène Cixous em seu livro *O Riso da Medusa* (2022) é categórica: “Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica” (*Ibid.*, p. 49). Nesse sentido, criou-se uma fenda entre a cultura oral e a cultura letrada, enfatizando a escrita como uma forma de instituir poder sobre os povos e de perpetuar a misoginia.

O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, no podcast *Ilustríssima Conversa* da Folha de São Paulo nos fala sobre a dualidade escrita e oralidade no contexto brasileiro contemporâneo:

A vida inteira nós fomos tachados de analfabetos, de atrasados porque nós não sabíamos ler. De tanto vocês insistirem, a gente aprendeu a ler e a escrever. Mas vocês não aprenderam a falar. Vocês continuam apenas lendo. (...) Nós entendemos que, pra gente se entender bem, agora nós precisamos ensinar vocês a falar (*Ilustríssima Conversa*, 2023).

A pesquisadora Leda Maria Martins no seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (2003), já nos acenou que a prepotência europeia acredita que a produção do conhecimento está somente na organização, na concretização da escrita, centrado no engenho do campo óptico, da percepção da letra pelo olhar, vinculando visão e conhecimento. Portanto,

tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes (*Ibid.* p. 64).

Ela afirma que os livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, museus e outras proposições são dispositivos que a cultura letrada criou para perpetuar esses conhecimentos em detrimento da memória cambiante dos povos tradicionais.

Esses dispositivos de proteção do conhecimento que visam à manutenção do poder eurocêntrico, branco, patriarcal são o centro da discus-

são do livro *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*, (2023) de Françoise Vergès. Entre outras questões, ela indica que a origem do museu se deu principalmente para acolher roubos de objetos e obras de outras nações a partir de processos de colonização, e até hoje as suas administrações realizam a manutenção desse poderio. É evidente que, no que tange às artes visuais, é muito mais explícito os capitais financeiros envolvidos, mas nos interessa aqui o que essas instituições vigoram enquanto manutenção simbólica e conservação do imaginário branco e patriarcal, colaborando com a narrativa colonial de preservação da cultura como forma de poder.

É nesse sentido que gostaria de fazer um paralelo com o livro. Essa materialidade, originalmente, é o repositório de uma cultura que silencia, contesta e mata diversas culturas calcadas na oralidade. Como já nos disse Antônio Bispo dos Santos, se os povos tradicionais caminham em direção à cultura letrada, é, generosamente, numa tentativa de diálogo. Já o contrário ainda encontra muita resistência.

Françoise Vergès nos elucida que é impossível pensar a decolonização do museu sem que o próprio mundo seja pós-racista, pós-imperialista e pós-patriarcal (*Ibid.*, p. 22). Não se trata somente de alterações curatoriais ou de aberturas de diálogo com as culturas decoloniais, mas sim da ruína de toda uma estrutura que ainda violenta os povos que não se adequam à cultura europeia e estadunidense e que os mantém refém. Nesse sentido, a autora recorre à noção de *Programa de Desordem Absoluta* de Franz Fanon:

Desordem aqui significa ruptura com uma ordem que só trouxe e continua trazendo caos, destruição, expropriação, extração, exploração e uma divisão racializada de vidas que importam e vidas que não importam. O capitalismo racial e o imperialismo, com a cumplicidade dos Estados, criaram um mundo irrespirável e inabitável para bilhões de seres humanos e não humanos. E não se trata de uma metáfora: concretamente, milhões de pessoas respiram apenas fumaça tóxica e ar poluído, contaminado, e 7 milhões de mortes no mundo estão relacionadas à poluição do ar. Mulheres e crianças do Sul global são as principais vítimas (*Ibid.*, p. 49).

A resposta de Vergès a esse contexto, é justamente a possibilidade de um pós-museu, que configuraria uma utopia emancipadora que fosse capaz de criar novos imaginários de apreensão do mundo “que despertaria sentidos, que deixaria sonho e imaginação voarem” (*Ibid.*, p. 48).

Essa criação de Vergès parece ir ao encontro do que a professora Leda Maria Martins nos apresenta como *Oralitura*, ao evidenciar a produção de conhecimento nas performances rituais do congado, manifestação cultural de origem afro-brasileira. No artigo, ela elenca quatro conhecimentos que podem ser apreendidos através de uma noção de experiência, de construção corporal, de conhecimento através dos sentidos:

a esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular a inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo o seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (2003, p. 77).

A noção de escritas grafadas pela voz se soma à sua proposição de *litura*, de rasura do que se entende como construção formal da linguagem, colonizadora, dominante. Além disso, o que nos interessa aqui, é a extensão que a professora Leda Maria Martins faz para a proposição de *oralitura*. Não se trata de uma noção que se adequa somente às performances rituais, às experiências do acontecimento, da presença, mas sim de uma extensão dessa proposição aplicada à diversas linguagens, “tanto na letra caligrafia no papel, quanto no corpo em performance” (*Ibid.*, p. 77). Para sintetizar, ela recorre ao verbo *tanga*, de origem na língua bantu do Congo, que designa ao mesmo tempo o ato de escrever e de dançar.

Mas recorreremos agora a uma leitura de gênero no que tange à prática da escrita a partir do pensamento de Hélène Cixous. Para ela, em relação à escrita das mulheres, não há uma diferença de atividade no que tange ao oral e ao escrito. Há, historicamente, uma violência de gênero em relação às duas linguagens: “toda mulher conheceu o tormento da chegada à palavra oral, o co-



ração a ponto de explodir, às vezes queda ao perder a linguagem” (2002, p. 52). Mas o que nos interessa da reflexão de Cixous é justamente o quanto a construção dessa fala ou dessa textualidade possui outros traços que abrem uma fenda no que se sustentou historicamente como a construção de um discurso: “é hora de a mulher imprimir sua marca na língua escrita e oral” (*Ibid.*, p. 52).

Esse chamado da autora se dá principalmente pela consciência de que a escrita das mulheres parte da descoberta de um corpo singular, que o patriarcado acabou por silenciar por tantos anos: “que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos” (*Ibid.*, p. 41). É através dessa apreensão sobre o próprio corpo que se dará a descoberta de uma escrita fora dos padrões falocêntricos e de uma construção baseada no *antílogo* (*Ibid.*, p. 52).

Ao mencionar a oralidade para as mulheres, Cixous afirma também uma outra estrutura de construção do discurso, que aqui aludimos também à escrita:

Escute uma mulher falar em uma assembleia (caso ela não tenha perdido dolorosamente o fôlego): ela não “fala”, ela lança seu corpo trêmulo no ar, ela se joga, ela voa, ela é inteira que se transmite através da sua voz, é com seu corpo que sustenta com vitalidade a “lógica” de seu discurso; sua carne fala a verdade. Ela se expõe. Na realidade, ela materializa de modo carnal o que pensa, ela significa o que pensa com seu corpo. De certa maneira, ela inscreve o que ela diz, por que não nega à pulsão sua parte indisciplinada e apaixonada pela palavra. Seu discurso, mesmo “teórico”, ou político, não é jamais simples ou linear, ou “objetivado” generalizado: ela traz na história a sua história (*Ibid.*, p. 55).

Além disso, o que gostaríamos de evidenciar é que essa aceção do corpo enquanto inscrição da experiência e narrativa das mulheres, não se apresenta como uma noção única, uniforme. Ela é, antes de tudo, uma recusa cambiante, que quando se torna codificada pelo sistema teórico masculino, patriarcal, se transforma: “ela (a mulher) só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar” (*Ibid.*, p. 58).

Nesse sentido, apresentamos três livros que, carregados de discursos decoloniais, apresentam estruturas que nos convidam a pensar, referenciando Françoise Vergès, na possibilidade de *pós-livros*. Seleccionamos três artistas do teatro que atuam no campo das mulheridades e que nos convidam a pensar a condição das mulheres negras, das mulheres mães e das travestis, de forma colocar seu corpo à frente, a se lançar, a voar, deslocando o nosso entendimento prévio sobre a materialidade livro e nos convidando a fruir de modo distinto, provocador e igualmente corporal.

***Vaga Carne* – Grace Passô**

A publicação da dramaturgia *Vaga Carne* (2018) de Grace Passô foi editada pela Javali e já se encontra em segunda edição. Nesta reflexão, iremos passar por três questões: seu conteúdo, a narrativa construída; o engenho linguístico que deflagra o ritmo da fala; e a materialidade do livro, sua visualidade enquanto performance da página. Separadas metodologicamente, elas se alimentam e passeiam entre si.

O texto de Grace Passô inicia pela indicação: “Vozes existem. Vozes. Pelas matérias” (*Ibid.*, p. 15 e 16). Esse é o mote geral da dramaturgia, uma voz que passeia pelos objetos e que retira a centralidade da experiência humana da construção narrativa. A voz flana por objetos e seres diversos: um pato, um cavalo, uma mostarda, uma estalactite, a hélice de um avião, e demonstra que a constituição dessas materialidades produzem habitações distintas. Essa questão está completamente vinculada ao entendimento que os humanos fazem da linguagem. Essa voz nos explica que o uso ordenado da linguagem justifica-se pelo fato dessa voz estar, nesse momento, habitando o corpo de uma mulher:

Sou uma voz, apenas isso. E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam. Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são egoístas,

que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim (*Ibid.*, p. 17).

Essa confrontação sobre o que se entende por ser humano parte de uma contestação direta da linguagem. Se comunicar é apenas uma parte das utilizações da linguagem, como já nos dizia Valère Novarina (2009), e esse entendimento está completamente vinculado a uma ideia do que seja a humanidade e o mundo partindo principalmente de uma visão eurocêntrica e patriarcal, que coloca a razão como forma central de construção do pensamento.

E é por isso que, quando a voz entra no corpo de uma mulher negra a narrativa se transforma, e a autonomia que a voz tinha sobre a sua perambulação, de forma ilesa, se modifica em para uma encarnação desconhecida: “Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, as estalactites, a hélice do avião eu entendi imediatamente quando entrei, mas você...” (Passô, 2018, p. 19). A voz perde a sua liberdade de trânsito quando se estabelece no corpo dessa mulher, e acaba ela próprio, sofrendo transformações, como, por exemplo, o esquecimento, ou a incerteza: “E eu devo te agradecer, carne, sua máquina me ensina. Eu já me sinto matéria nesses cantinhos da sua carne, já me sinto com volume, vagar por aqui parece copulação. Corpo, corpo, carne aberta, já quase acredito que existo!” (*Ibid.*, p. 46). Dessa maneira, Grace Passô nos convida a refletir sobre a relação entre linguagem e corpo. Não se trata mais de uma construção a priori, um discurso que deve se adequar às concepções de humanidade e civilização. Aqui, a voz é transformada pela carne de uma mulher negra, não consegue se separar, não há mais dualidade, elas se estruturam mutuamente.

A partir deste contexto, já fica evidente que a questão da oralidade é tema central da dramaturgia. A narrativa apresenta uma situação irreal mas legível, abordando questões da filosofia e da filologia acerca da criação, da utilização e da composição da linguagem em relação ao sujeito.

Porém, além de uma discussão que pode parecer teórica, o texto também coloca a oralidade como uma experiência prática. Ele apresenta uma construção prosódica que nos convida a oralizar (sem necessariamente vocali-

zar) suas palavras. Podemos indicar a repetição como um vestígio da materialidade da língua, por exemplo: “Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper...” (*Ibid.*, p. 16). Ou ainda, no trecho abaixo, o uso da pontuação quebra acordos ortográficos e nos convida a perceber a fala enquanto musicalidade, não somente pela escolha das palavras e sua estrutura de repetição, mas também pela pontuação que impõe pausas e respirações que constroem recorrências sonoras.

Ei, eu estou aqui,
Eu estou aqui,
Eu estou aqui.
Você. Você é muito.
Você é pouco.
Você é quase nada.
Muito. Pouco. Quase nada.
Eu não dormiria com você.
Você, eu não te quero.
Você, eu te amo.
Você, eu te quero agora (*Ibid.*, p. 20 e 21).

Essa construção também aparece no trecho que se segue:

Eu adoro dizer, adoro o gesto que diz com as palavras, adoro dizer com as palavras, adoro dizer, por exemplo... “bostica de nada”. Ei, cowboy, você é um bostica de nada! E também posso mudar a procedência da carne: Tu é um bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar também a nacionalidade dessa carne: tu es bete, ou quoi? (*Ibid.*, p. 21).

Esse trecho nos convida a oralizar um ritmo específico que faz parte da nossa vivência com a linguagem no contexto brasileiro. A voz se impõe no escrito e por ela é conduzida. O corpo que produz um som ao falar, e esse som, mesmo que mental, é uma construção evocada pela prosódia, pela escolha das palavras no papel. Grace Passô nos coloca essa relação paradoxal: “Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam” (*Ibid.*, p. 17).



Por fim, esse deslocamento da linguagem também acontece se pensarmos que, no caso da publicação, esta voz que habita o corpo de uma mulher na construção narrativa, quando se trata da materialidade, se encontra habitando o livro em questão. E é nesse sentido que a autora proporciona também uma construção não discursiva de seu texto. A voz habita o livro, mas problematizando a sua própria constituição colonial. Não se trata somente de um repositório de discursos articulados pela utilização indicativa, comunicacional das palavras. Assim como o corpo de uma mulher negra, neste livro, se coloca como uma ruptura, uma fratura, um buraco, um furo na articulação racional do pensamento.

Vemos um corpo agindo sobre o papel, e como tal, se coloca em dança com ele. O momento em que essa construção material se apresenta, parece ser ideal na elaboração narrativa da dramaturgia: a voz, ao encarnar o corpo de uma mulher negra, nos confidencia que esta carne está se impondo sobre sua existência e modificando sua própria constituição. No início ela nos confidencia: “posso penetrar, invadir, ocupar tudo. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida” (*Ibid.*, p. 18). Esse trecho afirma a constituição de um presente radical na constituição dessa voz, uma desconstrução total da noção cronológica de tempo.

Porém ao encarnar uma mulher negra, a própria voz reconhece que, nela, há a constituição do tempo enquanto passagem, finitude, mas não necessariamente a cronológica eurocêntrica. Ao tentar sair do corpo da mulher, a voz raivosa afirma: “tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena e insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons” (*Ibid.*, p. 23). E, após esse trecho, encontramos no livro uma série de páginas em branco e seguido delas, a frase: “eu me esqueci” (*Ibid.*, p. 27).



Primeiramente, a proposição de diversas páginas em branco acaba por nos convidar a vivenciar o silêncio desse corpo, desta situação. O leitor, ao virar diversas páginas em branco, experimenta o silêncio do texto. Isso seria completamente diferente se a autora tivesse optado por nos indicar em formato de rubrica, “silêncio”, ou mesmo, “silêncio longo”. O entendimento racional sobre o silêncio se difere completamente da experiência do silêncio provocada pelo ato de folhear as páginas em branco.

Há, nessa proposição, uma imposição do tempo que se parece com o que a autora propõe enquanto tema. A voz, que se dizia ileso ao tempo, experimenta a falta de memória, o que ela mesma explica como uma construção humana, após páginas e páginas em branco:

Não! Inferno! Eu nunca, sua carne maldita, eu nunca tive isso, isso não é meu, eu sou um fluxo sonoro, eu não tenho mãe, eu sou outra coisa, o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existia “cronologia”, eu sou uma voz apenas. Cadê minha palavra? Merda! Não, ninguém me guia, eu me guio. Não, eu peguei doença de ti,

é esse sangue, eu devo estar cheia de sangue, eu fui contagiada. Não, “esquecer”, não, eu prefiro me acabar do que ter isso, esse vazio... eu me esqueci. Isso é sonso (*Ibid.*, p. 33).

Nesse sentido podemos fazer um paralelo entre o sangue e a página. Se foi através da encarnação dessa mulher preta, que a voz se colocou enquanto materialidade que se inscreve no tempo, o livro também opera nesse mesmo sentido, pois as páginas em branco alteram a construção da linguagem esperada, e nos atenta que nele operam temporalidades distintas que coexistem: o tempo da narrativa, o tempo do autor e o tempo do leitor que performa essa voz corporalmente a cada vez que a leitura acontece.



Dessa forma, *Vaga Carne* se mostra como uma possibilidade de descolonizar o livro, impondo a narrativa indicativa às construções que se colocam na alteridade, no encontro com o outro e com a transformação do saber a partir de uma visão de compartilhamento, e não mais como repositório de informações e de disputa de poder.

***MÃE ou Eu também não gozei* – Leticia Bassit**

A dramaturgia autobiográfica de Leticia Bassit, editada pela Clara-Boia, confidencia com os leitores o percurso de descoberta de uma gravidez, os 09 meses de gestação, o nascimento de seu filho e os primeiros meses do bebê. Nessa narrativa, a autora apresenta o fato de desconhecer a identidade exata do pai de seu filho, revelando que os quatro homens possíveis pais, ao serem interpelados pela notícia, afirmaram: “esse filho não é meu, eu não gozei” (2022, p. 79). Assim, a dramaturga levanta uma série de reflexões sobre a repressão ao prazer feminino, paternidade, a ausência da denominação dos pais em certidões de nascimentos, maternidade solo e outros temas.

O texto de Bassit já nos convida desde o início: “eu não vou parar de andar. andando eu me salvo de mim mesma” (*Ibid.*, p. 26). Nos indica também que este texto se trata de uma encruzilhada, referenciando a narrativa afro-brasileira como um lugar sagrado. Porém a variação por ela proposta, EN CRUZ ILHADA, revela a contradição do momento da descoberta da gravidez, uma situação de extrema solidão e carregada de julgamento pelo desconhecimento da figura paterna. Acompanhamos essa caminhada ao longo de todo livro, que, ao final, subverte a palavra vagabunda, e coloca nele também a noção de vagar, de percurso. Caminhamos com a autora, somos interpelados por ela, e também fazemos calos nos pés: sua leitura nos coloca em cheque, enfrenta nossos preconceitos e também nos deixa desconfortáveis pela co-responsabilidade, enquanto sociedade, pela narrativa de dor das mulheres mães.

É também por isso que a dramaturgia de Bassit apresenta uma diversidade de formas textuais. Na sua andança, cada episódio requer uma maneira distinta de existência. Há formas que se aproximam da narrativa prosódica, em outros momentos acompanhamos o ritmo das palavras versificadas num poema e outras encontramos vozes dialogando, às vezes com outras pessoas, às vezes consigo mesma.

A autora desconstrói o que entendemos como escrita dramática tradicional. As convenções do texto teatral são desconsideradas. Em sua dramaturgia não há nenhuma rubrica, nenhuma indicação cênica. As proposições em itálico, em certos momentos, brincam com as expectativas e referências dos leitores:

Já transei com toda uma tribo.
Concebi, pari e criei aqui.
Sozinha.

É meu útero que fala.

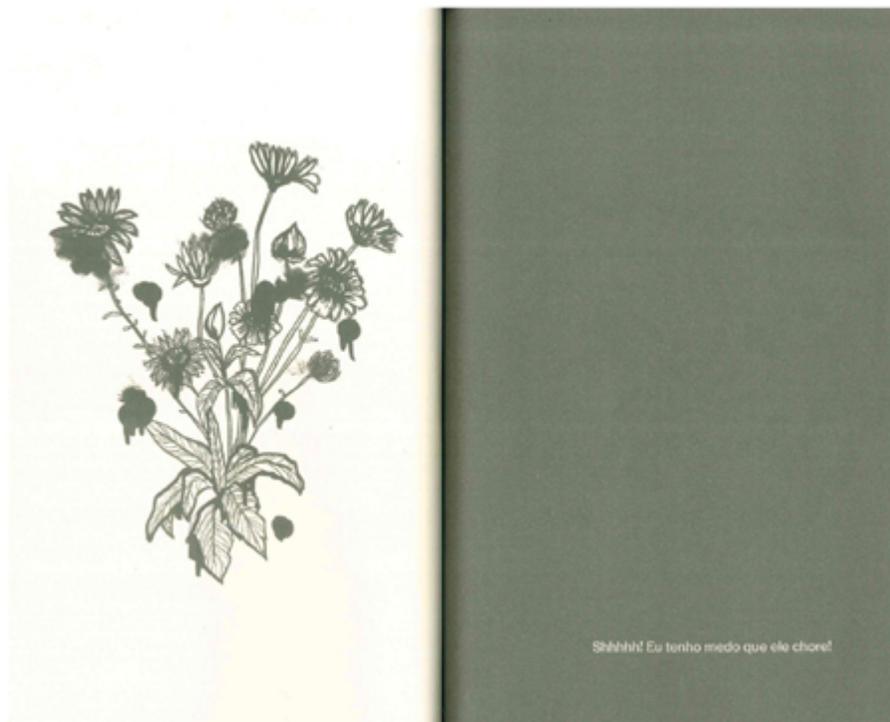
Minha existência se faz no abismo, no infinito, no horizonte.

Nesta encruzilhada (*Ibid.*, p. 31).

Apesar de não apresentar o formato convencional de dramaturgia, é presente em todo momento uma dimensão da fala, da oralidade, que nos remonta à escrita teatral. O ritmo, o silêncio, a respiração da página em branco e a disposição dos textos instauram o acontecimento teatral.

No decorrer da leitura tivemos uma sensação do livro enquanto um acontecimento. Ele apresenta uma narrativa, mas não é só isso. A leitura em si é um acontecimento. Sem recorrer à estrutura do teatro, eu, leitora, também não penso exatamente nele, mas também não leio da mesma forma que um livro em prosa. Percebo a fruição deste livro como um acontecimento artístico que rompe o fluxo do cotidiano, e dessa forma, se faz teatro, pois compartilho o tempo/espço dessa materialidade contínua com a autora que um dia escreveu essas palavras direcionadas a mim.

Ainda nessa quebra da convenção teatral, encontramos várias páginas em preto com a escrita em branco. Essa construção nos traz a dimensão de “situação” de maneira muito forte. Os escritos repetem o mesmo tema: “Você está ouvindo o choro dele?” (*Ibid.*, p. 34), “Shhhhh! Eu tenho medo que ele chore!” (*Ibid.*, p. 65), “O medo do choro dele é o maior medo que já senti” (*Ibid.*, p. 106). Essas páginas distribuídas ao longo do livro nos levam a pensar numa situação recorrente da condição da mulher mãe: um quarto escuro, a tentativa de silêncio e a insistência para que o bebê durma, para que nada atrapalhe o seu descanso. Sem nenhuma rubrica, somos transportados para essa situação através de uma construção da página.



Outra proposição nos convida a fruir o texto para além de seu entendimento lógico, narrativo. Vários desenhos acompanham a dramaturgia, assinados pela artista Juliana Piesco. Uma série de flores nos convidam a fazer conexões, livre associações com o texto: a autora explica que sua mãe sempre a chamou de florzinha, indicando sua fragilidade (*Ibid.*, p. 42), em outro momento relata o despertar de sua sexualidade “os anos se passaram e um dia desabrochei. Floresci” (*Ibid.*, p. 42), ou ainda quando ela fala sobre as hemorróidas que a gravidez gerou, comparando seu cú com flores “meu cu floresceu. Voltei a ser Florzinha, exatamente do mesmo jeito que minha mãe sempre sonhou” (*Ibid.*, p. 63), por fim, ela referencia as flores com um anúncio de morte “ESCÂNDALO. Parece nome de flor. Flor de funeral” (*Ibid.*, p. 95). E por isso, a cada imagem de flor, temos uma construção diferente do significado dessa imagem.

Isso também acontece com os quatro diferentes desenhos de corvos, que simbolizam os quatro homens que não assumiram suas responsabilidades diante da possibilidade da paternidade. São quatro desenhos de ângulos dife-



rentes de um mesmo corvo, representando a semelhança das ações dos quatro homens. Também acompanhamos ao longo do livro o desenvolvimento de um feto através de desenhos, nos primeiros ainda muito pequeno, em formato que se assemelha à condição no útero, até encontrarmos, enfim, o bebê sendo amamentado no colo da mãe. Os desenhos também traçam uma caminhada ao longo do livro, um percurso.

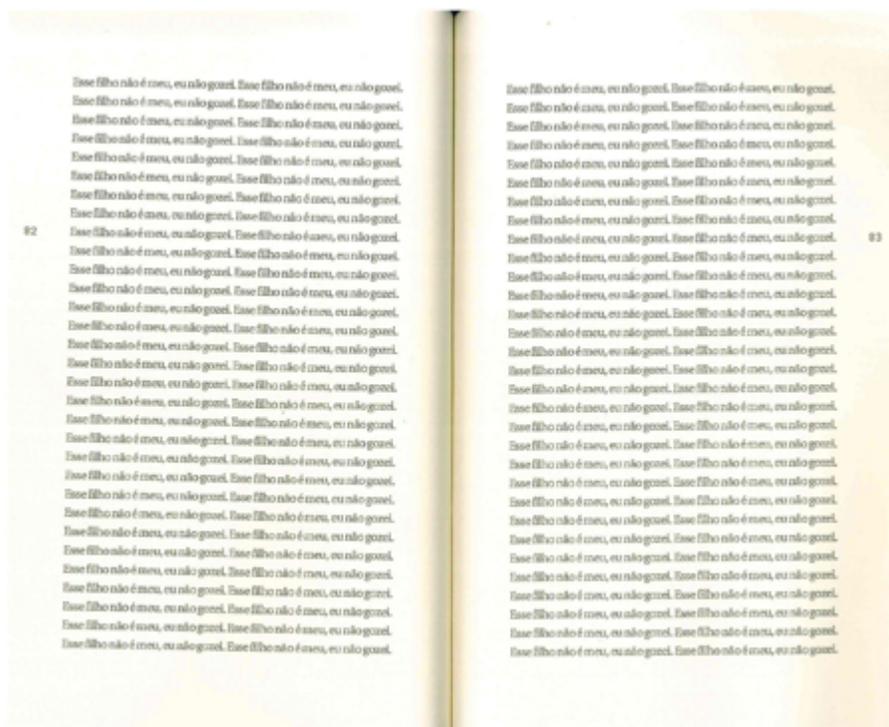
Outro trecho textual muito interessante é a construção de frases onomatopaicas que decodificam a sonoridade produzida pelos bebês. Em determinado ponto do livro encontramos uma página inteira com a repetição: “Abrruuu abrruuu dze dze bru bru mama mama vuu vuu ta” (*Ibid.*, p. 88). O que a autora nos propõe é a vivência dessa linguagem, e não somente a compreensão lógica dos ruídos dos bebês (que poderia ser construído através de uma rubrica descritiva). A escolha de Bassit é nos colocar como leitores vivenciando esta linguagem, ouvindo suas construções sonoras. Em outro momento ela intercala esses sons, ruídos dos bebês, com frases da mãe direcionadas ao bebê: “Cadê meu amorzinho? Achou?” ou ainda “Ai que sorriso lindo! Vamo brincá do quê?” (*Ibid.*, p. 114). Nesse trecho fica evidente que a linguagem se dá para além da comunicação lógica, do entendimento racional, do significado das palavras. Referenciamos a poeta Ana Martins Marques “espera, estou inventando uma língua para dizer o que preciso” (2017, p. 34), para evocar a proposição de Bassit, que constrói uma nova linguagem para falar sobre sua maternidade que prevê também a voz de seu bebê, numa simbiose.

Uma noção importante para entender a construção da autora é a proposição de repetição. Como os dias de uma mãe com filho bebê se repetem entre mamadas, trocas de fraldas, tentativas de sono e muita roupa e louça para lavar, o que muda nessa sucessão de atividades repetitivas, é o desenvolvimento do bebê. No seu livro também vemos uma estrutura de repetições (trechos em fluxo, prosa, trechos em verso, diálogos, desenhos, páginas em preto se intercalam entre si), mas aqui, o que se desenvolve é a narrativa.

Por outro lado, a repetição também acontece em páginas inteiras com a mesma frase, ou mesma palavra. O chamamento “mamãe” (Bassit, 2022, p. 104) ocupa duas páginas inteiras do livro, nos lembrando a perpetuidade da



condição materna. Mas também encontramos quatro páginas com a afirmação: “Esse filho não é meu, eu não gozei” (*Ibid.*, p. 81). Elas reforçam o posicionamento dos quatro homens com quem a autora teve relações sexuais. Quatro páginas de negativas, que contrastam a frase solitária de Bassit “Eu também não gozei” (*Ibid.*, p. 80). Essas duas repetições elucidam o título do livro.



Mas essas páginas também revelam um ato de fala, conforme as reflexões de John Austin (1990). Após as quatro páginas, encontramos o seguinte trecho:

Essa frase não cabe na minha boca. Minha língua não é capaz de realizar qualquer movimento para que ela seja pronunciada. Meus lábios não se encontram, minha laringe, faringe, traqueia, diafragma, pulmões, cordas vocais falham. Não há espaço, forma, formato, ângulo, numero, palavra, sentido, coisa, lógica, linguagem, qualquer possibilidade para que essa frase seja dita pelo meu corpo. Porque a presença de um bebê dentro de mim é a minha verdade. O rasgo do meu ventre é a minha

verdade. O peso da minha barriga é a minha verdade. O peso do meu bebê grudado em mim, pendurado em mim, é a minha verdade. A memória do meu útero é a minha verdade. A única que tenho (*Ibid.*, p. 85).

Essa recusa de Bassit nos faz pensar: na performance do texto, se não é a autora que diz, então, quem disse, já que eu li, realizei silenciosamente esta frase por quatro páginas seguidas? Se essa construção não cabe na boca de Bassit, porque coube na minha? Compreendo que falamos nós, os leitores, pois, enquanto sociedade, ainda não estamos preparados para acolher uma criança no mundo. A dimensão tribal, de rede, é colocada à prova quando da afirmação da frase. Nós, leitores, afirmamos oralmente: “Esse filho não é meu, eu não gozei” (*Ibid.*, p. 81). Bassit constrói um ato de fala coletivo e o processo de responsabilização se dá com a existência do seu livro no mundo.

A escrita de Bassit passa pela escrita de sua própria experiência, com rasgo no ventre, o peso da barriga e do bebê. Seu livro é a decodificação do seu corpo, por isso a linguagem utilizada não pode seguir as normas de uma ortografia ou de uma convenção europeia, colonial. O livro de Bassit, com estruturas tão diferentes entre si, nos revela as transformações contínuas de um corpo grafado pela experiência da maternidade.

***Manifesto Transpofágico* – Renata Carvalho**

A dramaturgia de Renata Carvalho, editado pela Casa 1, é um manifesto e uma autoficção. Nesse texto, ao mesmo tempo em que ela nos conta alguns episódios de sua vida e de sobre o seu processo de transição, ela também apresenta e reflete sobre como a sociedade brasileira convive com as travestis. Em ambas as narrativas, violência e potência convivem nas mesmas páginas.

O título faz referência ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, considerado um ícone do movimento modernista do início do século XX. A ideia de antropofagia por Oswald se dá no diálogo com outras culturas, um canibalismo para a construção de uma arte que revele o compartilhamento de instâncias antes separadas: “só não me interessa o que não é meu” (2023, s.p.). Dessa mesma forma, Renata opera no diálogo profundo. Seu texto apresenta

66 notas que referenciam suas fontes, em sua larga maioria outras travestis que constroem com ela o discurso que articula no texto. Por fim, ela altera a célebre frase oswaldiana para demonstrar o preconceito nacional com máxima violência: “é homem ou mulher? That is the question” (Carvalho, 2021, p. 22).

Essa questão, para além de ser articulada no texto como discurso e narrativa, povoa as páginas do livro enquanto imagem, cor e sensações que delas emanam. Já na abertura do livro encontramos uma montagem de fotos de travestis e frases estampadas como manchetes sensacionalistas. Destaca-se a palavra TRAVESTI estampada em caixa alta no canto direito superior da página, local conhecido como destaque na diagramação publicitária. A composição faz referência direta à estética televisiva e jornalística que foi extremamente importante para a visibilidade das vidas travestis, ora de maneira violenta, ora de forma a exaltar sua potência. Essa montagem constrói um quadro em rosa e azul, cores que estarão presentes ao longo de todo o livro. Essa proposição imagética que abre o livro é justificado pela autora no início do texto:

o meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um outdoor ou um letreiro piscante, independentemente de que eu seja ou do que eu faça, mesmo eu existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas RG tal, CPF tal, certidão de nascimento e não importa o nome escrito (*Ibid.*, p. 08).

É nesse sentido que o corpo da página se transforma no corpo de uma travesti. É através das cores azul e rosa coexistentes que a materialidade do corpo da artista se coloca na página.

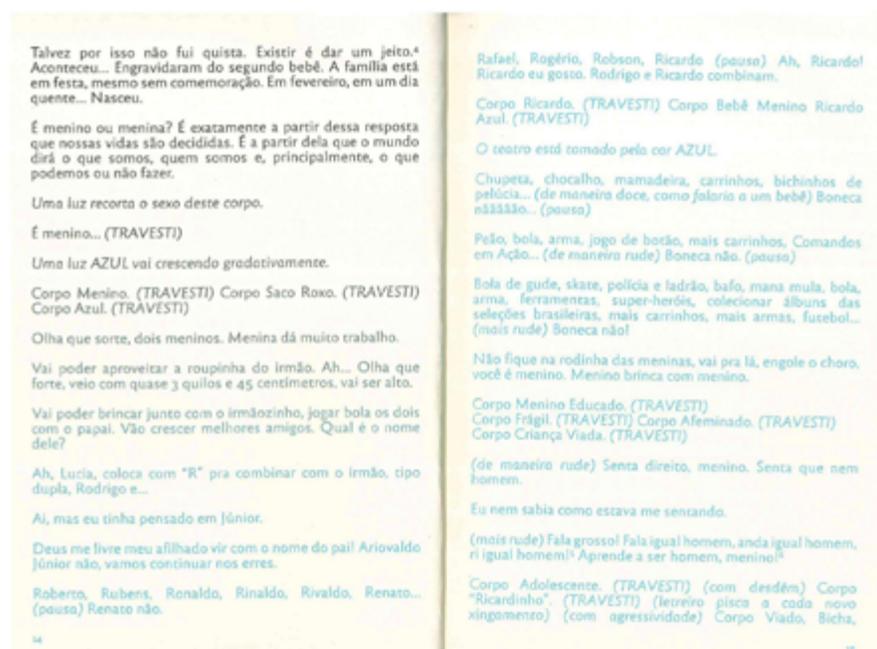
Além dessa referência inicial, que iremos aprofundar em seguida, o livro também apresenta um diálogo forte com o acontecimento teatral. A autora não renuncia às rubricas que explicam a dimensão das construções cênicas. Com isso, a ideia de *blackout* se mostra importante ao longo da obra. Já na capa encontramos uma fotografia do corpo da autora Renata Carvalho recortado pela iluminação do teatro que não nos deixa ver o seu rosto. Mas, além disso, encontramos várias páginas em preto sucedidas da indicação “blackout”. Renata Carvalho nos explica a dimensão dessas páginas, desse escuro que chega aos nossos olhos:



(em voz baixa) E aquilo que não se fala passa a não existir. Põe debaixo do tapete na sala de jantar, ninguém vai notar. (*sussurrando*) Aqui a gente desaparece quieta, quieta, e voz baixa. Silenciosamente. Sós e (*a voz alta*) desesperadas. Somos veladas ainda vivas” (*Ibid.*, p. 20).

O *blackout* e a página preta simbolizam a morte, o apagamento dos corpos travestis e de suas vivências. Uma violência que aqui se projeta em cor.

Ainda no campo da construção das cores, encontramos também a alteração da cor da fonte dos textos. Numa aparente normalidade, o texto inicia com a fonte em tonalidade preta. Porém, quando Renata vai nos relatando o seu nascimento biológico e a designação familiar de seu gênero, “É menino” (*Ibid.*, p. 14), o texto começa, gradualmente, a se transformar do preto para o azul. Todo o relato violento sobre a relação de sua família com a performance de gênero da autora durante a infância permanece em azul, e revela a violência desse momento de sua vida: “Não fique na rodinha das meninas, vai pra lá, engole o choro, você é menino. Menino brinca com menino. (...) Senta direito, menino. Senta que nem homem” (*Ibid.*, p. 15). A violência da narrativa masculina é referência também na designação da cor azul como seu representante.



Em seguida encontramos o caminho inverso, do azul para o preto, justamente quando a família começa a recusar sua identidade pela violência da dominação cis-heteronormativa. A transformação inicia justamente no trecho em que a família expulsa sua existência do convívio: “Vai morar na Amazônia, assim ninguém saberá que você é nosso filho. E se te perguntarem, diga que não tem nem mãe nem pai” (*Ibid.*, p. 16). E continua quando a autora discorre sobre sua própria condição: “ela passou os últimos anos da vida correndo do menino que ela tentava ou costumava ser...” (*Ibid.*, p. 16). O retorno à fonte em cor preta se apresenta como uma recusa ao azul, sua existência não pode ser negada, sua identidade de gênero se colocava com força, mesmo que ela lutasse contra.

Em seguida encontramos a transição para a cor rosa justamente quando a autora compartilha a violência em outro polo, quando o corpo travesti se coloca como tal e gera preconceitos diversos:

odeio como as pessoas encaram meu corpo, (TRAVESTI), tratam meu corpo, (TRAVESTI), comentam sobre meu corpo. (TRAVESTI) Olham meu corpo (TRAVESTI) sempre numa vasculha alucinante, cada centímetro dele, cada ângulo: vão no gogó, nas mãos, nos pés, na neca, olham cuidadosamente o volume, o nariz... Até meu pulso já foi posto à prova, todes atrás de algo dito masculino para poderem assim deslegitimar meu corpo enquanto feminino (*Ibid.*, p. 22 e 23).

Encontramos então a palavra TRAVESTI em letras maiúsculas em cor branca ocupando duas páginas com fundo rosa reforçando a construção do feminino. Renata reforça: “este corpo quis ser um corpo feminino. E é no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas” (*Ibid.*, p. 23). Retomando o corpo da página como o corpo de uma travesti, a habitação em rosa reforça a construção no feminino.

Não podemos deixar de mencionar que utilização das cores azul e rosa faz referência direta a uma situação recente no Brasil: a ministra do governo Bolsonaro, Damares Alves, avessa aos avanços no que tange às discussões sobre identidade de gênero e sexualidade, declarou que os meninos só deveriam usar azul e as meninas rosa, uma declaração completamente antiquada e

preconceituosa. O livro sugere essa leitura a partir de sua materialidade, sem tematizar o fato diretamente. Ao colocar essas duas cores no texto, a autora afirma sua condição de travesti de natureza não binária. O discurso autobiográfico ganha um ponto de vista ainda mais político com esta proposição.



Depois deste letreiro em fundo rosa, não há transição da cor da fonte. Na página seguinte, encontramos a cor preta diretamente. Há na cor preta uma necessidade de normalização desses corpos. Não no sentido de entrar na norma, mas no sentido da convivência, da necessidade de aceitação, respeito, para além da tolerância. A fonte em preto revela uma busca da autora de colocar seu discurso também como um discurso que deveria ser cotidiano, sem sofrer violência. Ela segue nessa cor por seis páginas, nos apresenta um histórico das travestis no imaginário brasileiro, suas potências e também as violências que sofreram, principalmente nas décadas 60, 70 e 80.

Mas quando Renata Carvalho discorre sobre o preconceito contra as travestis em relação à epidemia de AIDS na década de 80 e 90, o texto vol-

ta a mudar de cor, agora em vermelho, representando o perigo que, preconceituosamente, os corpos travestis representaram naquele período. Também por conta desse preconceito a autora conta em vermelho sobre a Operação Tarântula, que prendia, violentava e matava travestis na cidade de São Paulo em 1987, sobre a Diáspora Travesti, quando houve um êxodo das travestis em direção à Europa, e sobre a Casa de Apoio Brenda Lee que acolheu diversas travestis em tratamento da AIDS.

O texto vai se alterando gradualmente para a cor preta novamente quando a autora vai listando a forma de defesa das travestis através do uso da gilete, por conta do medo do contágio da AIDS. Uma ferramenta de proteção de seus corpos. Agora a narrativa segue em cor preta até o fim do texto. Mas gostaríamos de fazer uma reflexão também sobre o uso dessa cor como uma pretensa e inocente normalidade que não existe. Renata Carvalho, ao fim da narrativa, nos explica:

essa linha tênue do feminino e masculino para a travesti é quase uma obsessão. (...) E tentamos nos encaixar nos padrões da mulher, feminilidade e cisgeneridade com toda essa pressão estética. Corremos atrás dessa tal passabilidade, muito por motivos de segurança (*Ibid.*, p. 39).

Assim como o corpo travesti, a cor preta se apresenta como um campo de contradição que neste livro não nos deixa, corpos cisgêneros, confortáveis na leitura. Somos co-responsáveis pelas violências que esses corpos sofrem.

O livro finaliza com um letreiro com a palavra TRAVESTI em letras maiúsculas e no fundo preto. Esse letreiro nos faz pensar sobre a intenção da autora nessa repetição intensa da palavra travesti ao longo do texto. Aqui, a palavra se funde com o corpo em cena: “então, hoje eu resolvi me vestir com a minha própria pele, o meu Corpo Travesti, até que ele se humanize, se naturalize e acalme os olhos e olhares cisgêneros” (*Ibid.*, p. 43).

Conclusão

Finalizamos este estudo fazendo uma conexão com a menção à fogueira de livros apresentada no início deste texto. Não é à toa que, assim como os livros, mulheridades também foram queimadas ao longo da Idade Média. Seus corpos são luta e resistência em si mesmos e por isso quando se apresentam nas páginas de um livro se tornam igualmente inflamáveis. O livro, ou melhor, o pós-livro e o corpo das mulheridades têm a mesma materialidade disruptiva, podem destronar. É evocando a natureza imaginativa e utópica de Vergès, a rasura e dança de Leda Maria Martins e a exposição e visceralidade corporal de Hélène Cixous que tateamos algumas possibilidades de construção do livro enquanto um saber decolonial, dando palco, página em branco, aos corpos de artistas incríveis como Grace Passô, Letícia Bassit, Renata Carvalho e muitas outras que virão.

Referências

- AUSTIN, John. *Quando Dizer é Fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BASSIT, Leticia. *Mãe ou Eu também não gozei*. São Paulo: Claraboia, 2022.
- CARVALHO, Renata. *Manifesto Transpofágico*. São Paulo: Casa 1: Editora Monstra, 2021.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- ILUSTRÍSSIMA CONVERSA: Estados e partidos são colonialistas. Entrevistado: Antonio Bispo dos Santos. Entrevistador: Eduardo Sombini. *Folha de São Paulo*, 19 ago. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/08/estado-e-partidos-sao-colonialistas-diz-quilombola-antonio-bispo.shtml>. Acesso em: 19 de agosto de 2023.
- MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.



PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali. 2018.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2023.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*. São Paulo: UBU Editora, 2023.