

ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

Invisíveis Produções

COLEÇÃO EXTREMIDADES

LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS



LAROYÊ EXU!
ESTE TRABALHO É DEDICADO

À minha mãe, Dona Maria Helena, às minhas avós, Dona Jovelina Rosa e Dona Cicera Josefa, e à minha tia-avó Dona Jardelina. Todas já ancestrais, olhando por mim e me acompanhando junto à nossa multidão de ancestrais nas falas que produzo e aos quais um dia também me juntarei.

À todas, todos e todes negres que operam na escassez, transformando o precário em prolífico, o difícil em recompensador, o silêncio em voz, a dor em força, a morte em vida.

Hoje começo a compreender, ao me conectar de forma contracolonial com uma epistemologia não eurocêntrica, a importância dos conhecimentos desenvolvidos e disseminados pelo povo negro – e até mesmo o que dele foi apagado. Sinto que, ao estudar e me integrar a redes de conhecimento que buscam a verdade e contar o lado oprimido da história, recupero e conquisto também, e cada vez mais, minha própria identidade – de modo que eu possa contribuir para a expansão do entendimento e do enriquecimento do meu povo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coleção Extremidades, pertencente ao Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea.

Todos os esforços foram realizados para encontrar, identificar e creditar os detentores dos direitos autorais e patrimoniais contidos neste livro. Caso tenha havido alguma omissão involuntária de dados e informações relativos à autoria e à titularidade, me contate através do e-mail: lindolforn@gmail.com, que me comprometo a incluí-los em edições futuras. O conteúdo deste material deve ser interpretado de acordo com o contexto social, cultural e histórico da época em que foi veiculado, respeitando a legislação então vigente no período.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nascimento, Lindolfo Roberto
Escritas negras performáticas [livro eletrônico] / Lindolfo Roberto Nascimento. -- 1. ed. -- São Paulo : Invisíveis Produções, 2026.
-- (Extremidades: Ensaios)
PDF

ISBN 978-65-87484-08-2

1. Arte contemporânea 2. Cinema 3. Cultura digital 4. Fotografia 5. Performance (Arte) 6. Produção audiovisual I. Título. II. Série.

26-404677.0 CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea 709

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

COLEÇÃO EXTREMIDADES

COORDENAÇÃO EDITORIAL:
Christine Mello

EDITORA-CHEFE:
Fernanda Oliveira

PRODUTOR EDITORIAL:
Claudio Filho

GESTÃO CULTURAL:
Ana Oliveira Rovati

PREPARAÇÃO DO TEXTO
ORIGINAL (DISSERTAÇÃO):
Cristiane B. Futagawa [Sushi]
(Gauche Arte Textual)

EXPERIMENTO, DIREÇÃO DE ARTE
E PROJETO GRÁFICO:
João Simões

DESIGN GRÁFICO:
Claudio Filho

***Site* www.extremidades.art**

ARQUITETURA E LINGUAGEM VISUAL:
João Simões

GESTÃO E PRODUÇÃO DE CONTEÚDO:
Lindolfo Roberto Nascimento

INVISÍVEIS PRODUÇÕES

EDITOR-CHEFE:
Daniel Lima

***Site* www.invisiveisproducoes.com.br**

CRISTIANE B. FUTAGAWA [SUSHI] – MIS

LUCIO AGRA – UFRB

TARCISIO TORRES SILVA – PUC-CAMPINAS

CESAR BAIO – UNICAMP

EDILAMAR GALVÃO – FAAP

RACHEL ZUANON – UNICAMP

ANA OLIVEIRA ROVATI – UNICAMP

ANDRÉIA MACHADO OLIVEIRA – UFSM

CLAUDIO FILHO – UNICAMP

FELIPE MERKER CASTELLANI – UFRGS

ALMIR ALMAS – USP

FERNANDA OLIVEIRA – UNICAMP

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA – UERJ

MARCUS BASTOS – PUC-SP

LARISSA MACÊDO – FEBASP / PUC-SP

JORGE LA FERLA – UBA / FUC

POLLYANA FERRARI – PUC-SP

CHRISTINE MELLO – PUC-SP / UERJ

CLÁUDIO BUENO – UCSC

PRISCILA ARANTES – PUC-SP / UAM

SHEILA CABO GERALDO – UERJ

FERNANDO IAZZETTA – USP

SORAYA FERREIRA – UFJF

LUCAS BAMBOZZI – FAAP

GILBERTTO PRADO – USP / UAM

ALESSANDRA BOCHIO – UFRGS

JOÃO SIMÕES – PLATAFORMA EXPLODE!

ROSANE BORGES – USP / PUC-SP

GISELLE BEIGUELMAN – USP

CONSELHO EDITORIAL
COLEÇÃO EXTREMIDADES
2024-2026

Christine Mello
COORDENAÇÃO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ

Ana Oliveira Rovati
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Claudio Filho
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Cristiane B. Futagawa [Sushi]
Museu da Imagem e do Som / MIS
Gauche Arte Textual

Fernanda Oliveira
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

João Simões
Plataforma Explode!
01.01 Art Platform

CONSELHO CIENTÍFICO
COLEÇÃO EXTREMIDADES
2024 | 2026

Christine Mello
COORDENAÇÃO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ

Alessandra Bochio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS

Almir Almas
Universidade de São Paulo / USP

Andréia Machado Oliveira
Universidade Federal de Santa Maria / UFSM

Cesar Baio
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Cláudio Bueno
Universidade da Califórnia, Santa Cruz / UCSC

Edilamar Galvão
Fundação Armando Alvares Penteado / FAAP

Felipe Merker Castellani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo / USP

Gilbertto Prado
Universidade de São Paulo / USP
Universidade Anhembi Morumbi / UAM

Giselle Beiguelman
Universidade de São Paulo / USP

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires / UBA
Universidad del Cine de
Buenos Aires / FUC

Larissa Macêdo
Centro Universitário Belas Artes /
Febasp
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Lucas Bambozzi
Fundação Armando Alvares
Penteado / FAAP

Lucio Agra
Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia / UFRB

Luiz Cláudio da Costa
Universidade do Estado do Rio de
Janeiro / UERJ

Marcus Bastos
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Pollyana Ferrari
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Priscila Arantes
Pontifica Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade Anhembi Morumbi / UAM

Rachel Zuanon
Universidade Estadual
de Campinas / Unicamp

Rosane Borges
Universidade de São Paulo / USP
Pontifica Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de
Janeiro / UERJ

Soraya Ferreira
Universidade Federal de
Juiz de Fora / UFJF

Tarcisio Torres Silva
Pontifícia Universidade Católica de
Campinas / PUC-Campinas

AGRADECIMENTOS

À Coleção Extremidades e à Editora Invisíveis Produções

À PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas de Nível Superior) pelo apoio ao desenvolvimento da dissertação que originou este livro.

Aos Grupos de Pesquisa: Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea e LAN: Literatura de Ancestralidade Negra.

Agradeço especialmente à Chris Mello, que de professora se tornou orientadora, de orientadora passou a apoiadora, de apoiadora se transformou em amiga, em um momento da minha vida em que eu pensava já não haver novas possibilidades para mim.

NOTA DA EDITORA

Com o objetivo de contribuir para o debate sobre o estado da crítica relacionado às intersecções entre arte e práticas midiáticas, a Coleção Extremidades discute possíveis modos de abordagem crítica na contemporaneidade. Baseada na noção de extremidades, destaca experiências interconectadas entre múltiplas plataformas, comunidades e linguagens.

Este volume *Escritas Negras Performáticas*, parte do eixo Extremidades: ensaios críticos, amplia a perspectiva originalmente proposta por Christine Mello em Extremidades do vídeo (2008). Ele responde às urgências do presente, lidando com práticas artísticas e midiáticas que desestabilizam discursos hegemônicos e se imbricam nos espaços sociais e políticos.

A publicação adota a pesquisa de mestrado de Lindolfo Roberto Nascimento como ponto de partida para investigar processos de descentralização, explorar novas potencialidades e evidenciar as relações entre forma estética e experiência social. Ao mesmo tempo, abre-se para perspectivas plurais e para modos alternativos de olhar e compreender a arte, estimulando um diálogo crítico em constante transformação.

Em diálogo com a Coleção Extremidades, permite que cada capítulo desse volume seja lido tanto como um registro de tensões e experimentações do tempo presente quanto como uma plataforma de reflexão que se desdobra em novos contextos e práticas, tornando-se adaptável para múltiplos volumes e publicações futuras.

Christine Mello

UMA NOTA SOBRE ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS

Produto de minha dissertação de mestrado "Escritas negras: oralitura, falatório e escrita performática à margem a partir de Stella do Patrocínio e Lindolfo Roberto Nascimento", defendida em junho de 2024 na PUC-SP, este livro produz uma reflexão crítica sobre *escritas negras performáticas*, em suas relações entre arte, racialidade e vidas negras à margem, a partir de uma visão comunicacional-poética.

É importante ressaltar, que quando me refiro ao longo do texto à *escrita performática*, me refiro ao procedimento artístico-comunicacional de escrita em fluxo pelo qual produzi as escritas das obras de minha autoria aqui analisadas, assim como Stella do Patrocínio toma o *falatório* como seu procedimento comunicacional; já quando falo de *escrita negra performática*, tenho por intenção abarcar escritas à margem, feitas com o corpo, encontradas tanto em concepções de literatura e *oralitura* (Leda Maria Martins) quanto nos procedimentos de linguagem citados acima e adotados por Patrocínio e por mim.

Tive como objetivo analisar essas escritas negras realizadas, em especial, em situações de psiquiatrização por meio de procedimentos performativos na produção de corpos, oralidades e discursos literários à margem, sempre os considerando em suas contaminações com outras linguagens. Para tanto, analisei as seguintes obras literárias produzidas por pessoas negras: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), de Stella do Patrocínio – mediada pela organização e edição

de Viviane Mosé –, e as três obras de minha autoria: *Mandala naïf* (2020), *Medusa em braile* (2021) e *Miragens concretas* (2023).

A intenção foi identificar os procedimentos comunicacionais estabelecidos nas duas concepções poéticas – minha e de Stella – na constituição de vozes silenciadas as entendendo como subjetividades negadas, observando de que modo as escritas negras, embora muitas vezes se constituam como práticas artísticas à margem social, não são menos importantes na compreensão da produção artística contemporânea. Nessa direção, a problematização principal diz respeito a questionar o que determina tais escritas negras como escritas à margem. Significa então falar de vidas negras constituídas pela concepção poética dos dois autores em questão.

Para tanto, a fundamentação teórica se baseou, além de Martins (para pensar cultura negra, *oralitura* e performance), em bell hooks (com conceitos de racialidade e margem) e Christine Mello (para análise do *corpus* por meio da abordagem das extremidades). A partir de bell hooks, a dimensão de margem nas escritas negras de Patrocínio e minhas se relacionam com as contaminações entre *oralitura, falatório* e *escrita performática*, originando, com isso, a presente noção de *escritas negras performáticas*. Constato, nessas vidas, corpos e oralidades negras em específico, as dimensões poéticas tanto de vulnerabilidade quanto de resistência, o que permite observar a ressignificação de práticas artísticas na contemporaneidade como um gesto de amplitude para a escrita contemporânea firmada por minorias não minoritárias, agenciadoras da sociedade em nossa luta cotidiana por diminuição da desigualdade.

Ressalto que pensar aqui as dimensões da vulnerabilidade e da resistência não tem por intenção reduzir as possibilidades

diversas de dimensões em outras escritas negras, tais como as dimensões da ancestralidade, dos afetos, da sexualidade, entre outras; no diálogo artístico entre a obra de Stella e a minha, entretanto, me atenho à proposição dessas duas dimensões enquanto elaboração de escritas à margem.

SUMÁRIO

12 **NOTA DA EDITORA**
Christine Mello

13 - 15 **UMA NOTA SOBRE ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS**

17 - 21 **INTRODUÇÃO**

22 - 72 **CAPÍTULO 1–**
VIDAS NEGRAS

73 -107 **CAPÍTULO 2 –**
ORALIDADE NEGRA:
ORALITURA EM SUAS
CONTAMINAÇÕES

108-156 **CAPÍTULO 3 –**
ESCRITAS NEGRAS
PERFORMÁTICAS:
ESCRITAS COMO CORPO

157 - 164 **NOTAS FINAIS –**
STELLA DO PATROCÍNIO E EU
ENQUANTO PRODUTORES DE
ESCRITAS NEGRAS
PERFORMÁTICAS

167 **REFERÊNCIAS**

171 **AUTOR E CONVIDADOS**

INTRODUÇÃO

> Gayatri C. Spivak (1995) coloca a questão “Pode a subalterna falar?”, à qual logo responde: “Não! É impossível para a subalterna falar ou recuperar sua voz e, mesmo que ela tivesse tentado com toda sua força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Nesse sentido, a subalterna não pode, de fato, falar. Ela está sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve.” (KILOMBA, 2019, p. 47)

Uma primeira urgência que me surge é entender como produzem artisticamente pessoas negras e pobres no Brasil. Ou seja, num país que historicamente silencia e inviabiliza falas dessa minoria não minoritária, quero elaborar como se desenvolvem discursos que geram potência no sentido vital. Ainda que estejamos passando por um momento de inúmeras e necessárias revisões que buscam a igualdade racial, não dá para ignorar que o ponto de partida é historicamente desigual, e que aquele negro que consegue produzir, artística ou intelectualmente, está produzindo fora da curva – ainda que, aqui, tratemos de uma curva imposta por outros.

Isildinha Baptista Nogueira nos diz em seu livro *A cor do inconsciente*:

> Em função desse passado histórico, marcado pela desumanização que, como consequência, constitui um obstáculo à construção da individualidade social, o negro tem o seu processo de tornar-se indivíduo comprometido. Embora haja um processo efetivo em o negro buscar constituir-se como tal, tal processo é conturbado e esbarra em inúmeras dificuldades. (NOGUEIRA, 2021, p. 55)

Uma vez reconhecida a barreira, busco, em caráter relacional, destacar e analisar, segundo uma perspectiva crítica, recortes de duas produções literárias relevantes da contemporaneidade que conseguiram, a despeito das adversidades encontradas nos calabouços da exclusão social, "ver a luz do dia". Aqui, farei a aproximação de uma escritora e um escritor negros que desenvolveram discursos relacionados à literatura em situações de vulnerabilidade social e processos de psiquiatrização, seja através de *falatório*, seja através de *escritas performáticas*. Ambos aqui compreendidos sob o bojo da *escrita negra performática*.

Essas relações demonstram que, da pessoa negra compulsória e arbitrariamente encarcerada (como é o caso de Patrocínio) à que alcança acesso à academia (como é o meu caso), a racialidade ainda representa o peso da desigualdade de condições para exprimir, através da arte, nosso direito de existir.

Antônio Bispo dos Santos (Francinópolis, PI, 1959 – São João do Piauí, PI, 2023), popularmente conhecido como Nego Bispo, lavrador e mestre quilombola, inscreve seu pensamento na chave do contracolonialismo, no qual ele propõe o jogo de enfraquecimento de conceitos coloniais e fortalecimento de modos de pensamento e de vida do homem cosmológico, o homem que não domina a terra, mas sim, pertence a ela. "O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender" (SANTOS, 2023, p. 58).

A partir de seu pensamento, proponho este estudo com inclinação contracolonial não do lugar do quilombola, lugar esse ao qual não pertenço, mas da posição do homem escanteado de dentro do sistema colonial, criado na periferia da cidade grande, que vê a si e aos seus – o povo preto e periférico – inviabilizados enquanto sujeitos e em suas potencialidades.

Sou negro, periférico, oriundo de escola pública e me graduei na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) através de bolsa social. Coloco esses dados na explanação por dois motivos: 1) porque é de suma importância demarcar as diferenças materiais concretas que existem entre o artista negro que teve acesso à educação e a outros direitos, como saúde, cultura e segurança alimentar, e a artista negra que não teve essas mesmas oportunidades; e 2) porque aqui a escrita poética que realizo está posta também como objeto de estudo, junto à produção oral registrada, transcrita, editada e publicada de Stella do Patrocínio.

Quando autores negros, normativamente inviabilizados como tais, conseguem subverter essa lógica de apagamento, podemos afirmar que são abertos importantes precedentes, o que nos permite analisar, a partir desses casos, os procedimentos comunicacionais e artísticos adotados para a construção de discursos artísticos e poéticos produzido à margem. Isso suscita o seguinte questionamento: como são desenvolvidos os procedimentos comunicacional-artísticos por esses autores? Para chegar a tais entendimentos, é preciso olhar para esses casos com mais atenção e analisar as obras daí provenientes, bem como as linguagens nelas desenvolvidas.

Perceber, pela obra de Stella do Patrocínio, como ela conseguiu superar suas limitações materiais, o cárcere de seu corpo e suas questões de ordem de saúde mental para produzir oralidade poética não apenas nos ajudará a fornecer a síntese das estratégias de resistência de uma parcela importante e considerável do Brasil – referente às mulheres negras e pobres – como também, e sobretudo, nos dará pistas de como se dá a criação artística contemporânea nesse importante recorte social, de gênero e racial. Vale destacar, ainda, que os aspectos de vulnerabilidade e resistência da minha própria vida enquanto

vida negra está em diálogo em maior ou menor grau com essas mesmas dimensões presentes em Patrocínio, o que motivou a aproximação que proponho entre nós dois enquanto autores analisados neste trabalho.

De minha parte, enquanto objeto de estudo, e conforme tratarei mais à frente, penso que a contribuição se dá na evidenciação do "entre" de um corpo que conseguiu alguns importantes acessos, mas que – ainda – não conseguiu traduzir isso em visibilidade artística; que busca discutir questões importantes da contemporaneidade, mas que parece não ser ouvido, e que carrega ainda as marcas de doenças mentais a que o corpo negro é submetido já há tanto tempo por conta dos traumas coloniais.

Dessa maneira, entendo que seja necessário "escanear" ambos os corpos, não somente por meio de suas respectivas percepções de mundo – o que inevitavelmente requer uma mirada crítica em nossas biografias –, mas, sobretudo, através de nossas obras, buscando entender como elas se estabelecem como literatura, e ainda mais como desenvolvemos estratégias de sobrevivência e perpetuação de nossas ideias e existências, estratégias essas que aqui chamarei de *escritas negras performáticas*.

Assim como tudo aquilo que é atravessado pela questão racial no Brasil, a criação artística também apresenta camadas de entendimento, de modo que não basta reconhecer a inteireza e a complexidade dos objetos estudados; é necessário acessá-los em profundidade, partindo dos contextos em que se apresentam, passando pelas biografias em questão, pelos marcadores interseccionais dos corpos implicados, suas obras, bem como pelas linguagens das quais se utilizam e suas inevitáveis contaminações, para só então chegarmos ao cerne de suas questões.

Colocadas essas premissas, apresento a seguir (no capítulo 1) os dois casos a serem abordados, primeiro através de uma espécie de recapitulação crítica do que seriam essas vidas negras às quais irei me referir (a minha e a de Stella do Patrocínio), para então compreendermos suas percepções de mundo.

Em seguida (no capítulo 2), nos deteremos sobre os aspectos orais e literários dessas obras, a fim de entendermos como essa linguagem já híbrida – a oral – é apropriada por Stella do Patrocínio e por mim, contaminando-se ainda com outras linguagens – como a performance, por exemplo – de modo a ser potencializada.

No capítulo 3, buscaremos entender como todo esse processo é devolvido ao mundo sob a forma de escritas à margem, ou seja, expressões comunicacionais e artísticas singulares que se constituem não apesar, mas à margem, tendo essa condição como formadora daquilo que essas escritas com o corpo são.

Ao fim, constataremos que aquilo que está no cerne é o que se apresenta à primeira vista, porém de forma transformada e complexa, a despeito de todos os vieses preconceituosos da visão colonial: o que são *escritas negras performática*s, mas não apenas segundo um entendimento raso e primário, surgidas sob a influência da escassez e da inviabilidade, mas pelo contrário: *escritas negras performáticas* que existem *apesar* dessas limitações e que, contudo, apresentam engenhosidades, sutilezas e complexidades próprias.

CAPÍTULO 1

VIDAS NEGRAS

Escritas negras performáticas dimensionadas enquanto escrita com o corpo diz respeito a falar de margem, racismo, exclusão social, oralidade, ancestralidade, pertencimento, território, entre outras ideias que se cruzam e se complementam na geração, transmissão e manutenção da cultura; já *escritas negras performáticas* a partir de Stella do Patrocínio e Lindolfo Roberto Nascimento diz respeito a tratar de *oralitura* sob a forma de *falatório* ou de *performance*, *fabulação* como procedimento gerador de mundos em ficcionalizações, e também percepções de mundo a partir do binômio vida e obra que atravessa ambas as produções.

Para penetrarmos nessa seara, é necessário, portanto, criarmos uma base que dê conta, antes de mais nada, de explicar como se dão essas vidas negras, pois só as compreendendo minimamente é possível adentrar os campos e formas de criação desencadeadas por essas vidas, vidas essas limitadas sob muitos aspectos pelas marcas do colonialismo, que se manifestam tanto no plano simbólico quanto na materialidade cotidiana de quem já nasce desprovido de condições ideais para seu desenvolvimento pleno ou, ainda pior, sob a mira de uma sociedade que a repele. A isso também nomeamos *margem*. "Uma ideologia revolucionária só poderá ser criada se as experiências daquelas pessoas que estão à margem, que sofrem a opressão sexista e outras formas de opressão de grupo, forem compreendidas, discutidas e assimiladas" (HOOKS, 2019b, p. 110).

bell hooks[1] explicita a razão da existência de discussões como esta: não há como haver qualquer tipo de libertação, emancipação ou superação possível se não houver a consciência das limitações impostas àquele que se vê oprimido. Da mesma forma, não basta o indivíduo entender as forças que o oprimem se não houver discussão com seus pares. Só com a compreensão plena do estado

de margem por todos os agentes implicados nessa situação é que será possível realizar ações políticas efetivas que almejem a superação deste estado.

A autora ainda nos brinda com o aprofundamento dessas questões sob o viés que rege todo o seu trabalho, o feminismo negro:

> A vida delas não era fácil. Era bem difícil. Na maioria das vezes, trabalhavam fora servindo pessoas brancas, limpando suas casas, lavando suas roupas, cuidando de seus filhos – eram mulheres negras que trabalhavam no campo ou nas ruas, fazendo o que podiam e o que fosse necessário para sobreviver. […] Essa tensão entre se dedicar ao serviço fora da casa, da família e da rede de parentesco, prestar serviço a pessoas brancas, o que demandava tempo e energia, e o esforço das mulheres negras em se preservar o suficiente para prestar serviços (de acolhimento e cuidado) dentro da própria família e comunidade é um dos muitos fatores que ao longo da história distinguiram o destino das mulheres negras daquele dos homens negros na sociedade patriarcal da supremacia branca. (HOOKS, 2019a, p. 104)

De forma muito atenta e perspicaz, bell hooks identifica, detalha e desenvolve neste trecho como a mulher negra se desdobra para dar conta das vidas brancas de seus empregadores e de seus filhos a fim de garantir a própria sobrevivência e a de seus familiares no que tange ao aspecto financeiro – e ainda se poupar para conseguir, em um segundo turno de trabalho, dar atenção, acolhimento e afeto às demandas de sua própria família, demostrando como, mesmo dentro da perspectiva racial, não é possível colocar homens e mulheres em pé de igualdade de condições: mulheres negras, via de regra, atendem a demandas maiores e mais exaustivas que as dos homens negros pelo simples fato de serem obrigadas a cumprir dupla jornada no sistema advindo do pensamento colonial. Isso não torna necessariamente a vida de um homem negro privilegiada, mas, em comparação

com as vivências e exigências às quais a mulher negra é submetida, certamente seu fardo é menor.

Saindo do viés de gênero e ampliando a análise social, em Teoria feminista: da margem ao centro, bell hooks (2019b, p. 131) nos diz: "Na sociedade atual, o poder normalmente é equiparado à dominação e ao controle sobre pessoas e coisas". Por meio do pensamento da autora estadunidense, é possível concluir que, uma vez destituído do poder advindo da dominação ou do controle (pois não domina ou controla pessoas ou coisas), automaticamente o indivíduo negro é jogado para a margem social, e é desse lugar marginal – no sentido de afastado do centro hegemônico – que se farão necessários procedimentos comunicacionais-artísticos para que um discurso potente se constitua.

> Como grupo, as mulheres negras estão numa posição peculiar na sociedade, não apenas porque, em termos coletivos, estamos na base da pirâmide ocupacional, mas também porque o nosso *status* social é inferior ao de qualquer outro grupo. Isso significa que carregamos o fardo da opressão sexista, racista e de classe." (HOOKS, 2019b, p. 26)

Assim, antes mesmo de entrar na análise das obras, é importante destacar a importância da noção de interseccionalidade sobre nossos corpos, pois, mesmo dentro de uma análise racial e de classe social de margem, não podemos esquecer que o gênero se coloca como mais uma barreira a distanciar mulheres negras do centro.

Mas afinal, o que é, conceitualmente, interseccionalidade? Opto pela definição dada pelas autoras Sirma Bilge e Patricia Hill Collins em sua obra *Interseccionalidade* (2021):

> A interseccionalidade investiga como as relações sociais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida

> cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (BILGE; COLLINS, 2021, p. 15-16)

Como podemos perceber, não apenas gênero e raça pesarão muito nessa análise em específico, como também capacidade e classe social – uma das grandes barreiras a fortalecer o racismo à brasileira –, uma vez que tratamos aqui de pessoas psiquiatrizadas, ou seja, lidas socialmente – principalmente no caso de Patrocínio – como incapazes. É importante destacar o marcador capacidade, pois Stella do Patrocínio foi diagnosticada com "esquizofrenia hebefrênica evoluindo sob reações psicóticas" (RAMOS, 2022, p. 13) – doença que, como se sabe, faz com que a pessoa acabe tendo seu "eu" cindido ao não conseguir discernir o imaginado do real –, logo, com uma comorbidade mental de maior gravidade que eu, um depressivo com certo nível de controle dos sintomas de sua doença a partir de tratamento psiquiátrico, o que me permite ter uma vida plenamente funcional.

Além disso, considerando esses marcadores como parâmetros de leitura dessas vidas, poderemos não colocar ambas as obras sob uma lógica capitalista de comparação em disputa, mas pelo contrário, encarar esse movimento, como as mesmas pesquisadoras citadas sustentam, como uma "tensão frutífera", na qual uma obra pode, em conjunto com a outra, talvez nos ajudar a interpretar o quadro maior que são as conjunturas sociais que permeiam esses discursos (o de Stella e o meu).

RACISMO E EXCLUSÃO SOCIAL EM BELL HOOKS E LÉLIA GONZALEZ

Um aparte que julgo necessário fazer, até mesmo para aprofundar a ideia de *margem* aqui trabalhada, é considerar que, dentro da concepção de margem criada por bell hooks, podemos identificar as diferenças de organização social que o racismo estabeleceu nos Estados Unidos e no Brasil, e com quais particularidades esses modos de organização configuraram as formas de racismo e exclusão social lá (Estados Unidos) e cá (Brasil).

Nos Estados Unidos, sobretudo devido ao modo como ocorreu o processo de abolição da escravatura, houveram, ainda que não de forma ampla ou através de uma política federal, casos, ao longo da história, de reparação aos trabalhadores escravizados nos campos de algodão; isso possibilitou, com o tempo, a constituição de uma compreensão maior do racismo e da exclusão social, aglutinando o povo negro e conferindo maior consciência racial e de classe, e mesmo melhores condições financeiras, o que, paulatinamente, gerou a criação de bairros e cidades separadas entre brancos e negros.

Isso não muda o horror histórico da escravidão ou mesmo a existência da segregação racial legalizada – que se constituiu no período da escravização e se perpetuou para além dele –, o que, inclusive, ajuda a explicar como se dá a formação dessas comunidades negras por lá, ou seja, pela exclusão do negro do corpo social majoritariamente branco, que, por outro lado, permitiu que a margem negra se organizasse de forma mais efetiva de muitos modos. Exemplos disso são os sistemas econômicos locais fomentadores de todo um comércio e cultura criados e mantidos por e para os negros locais, além da atuação política

dos grupos negros, que geram resistência sistêmica e consciência racial de maneira que até em casos mais recentes, como o de George Floyd[2], a resposta em luta por justiça foi e é muito mais efetiva do que é aqui no Brasil em casos de racismo e extermínio semelhantes, pois lá a consciência e a luta raciais estão historicamente há mais tempo instituídas e enraizadas enquanto corpo social organizado nas cidades.

> Desnecessário dizer que a população negra, em termos de capitalismo monopolista, é que vai constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente; em termos de capitalismo industrial competitivo (satelitizado pelo setor hegemônico), ela se configura como exército industrial de reserva. (GONZALEZ, 2020, p. 187)

Já no Brasil, como não houve qualquer tipo de política de reparação histórica imediata pós-escravização, o povo negro se constituiu à margem do branco no aspecto financeiro, porém mantido geograficamente muito próximo, quando não junto dos brancos, seja em nossos grandes centros urbanos, seja nos interiores do Brasil. Isso quando leis não foram criadas com o intuito justamente de evitar a aglutinação do povo preto.

Aqui, essa falsa ideia de "mistura" possibilitou ao mesmo tempo, de forma muito perversa e politicamente planejada: 1) evitar qualquer tipo de articulação política do povo negro que pudesse desencadear revoltas; e 2) manter uma massa de reserva para subempregos e mesmo para a marginalidade, tudo sob o manto do mito da democracia racial. Certamente essa falsa harmonia criou, sustentou e ainda sustenta a estrutura de privilégios, mantendo o povo negro à parte dos ambientes de propriedade ou habitados e frequentados por brancos – exceto quando para servi-los.

> Nesse momento, se poderia colocar a questão típica do economicismo: tanto brancos quantos negros pobres sofrem os efeitos da exploração capitalista. Mas, na verdade, a opressão racial nos faz constatar que mesmo os brancos sem propriedade dos meios de produção são beneficiários do seu benefício. Claro que, enquanto o capitalista branco se beneficia diretamente da exploração ou superexploração do negro, a maioria recebe seus dividendos do racismo a partir de sua vantagem competitiva no preenchimento das posições que, na estrutura de classes, implicam as recompensas materiais e simbólicas mais desejadas. (GONZALEZ, 2020, p. 187)

Como muito bem desenvolvido por Lélia Gonzalez (Belo Horizonte, 1935 – Rio de Janeiro, 1994), quando, numa situação de concorrência entre um branco e um preto pobres, o atributo da raça favorece o branco; isso é conferido através do mito da democracia racial, mais uma camada de complexidade em nossa leitura de margem à brasileira.

Assim, quando falamos de racismo com os negros e privilégios à branquitude no Brasil, não cabe a atualmente muito utilizada falácia da branquitude brasileira, que argumenta que no "primeiro mundo" não são lidos como brancos; pois não se trata dos privilégios que o branco brasileiro deixa de ter ao sair do Brasil, mas sim, dos privilégios que ele conserva *aqui* de forma quase pétrea sobre os negros. As estruturas, as leituras raciais e, por consequência, as formas como se dão privilégios, a falta deles e mesmo como opera o racismo fora do Brasil são de outras ordens. Adotar esse relativismo racial de fora quando falamos de racismo *no Brasil* se configura como mais uma forma de distorção da realidade em benefício próprio por partes da branquitude brasileira, inclusive e sobretudo da branquitude intelectual.

Dessa maneira, o não reconhecimento ou a dificuldade de reconhecimento desses privilégios, quando se trata de brancos que se declaram não racistas, constitui-se como mais uma barreira

a afastar o povo negro do centro, e a nos conservar em "nossos devidos lugares", ainda quando inconscientemente.

Feito esse aparte de percepções raciais e suas barreiras, sigo com bell hooks como balizadora desta discussão a partir de sua perspectiva de margem, porque, feita essa devida conversão da leitura de raça nos Estados Unidos e no Brasil, a noção de hooks de margem como fator de afastamento e exclusão se mantém intacta e inalterada em ambos os contextos. Dada a situação de miséria na qual vidas negras em geral se originam, observam-se as dimensões tanto de vulnerabilidade quanto de resistência dessas vidas.

Passemos agora a uma breve mirada biográfica dos autores que compõem o *corpus* desta pesquisa, para que melhor entendamos as particularidades de cada um nos contextos de vidas negras relacionados a Stella do Patrocínio e a mim.

[...] Sou profissional: lavo passo
engomo encero cozinho
[...] Estou aposentada de casa de família
Sou da família
Sou familiar

(PATROCÍNIO, 2001, p. 71)



Foto de Stella do Patrocínio.
Fonte: autoria desconhecida.

PERCEPÇÕES DE MUNDOS EM STELLA DO PATROCÍNIO

Nascida na cidade do Rio de Janeiro em 9 de janeiro de 1941, pouco se conhece sobre os primeiros anos de vida de Stella do Patrocínio. Sabe-se que ela é filha de Manoel do Patrocínio e Zilda Francisca do Patrocínio. A escassez de informações biográficas e mesmo genealógicas para além dos pais de Stella já nos dá indícios da eficiência dos processos de apagamento das histórias relacionadas às vidas negras.

Sabe-se também que, por volta dos 21 anos, trabalhava como doméstica numa casa de família no bairro de Botafogo, bairro nobre da Zona Sul da cidade. O trecho acima de seu *falatório*, além de relatar essa vida como empregada doméstica em um período pregresso à sua internação, também nos entrega um duplo sentido importante ao fazer o jogo entre ser da família – coisa que, como empregada ela não era, mas é uma falácia muito conhecida do tratamento de nossas elites para com suas empregadas, na famosa frase "ela é *quase* da família" – e ser familiar. Leio essa colocação como uma constatação de que ela representa muitas mulheres nessa mesma posição.

Em 1962, enquanto esperava um ônibus para a Central do Brasil, Stella do Patrocínio foi capturada – e não há outra palavra para descrever o ocorrido – pela Polícia Militar fluminense, levada a um pronto-socorro e, em seguida, transferida para o Centro Psiquiátrico Pedro II, onde foi diagnosticada com esquizofrenia. Vale ressaltar que Stella do Patrocínio se tornou um sujeito psiquiatrizado involuntariamente.

Em 3 de março de 1966, Stella foi transferida para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, local onde ficaria até o último dia de sua vida, em 20 de outubro de 1992, quando foi enterrada

como indigente, uma vez que seus familiares não foram localizados à época.

> **Estar internada é ficar todo dia presa**
> **Eu não posso sair, não deixam eu passar pelo portão**
> **Maria do Socorro não deixa eu passar pelo portão**
> **Seu Nelson também não deixa eu passar lá no portão**
> **Eu estou aqui há vinte e cinco anos ou mais**
> (PATROCÍNIO, 2001, p. 55)

Podemos falar sobre a "construção" póstuma da poeta Stella do Patrocínio, uma vez que, enquanto viva, ela jamais se definiu como tal; pelo contrário, definia-se como uma "doente mental". A virada do que poderia ser a história apagada e esquecida de uma paciente psiquiátrica para o que viria a ser constituído, ainda que postumamente e de certa maneira também arbitrária, como a poeta Stella do Patrocínio se dá através do trabalho da equipe[3] do Núcleo Teixeira Brandão. Nos anos 1980, o grupo, defensor da luta antimanicomial, convidou a professora do Parque Lage, Nelly Gutmacher, para desenvolver uma ação artística na Colônia Juliano Moreira, de modo a humanizar o espaço e propiciar distração às internas. A ação foi batizada de Projeto de Livre Criação Artística, e foi a partir dos registros orais gravados em fitas cassete do falatório[4] de Stella – assim chamado pela própria – que ela passou a ser entendida como poeta.

Carla Guagliardi, que pertencia ao grupo organizador do Projeto de Livre Criação Artística, foi a responsável por trazer à tona os registros, que, em 2001, seriam publicados pela primeira – e, até o momento, única – vez em livro, com organização, transposição para o formato poesia e apresentação da escritora Viviane Mosé. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* foi publicado pela Azougue Editorial e ficou entre os finalistas do Prêmio Jabuti de literatura no ano seguinte.

Capa do livro Reino dos Bichos e dos animais é meu nome. Fonte: Divulgação Azougue Editorial (2001)



É dito: pelo chão você não pode ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar de cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo

(PATROCÍNIO, 2001, p. 52)

No entanto, todo esse processo de registro, edição e publicação, a despeito de ser um importante catalisador da divulgação da vida e obra de Stella do Patrocínio, não é desprovido de problemas; no tocante à transposição da oralidade de Stella do Patrocínio para o formato escrito, ou mais precisamente em livro, há, sim, questionamentos que foram e são suscitados, e que, inclusive, podem ser fatores determinantes para que *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* não tenha sido reeditado desde então.

O primeiro deles começa antes mesmo da transcrição para texto escrito; ao ouvirmos os áudios dos *falatórios* de Stella, notamos, através daquele formato de entrevista, muitos atravessamentos do próprio local onde ocorre a entrevista, o que indica que de partida não seria o local mais adequado para algo que consideramos hoje um importante registro de uma obra de arte. Há que se entender, entretanto, que no ato da entrevista, sequer se havia o entendimento da proporção e importância que os *falatórios* de Patrocínio tomariam com o tempo.

Já na edição, outro problema: a organização dos textos se dá por parte de uma mulher de outro estrato social, que, com certa arbitrariedade, dá forma ao discurso de Stella, edita os *falatórios*, e até mesmo seleciona entre os conteúdos dos *falatórios* qual será o título do livro; além disso, como coloca a pesquisadora Sara Martins Ramos em sua pesquisa *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta da carne* (2022), há, nas decisões adotadas nesses processos que levaram à publicação, uma espécie de criação de "redoma sonora", na qual há a ocultação da voz de quem a entrevista, bem como, no limite, da própria Stella do Patrocínio.

Assim, quando Stella fala sobre a opressão que sofre a partir da dicotomia cartesiana corpo-cabeça, na qual cada coisa tem seu lugar específico, separado e hierarquizado, como no trecho

destacado e citado acima, é possível perceber como essa mesma lógica violenta se repete, ainda que com boas intenções, na prática editorial, como se essas decisões dissessem o seguinte: "ora, se uma obra é poética, também deve ser cerebral, logo, não pode ficar apenas no campo do registro da oralidade"; assim foi gerada e operada mais uma vez a repetição das arbitrariedades impostas ao longo da história negra e, em específico, na vida de Patrocínio.

Além disso, percebemos, pelo questionamento poético de Stella, que ela é corpo estranho por embaralhar as coisas, desierarquizá-las, misturá-las, contaminando pensamento com corpo, corpo com ambiente, ambiente com pensamento etc. E o que estamos justamente propondo e requisitando, afinal de contas, em uma luta contracolonial, senão o entendimento e a aceitação do valor que possuem nossas poéticas, nossos saberes e conhecimentos não só escritos, como também corporais e orais?

> A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. E esse tipo de raciocínio excludente se deve em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. (MARTINS, 2021, p. 32)

O conhecimento a partir de uma matriz filosófica de origem africana prova que não é possível exigir pureza nas linguagens, pois na prática ela não existe; e Stella, da forma mais ricamente impura, assim se reafirma: como voz que é corpo, corpo que pensa e que se distribui pelas paredes, como cabeça que se coloca no chão.

E tanto essa percepção de arbitrariedade póstuma é real que muitas pesquisadoras da obra de Stella do Patrocínio descartam o livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* como fonte de pesquisa, usando como material de consulta diretamente os registros orais de Patrocínio deixados. Uma delas é Sara Martins Ramos, que define o efeito produzido pelos estudos anteriores, feitos com base na referida publicação como uma "redoma à prova de som" sobre a voz de Patrocínio; outra, é a poeta, tradutora, artista visual e pesquisadora Bruna Beber (Duque de Caxias, RJ, 1984), autora da obra *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), que também opta pelos registros em áudio dos *falatórios* em detrimento do livro organizado por Viviane Mosé para analisar a obra de Stella.

Feitas essas problematizações, explano a seguir a razão da minha escolha em utilizar o livro – além dos áudios – de Stella como material de pesquisa.

Ainda que concorde com grande parte dessas percepções, penso, contudo, que o citado livro é um marco importante para a divulgação da existência e da obra de Stella e, a partir dela, de tantas e tantas outras pessoas capazes das mais diversas maneiras, que também são, por conseguinte, representadas por sua situação, mas que foram apagadas na ocultação que as instituições psiquiátricas exerceram no Brasil por tanto tempo.

Esse marco que representa a publicação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, ainda que possa e deva ser problematizado, não apaga a importância da voz de Stella, pelo contrário; só amplia e dá mais um suporte a ela, inclusive pela legitimidade que o objeto livro ainda representa e confere a quem é publicado.

Assim, considerados todos os problemas em torno da publicação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, entendo que sem sua publicação estaríamos muito mais atrasados nos estudos, entendimentos e reconhecimento dessa autora *sui generis* de nossa literatura contemporânea, pois existiriam ainda mais barreiras no acesso a ela, mantendo-a mais à margem e em processo de apagamento.

Após a publicação da obra em livro, seus *falatórios* foram base para a criação de diversas obras acadêmicas, artísticas e comunicacionais: viraram ópera pelo compositor Lincoln Antonio; o mesmo ainda colaborou com a diretora de teatro e atriz Georgete Fadel para a peça e o álbum musical *Entrevista com Stella*; o cineasta Marcio de Andrade dirigiu o documentário *Stela do Patrocínio – a mulher que falava coisas*; a poeta também foi homenageada em uma roda de samba do grupo Moça Prosa no Largo do Rosário em 2018; o já citado livro de Bruna Beber, que deriva de sua pesquisa de mestrado; o texto *Elas, nós*, da pesquisadora Elizabeth da Penha Cardoso, em sua estreia como colunista na revista *CLAUDIA; a videoarte Muito bem Patrocinada – falatórios de Stela do Patrocínio*, das artistas Bianca Chioma e Natasha Felix; entre tantas outras.

Acredito firmemente que a publicação do livro cumpre esse importante papel de divulgação da obra de Patrocínio, de modo que, além de não comprometer nem capturar sua autoria – inclusive pelo fato de que os áudios de seus registros orais existem e são razoavelmente acessíveis, tendo, inclusive, composto a 35ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2023 –, não apaga os áudios ou se impõe como forma única de divulgação de Stella do Patrocínio, além de possivelmente ter acelerado a propagação de seus *falatórios*.

Outra razão para adotar o livro também como fonte de pesquisa é a constatação, ainda que relutante, de que a escrita ainda se impõe de tal modo, sobretudo nos mundos acadêmico e científico, que mesmo o autor, ao tratar de escritas orais e corporais, inclusive por uma questão de alcance, precisa também apresentar essa discussão sob a forma escrita, como é o caso do presente trabalho. Assim, penso que a estratégia contra a forma de produção de pensamento hegemônico – majoritariamente escrita – não deva ser negá-la, mas sim, abarcá-la e ampliar seu escopo para perspectivas outras, como as corporais.

Colocadas as problematizações acerca da obra escrita e as escolhas em torno dela, vale fazer outra breve observação: o nome Stella do Patrocínio, devido a extravios e erros de documentos, em muitos lugares foi grafado como "Stela", com apenas uma letra "éle" (inclusive na publicação de seu livro, na única edição que ocorreu até o momento). Entretanto, a forma correta de escrita de seu nome é com dois "l" – duas letras éle –. Essa descoberta, entre outras, foi feita posteriormente pela pesquisadora Anna Carolina Vicentini Zacharias, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que localizou um caderno de Stella – no qual ela escreveu seu nome da forma correta –, bem como seu RG, hoje no acervo do Departamento Estadual de Trânsito do Rio de Janeiro (Detran-RJ).

Dessa forma, manter a partir de agora a escrita correta e original de seu nome é nada menos que um ato de respeito à sua identidade, subjetividade e existência para a posteridade, já tão desrespeitadas e vilipendiadas em vida. Um último adendo que considero válido em relação à percepção de mundo de Patrocínio é que se sabe que Stella chegou a escrever em pedaços de papelão. Essas escritas, no entanto, perderam-se.

PERCEPÇÕES DE MUNDOS EM LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

VIVA O SUS! VIVA A SAÚDE DE ACESSO UNIVERSAL, GRATUITA E IRRESTRITA! (NASCIMENTO, 2023, p. 109)

Sou filho de Nilson Lino Nascimento (1952), um trabalhador rural de Valparaíso – cidade do interior paulista – que estudou até a quarta série do primário, e de Maria Helena Lino Nascimento (Jacobina, BA, 1954 – São Paulo, SP, 2021), mulher negra que estudou até a segunda série do primário e trabalhou durante a infância e juventude em casas de farinha e plantações de fumo no interior da Bahia. Meu pai é filho de Cicera Josefa do Nascimento (Jacobina, BA, 1927 – São Paulo, 2018), uma indígena – que pela região em que nasceu acredito ser do povo Payayá – que teve seis filhos – uma falecida durante a infância – com Erismário Lino do Nascimento, um negro. Minha mãe é filha de pais negros, Jovelina Rosa do Nascimento (Saúde, BA, 1918 – São Paulo, 2012) e Eugênio Lino do Nascimento. Meus quatro avós[5] eram analfabetos, sendo que Eugênio e Erismário eram irmãos; logo, meus pais são primos.

Sobre Dona Jovelina, quero fazer uma breve explicação pertinente ao estado de margem que atravessará esta pesquisa: nascida em 1918, viveu no sertão da Bahia num contexto de extrema escassez material em termos de alimentação, saúde e condições sanitárias. Ela teve 18 gestações; dessas, muitas crianças foram perdidas ainda no ventre, ou não "vingaram" – termo usado por ela – e faleceram nos primeiros meses de vida. Apenas duas crianças sobreviveram: tia Maria Aparecida e minha mãe.

Quando meus pais chegaram à cidade de São Paulo e se casaram na década de 1970, Seu Nilson passou a trabalhar como

ajudante geral em transportadoras; Dona Maria Helena, assim como Stella do Patrocínio, tornou-se doméstica numa casa de família, num equivalente paulistano ao bairro de Botafogo, o Jardim Europa; a família era abastada e sócia de uma companhia de energia à época. Lá, Dona Maria Helena trabalhou por alguns anos até ter a primeira filha, minha irmã Patricia, no ano de 1980 – quando saiu do emprego e tornou-se "do lar". Como era prática que as empregadas domésticas dormissem nas casas de seus patrões, quando engravidavam via de regra eram demitidas. Meus pais fixaram moradia no Parque Guaianases, no Extremo Leste da cidade de São Paulo, e ali tiveram também meu irmão Luiz, em 1981. Perderam o terceiro filho em 1983 devido a um aborto espontâneo no dia 18 de fevereiro daquele ano (guarde esta data), repetindo a sina de Dona Jovelina Rosa. Depois desse aborto, Dona Maria Helena não poderia ter outro filho, sob risco de morte. No entanto, o acesso a uma laqueadura, naquele sistema público de saúde pré-SUS, era muito restrito. Dona Maria Helena acabou por engravidar novamente devido a uma falha no método contraceptivo então adotado; coincidentemente, no dia 18 de fevereiro de 1986, exatos três anos após a perda da gestação anterior, nasci por meio de uma cesariana, pesando pouco mais de cinco quilos. Dessa vez, Dona Maria Helena conseguiu fazer o procedimento de laqueadura através do sistema público, preservando sua saúde e sua vida.

Na obra que produzo, considero inevitável trançar a percepção de mundo mais pessoal e subjetiva com uma leitura de mundo política, crítica e analítica em relação à atuação dos governos, por entender que as políticas públicas são decisivas nas vidas de pessoas à margem da sociedade.

No tocante à educação e a meus primeiros contatos com a arte, contextualizo explicando que nasci e cresci numa casa sem

aparelho televisor. Com uma diferença de cinco anos para meu irmão do meio, Luiz, e seis para minha irmã mais velha, Patricia, havia duas opções de entretenimento: ficar na rua – a contragosto dos meus pais, naqueles anos violentos do início da década de 1990, sobretudo na periferia – ou ler, hábito que adquiri muito cedo e que foi muito estimulado tanto por meus pais quanto por professoras. Posso dizer que tive uma relação intensa com as bibliotecas das escolas onde estudei ao longo da infância e da adolescência, com predileção por romances e narrativas ficcionais em geral. Com o tempo passei a me interessar também por poesia e biografias.

> **"Ele perdeu o emprego outra vez, novamente sem sequer ser registrado. Dessa vez, após três meses de forçado trabalho: injetoras, tornos mecânicos, fresadoras e prensas. E por mais forçoso que o trabalho fosse, ele estava feliz, apenas por ter um trabalho"**
> (NASCIMENTO, 2020, p. 110).

Dentro de uma perspectiva hegemônica de como se dá a constituição de um escritor, havia – e ainda há – a ideia de que alguém que escreve é também alguém que tem o hábito da leitura. Em um estudo como este, que se pretende ser de um viés contracolonial, entendo e defendo a ideia de que não, nem só de acesso a uma biblioteca se constitui um literato, podendo este se desenvolver de outras formas, sobretudo através da tradição oral, como nos prova Stella do Patrocínio.

Todavia, naquele contexto, o acesso era o ponto determinante do que uma pessoa poderia vir a ser: músico, a partir das rodas de samba do boteco da esquina; pixador ou skatista, que à época não era um esporte profissionalizado, mas sim mais uma das formas de expressão urbana marginalizadas; ladrão, devido à pobreza e o contato direto com a criminalidade... As possibilidades de sonho e ascensão social eram escassas.

POEMA PRA QUEM TEM FOME (ESCASSO)

Poema pra quem tem fome é inútil
é ruído
é cuspido é
fútil
Poema pra quem tem fome é coisa de europeu
é coisa de alemão
é coisa de gente esguia por opção
Poema pra quem tem fome é incompreensível
é coisa linda que não se acha em lata de lixo
Poema pra quem tem fome não é importante
não é vital
não é relevante.

(NASCIMENTO, 2023, p.107)

Na maioria das vezes, o máximo de ambição profissional que alguém naquele contexto social conseguia ter era uma carteira assinada.

"Poema pra quem tem fome (escasso)" traz mais uma camada em relação a como a arte, a literatura e a poesia são vistas nesse contexto. Não há permissão para se fazer arte, porque há muitas outras carências
e necessidades de ordem de sobrevivência urgindo: quando, mesmo que pessoalmente você não tenha passado fome, está em contato direto com ela, através de um colega de escola ou de um vizinho; assim, um nível de estudo que vá além da possibilidade de conquistar uma carteira assinada é encarado com estranhamento; e mais, a seguinte questão parece posta: como qualquer manifestação artística, sobretudo que não seja popular, pode ter relevância em um contexto como esse? A resposta é simples: não tem.

E assim muitos talentos, nos mais diversos âmbitos, não só no artístico, como no científico e em outros, perderam-se e perdem-se por pura falta de incentivo, de fomento, de condições materiais básicas.

Estudei em escola pública até concluir o ensino médio e, entre tantas outras lacunas, a racialidade não era algo discutido nesses anos de desenvolvimento, e isso até mesmo por um aspecto temporal: trinta anos atrás a sociedade brasileira não discutia esse tema de forma tão ampla e aberta quanto hoje (ainda que tenhamos muito a percorrer nesse sentido mesmo agora).

Racialidade podia não ser algo discutido, mas era algo sentido tanto no padrão branco universalizante presente em revistas, livros e outras mídias visuais quanto nas relações cotidianas, nas quais, mesmo sem saber nomear, eu sentia

AI, MARIA

Maria, Ave, ô menina
Tira o xale, vê a covardia
Pegaram Dandara pra Cristo
Ai, Maria
Aperto no peito que dá
— Solta o flagelo!
— Deixa sangrar!
Esse povo tudo doido
Perdeu as estribeira
Perdeu a concordância
Perdeu a saideira
Esse povo embriagado
Odioso
Colérico
Autoritário
Evangélico
Ai, Maria, salva Dandara
Traz pra cá
Aqui tem cuidado, tem afago,
sopa quentinha
Menina brinca segura
À sombra do Jacarandá
Ai, Maria!

(NASCIMENTO, 2023, p. 89)

a diferença – no trato, nas expectativas e nos privilégios entre mim, meus irmãos e colegas pretos e os demais, brancos.

Abro aqui um breve parêntese para tratar de outro efeito que o racismo e a falta de referências pretas e de educação sobre racialidade exerciam sobre mim, e que tem relação com minhas avós; a necessidade de me adequar ao padrão há muito vigente: tinha dificuldade de me situar e passava por um falso processo de embranquecimento. As referências familiares que tenho, as avós baianas Jovelina Rosa – a curandeira do bairro, que fazia festas de Cosme e Damião para a alegria das crianças da rua – e Cicera Josefa – uma indígena que tinha uma estreita relação com as plantas – foram aos poucos sendo substituídas e silenciadas pelos próprios filhos em São Paulo. Meus pais e meus tios a certa altura de minha infância se tornaram praticantes de uma fé cristã protestante ortodoxa. Em resumo: tudo era "macumba" (da forma mais pejorativa e condenável possível) e proibido por Deus. Não os culpo: tudo fora de uma crença cristã era – e em muitos casos ainda é – assim tratado.

A ascensão de Luiz Inácio Lula da Silva ao poder em 2003 coincidiu com o ano em que concluí o ensino médio, época em que eu sonhava com o difícil e distante sonho de fazer faculdade. Vale lembrar que até então o acesso à universidade pública era mais difícil que atualmente, e manter-se numa universidade privada, algo tão difícil quanto devido aos altos custos das mensalidades. Em resumo: a universidade não estava ao alcance do pobre.

Ingressei na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no curso de Comunicação Social em Publicidade e Propaganda na PUC-SP no ano de 2005, pela primeira turma do Programa Universidade para Todos (Prouni), do governo federal, e concluí a graduação em 2009. Em 2013, ingressei no curso de

Comunicação das Artes do Corpo como portador de diploma na mesma Universidade. Morei no Jardim Etelvina, bairro do distrito de Guaianases, até 2017 – ano em que casei e me mudei com Glaucia para o Jardim Têxtil, também na Zona Leste de São Paulo, deslocando-nos para um bairro um tanto mais próximo da região central da cidade.

Concluí a segunda graduação em 2018 com auxílio da bolsa oferecida pela mantenedora da PUC-SP, a Fundação São Paulo (Fundasp).

> **[...] O problema chega antes. De diversas formas. Uma muito presente é através do consumo. Das impossibilidades e de uma suposta possibilidade. Toda vez que vou no mercado aqui da rua de cima de casa, o segurança me segue pelos corredores. Moro nesse bairro há seis meses. Sempre achei que o problema era ele. Hoje voltei, depois de um tempo, e lá estava outro segurança. Que também me seguiu pelos corredores.**
> (NASCIMENTO, 2021, p. 20)

Quanto à produção artística, comecei a escrever em 2008 e publiquei meu primeiro livro – o romance *Álcool e fósforos no fim do túnel* – em 2012, pagando uma curta tiragem à hoje extinta Editora Livre Expressão. Em 2015, publiquei pela Editora Linear B o segundo romance, *Os banheiros mais sujos do mundo*, uma obra cujo pano de fundo é a periferia de São Paulo – publicação viabilizada por meio de campanha de *crowdfunding*. Já contaminado pelos conhecimentos a que tive acesso no curso de Artes do Corpo, publiquei, em 2017, o híbrido de dramaturgia e poemas *Tímpanos estourados* pela Editora Benfazeja.

Comecei a experimentar em *escrita performática* e poética, já muito afetado pelas teorias corpomídia, de Christine Greiner e Helena Katz, e por um primeiro contato com a abordagem das extremidades, de Christine Mello, entre os anos de 2017 e 2019; questões da racialidade, dos corpos desviantes e da periferia

começaram a estar cada vez mais presentes em minha produção artística, sobretudo porque passei a entender escrita como corpo, afastando-me cada vez mais da dicotomia cartesiana corpo-mente. São desse período as escritas das obras *Mandala naïf* (Desconcertos, 2020), *Medusa em braile* (Desconcertos, 2021) e *Miragens concretas* (All Print, 2023), obras que integrarão o chamado *Experimento MAMEMI* e que compõem o recorte[6] deste estudo. Afora essas frentes de produção, vale indicar que até 2024 produzi teatro junto com o grupo Companhia Solitária (como ator, dramaturgo e diretor), e, na música, componho e canto funk brasileiro sob a alcunha Macna. Dado esse breve panorama da produção artística que realizo, vamos nos deter à frente literária, mais especificamente ao chamado *Experimento MAMEMI.*



Lindolfo Roberto Nascimento em atuação na peça teatral site specific, Z, de Antônio Rogério Toscano. Encenada em espaços como salas de aula e corredores do campus Monte Alegre da PUC-SP. Foto: Alécio Cezar.

EXPERIMENTO MAMEMI

Toda produção artística e literária que realizo tem como característica principal a independência: sou um escritor independente, principalmente por não ser publicado por uma grande editora, mas esse aspecto vai muito além dessa primeira limitação. Um escritor, quando se publica, enfrenta as barreiras da distribuição por não ter seus livros em livrarias físicas e virtuais; consequentemente enfrenta problemas de logística, pois, mesmo que consiga vender seu livro, enfrenta o encarecimento de sua obra ao ter que realizar também o envio, e não para por aí: o escritor independente ainda se depara com dificuldades para divulgar seu trabalho, uma vez que, sem realizar anúncios pagos nas redes sociais de forma sistemática, tem o alcance de suas criações reduzido a familiares, amigos e conhecidos.

Entretanto, esse estado de não vinculação a uma grande editora oferece outras possibilidades muito interessantes e bem-vindas à forma como desenvolvo meu fazer artístico, entre elas a independência editorial e criativa, de maneira que sou meu próprio editor, mesmo quando em contato com os editores das pequenas editoras pelas quais publico: não tenho limitações em relação ao que escrevo ou compromisso de atingir determinado número de vendas. Naturalmente, isso requer um compromisso e uma posição política em relação aos temas com os quais lido, mas não vejo isso como um problema, aliás, muito pelo contrário: acredito que todo artista realmente comprometido com sua obra desenvolve uma ética de trabalho própria, que requer escolhas e posicionamentos.

Considero importante indicar essas características presentes no trabalho que desenvolvo para melhor situar o contexto em que se dá o chamado *Experimento MAMEMI*: após ter escrito

e publicado os já citados três primeiros livros, naquele mesmo ano de 2017 iniciei o experimento que se baseava em escritas que fossem marcadas não por um pensamento linear, racional e hegemônico do que é arte ou literatura; pelo contrário, entendi que me interessava cada vez mais integrar o corpo com a mente e, para isso, se fazia necessário escrever com o corpo.



Capas dos livros que compõem o Experimento MAMEMI, de autoria de Lindolfo Roberto Nascimento. Fonte: arquivo pessoal

O ano de 2017 também coincide com o momento em que fui diagnosticado com depressão, e foi quando, consequentemente, iniciei um tratamento com remédios controlados, dos quais faço uso até hoje. São eles: 10 mg diários do calmante Zolpidem e 20 mg diários do antidepressivo Escitalopram. Ao passar a escrever sob o efeito mandatório desses medicamentos, descobri que consigo transitar entre estados de vigília e campos oníricos de escrita, além de romper com certas inibições relativas tanto a temas quanto à forma mesmo de escrita, assumindo um caráter mais de performance que de uma única elaboração racional.

Desses experimentos, surgiu aquilo que chamo de *Experimento MAMEMI*, composto pelos livros *Mandala naïf* (2020), *Medusa em braile* (2021) e *Miragens concretas* (2023).

O *MAMEMI* que o nomeia se refere à "mandala", "medusa" e "miragens", mas não apenas: todos esses títulos carregam em si ideias contraditórias ou com desdobramentos complexos, como a de uma mandala, que é, a princípio, uma figura exata, porém, em estilo naïf, que é, grosso modo, o oposto de exatidão ou mesmo de técnica refinada; a figura mitológica da medusa como a conhecemos é de um monstro representado por uma mulher com cabelos de serpente, que transforma em pedra quem olha para ela; mas uma medusa em braile é uma medusa que vai além, pois consegue petrificar até mesmo um deficiente visual, numa ironia que seria a de uma sociedade cega que é vítima de um monstro acessível e atualizado; por fim, a contradição – ou a complexidade – de uma miragem que também vai além da visualidade, pois é concreta; no caso, representando o medo-fantasia de um homem negro de ser morto por uma arma de fogo; essa fantasia, no entanto, não tem nada de miragem, provando-se muito real.

Chamo atenção para o contexto político em que o *Experimento MAMEMI* se deu: entre os anos de 2017 e 2019, ou seja, logo após o golpe sofrido por Dilma Rousseff, até o primeiro ano do governo Bolsonaro, portanto, em um período não apenas de atribulação pessoal minha com a depressão, mas coletiva, no qual vimos o país mergulhar na onda crescente do neofascismo, bem como a ascensão de governos de extrema-direita em outros países do mundo.

Assim, a resposta artística que dei para esse contexto não poderia ser através da forma hegemônica do discurso entronizado pelos países e mesmo pela arte ocidental de primeiro mundo;

precisava estar por inteiro na escrita que produzia, sendo corpo, voz e psique, ainda que esta estivesse adoecida.

MAMEMI ainda oferece duas outras possibilidades de significados ou de referências que se relacionam. A sequência silábica remete ao período da alfabetização, evidenciando, mais uma vez, esse processo experimental como uma fase de aprendizado – talvez de um "desaprendizado" da forma de escrita que realizava anteriormente –, guardando, assim, essa sonoridade quase infantil, o que me leva à sua segunda possibilidade: atualmente, toda pessoa com os pés fincados no passado, em desacordo com as reivindicações urgentes por igualdade demandadas cada vez mais por nossa sociedade[7], logo recorre à saída fácil de chamar as problematizações levantadas de "mimimi", em uma tentativa de desprezar, com essa espécie de arremedo, pautas importantes com as quais não quer lidar, seja por serem pessoas conservadoras, reacionárias ou preconceituosas, seja por mera recusa em reaprender e se reeducar.

O *Experimento MAMEMI* é, de certa maneira, o antídoto que desenvolvi para a falácia do "mimimi": a reinvenção em nada tem de "frescura", "mera queixa sem justificativa" ou "sem pertinência"; *MAMEMI* é experiência e abertura, é forma em constante mudança, em variação, em busca de formas outras, olhando para outros lados, compreendendo diversidades, criando atritos, desierarquizando corpo e mente e mesmo desrespeitando – ou agrupando diferentes – normas de gêneros literários.

Falando em variações formais, considero importante destacar que tampouco existe uma linearidade formal entre os três livros que formam o experimento.

Mandala naïf é dividido em três partes: "Paralisia", composta por 36 poemas bem definidos; "Queda", constituída por mais vinte poemas; e "Suspensão", formada por um

microconto (“Admita”), 17 poemas e 18 textos performáticos. É um livro atravessado por vazios, momentos de cansaço e um tanto de ironia; como foi o primeiro a ser escrito, ainda é uma obra mais contida em se tratando de forma, com experimentalismos no interior dos textos, relações com suas datas de escrita[8] , mas ainda com pouco ou nenhum arroubo visual.

Medusa em braile, por sua vez, é um livro formalmente mais ousado, no qual arrisco a todo tempo, não estabelecendo formas, indo de contos a fotografias manipuladas, passando por fotoperformances, fotopoemas, poemas escritos com o corpo, textos intitulados, textos não intitulados ou intitulados apenas ao fim, etc. A proposta com esse livro foi criar uma multiplicidade de vozes, um grande organismo vivo – um monstro – que cegasse pelo excesso de imagens que gera e que, se possível, uma vez que o leitor esteja cego, ainda seja petrificado pelo toque, um monstro em constante *update*. Uma medusa 2.0.

Por fim, em *Miragens concretas*, ofereço um mote que justifica a obra: um homem negro com medo da liberação do porte de armas de fogo no Brasil, que se vê sendo assassinado em uma briga de trânsito. É uma narrativa em fluxo sob a forma de prosa que, em dado momento, se desvanece para dar lugar a poesias outras; retornando, ao fim, ao mote inicial do livro com uma ficcionalização social e política posterior ao período Bolsonaro: esse homem baleado é socorrido e tratado pelo SUS e sobrevive. Aproveito também para inserir nessa obra um apêndice que se refere aos registros fotográficos e em texto da performance oral *Fluxos*, que realizei às vésperas da publicação do livro. Entendo esse livro como um equilíbrio entre os dois primeiros no que se refere ao experimentalismo no que tange aos aspectos formais da obra.

Os livros que compõem o *Experimento MAMEM*I foram escritos entre 2017 e 2019, mas foram publicados, respectivamente, em 2020, 2021 e 2023, no último trimestre de cada um desses anos. Não há uma razão lógica para além de: nas três ocasiões, foi no segundo semestre desses anos que consegui fôlego (inclusive financeiro) para publicá-los, como fechamentos de ciclos. Sobre esse pensamento desviante da norma, entendo que foi justamente desviando o olhar do canônico para o inaudito que acabei por fazer a ponte que liga esse experimento artístico pessoal a uma experiência profissional transformadora ao me tornar artista orientador em literatura no Programa Vocacional da cidade de São Paulo.

PROGRAMA VOCACIONAL E RODAS DE *FALATÓRIOS*

Em 2022, passo a atuar como artista orientador no Programa Vocacional, um projeto artístico-educacional da prefeitura da cidade de São Paulo, dando aulas de literatura em bibliotecas públicas, CEUs e em um Centro de Acolhida Especial (CAE) para mulheres em situação de rua. Cito essa experiência profissional porque, ao atuar em áreas periféricas da cidade e dar aulas para adolescentes e adultos, brasileiros e estrangeiros refugiados, pessoas com poucos recursos financeiros e moradores em situação de rua, pude dar plena vazão aos objetos desta pesquisa, de maneira artístico-pedagógica, trabalhando sobretudo Stella do Patrocínio, mas também outras artistas e pensadoras negras que de alguma forma se relacionam com os estados de margem, como Carolina Maria de Jesus, Lélia Gonzalez, bell hooks, entre outras,

em encontros que ministrei sob uma perspectiva calcada no feminismo negro.

Especificamente no Centro de Acolhida Lajeado Mulheres, desenvolvi ao longo do ano de 2023 um trabalho também em caráter experimental, uma vez que, pela primeira vez em vinte anos, o Programa Vocacional estava atuando nesse tipo de aparelho público-social, não vinculado à educação ou à cultura. Lá, vivenciei uma dinâmica diferente de tudo o que já havia feito no programa e mesmo na vida: devido à situação de vulnerabilidade das mulheres atendidas – com os mais diversos perfis, como mães sozinhas, estrangeiras refugiadas de países da América do Sul e da África, transexuais, vítimas de violência doméstica, em situação de rua, adictas e com questões de saúde mental – e mesmo do espaço, atravessado por uma dinâmica agitada de convivência (muito semelhante à que é possível perceber nos áudios das gravações dos *falatórios* de Stella do Patrocínio), e inclusive por conta disso, ao invés de dar um curso formal de literatura, optei por realizar o que batizei de "rodas de falatório".

As "rodas de falatório" foram inspiradas nos *falatórios* de Stella do Patrocínio, que apresentei para as acolhidas através de sua história de vida e das leituras de trechos de sua obra – o que gerou empatia e ajudou a enquadrar a proposta dos encontros.

Percebo que a importância desses encontros foi poder traduzir alguns conceitos acadêmicos através da fala, os identificando nos modos de vida das acolhidas, olhando nos olhos, praticando, além da troca horizontal e não hierárquica, oferecendo minha escuta, mas, principalmente, incentivando-as a buscar dias melhores, com visões mais otimistas e integrativas e contribuindo para que se reconheçam a si e às mulheres ao lado como partes existentes, integrantes e participativas da sociedade.

Acima de tudo, entendi a mim mesmo como uma via de apoio e diálogo, não a principal, mas uma possibilidade a mais de diálogo para as pessoas naquele espaço.

As rodas foram encontros semanais em que busquei estar acompanhado da psicóloga ou da assistente social do centro de acolhida, nos quais estimulei as mulheres a falar sobre um tema que preparava e levava a cada semana – como "O que é memória para mim?", "Como posso criar políticas de amizade no meu dia a dia?", "Tempo: é possível voltar atrás?", "O que quero para o meu futuro? O que tenho feito para ter um futuro melhor?", "O que é maternar?", "Experiência: viver e saber".

Atualmente, sigo produzindo paralelamente pelas vias literária, musical e performática, desenvolvendo trabalhos artísticos em consonância com esta pesquisa acadêmica: em 18 de setembro de 2023, apresentei a performance oral *Fluxos* no Festival da Colheita, evento também realizado pelo Programa Vocacional no já extinto Teatro de Contêiner Mungunzá, que existia então no Centro de São Paulo, na região onde então se concentrava a Cracolândia.

A performance contou com a orientação da pesquisadora, curadora e performer Paula Garcia e registros em vídeo feitos por Henrique Nogueira Neme e em fotografia por Juliana Lewkowicz. A performance consistiu em uma recontação, de olhos vendados, de um texto de minha autoria – que, a princípio, foi lido uma vez, e que, sem decorar, repeti algumas vezes ao longo de vinte minutos para a plateia, o que possibilitou alterações e edições espontâneas, bem como a criação de outras temporalidades do discurso, típicas das performances orais. Os registros em foto e do texto alterado após a performance integram a publicação *Miragens concretas* (2023).

As confluências entre esta pesquisa, a atuação como educador e o fazer artístico em territórios periféricos, em contato direto com pessoas, sobretudo mulheres – e mulheres negras – em situação de margem, possibilitou-me o entendimento de que não é possível separar os âmbitos da vida quando falamos de existências nessa situação; não há atuação artístico-pedagógica verdadeira que possa ser pautada pela hierarquia, pela alienação do outro, ou mesmo por qualquer tipo de afeto que não atravesse o corpo.

Assim, considero importante seguir com o conceito de margem em bell hooks, porém agora o expandindo com a perspectiva de feminismo negro da autora, para então relacioná-lo às produções que serão analisadas neste trabalho.

MARGEM EM BELL HOOKS

Ao considerarmos vidas à margem, como as dos autores objeto deste estudo, seguimos para uma compreensão da noção de margem a partir de bell hooks. Considero importante ressaltar que não basta entender apenas que se trata de uma compreensão de margem, mas de uma compreensão de margem embasada pelo viés do feminismo negro, o que aproxima, abarca diversidades e desloca a análise do pensamento dominante para uma perspectiva de borda.

Essa perspectiva é importante, pois, ao adotá-la, partimos do princípio de que todo olhar baseado em um feminismo negro lê o mundo de forma complexa, ampla e fora do centro hegemônico, dando conta de intersecções[9] como: gênero (mulher), raça (negra) e classe (pobre), entre outras categorias possíveis e necessárias, uma vez que o feminismo negro surge de uma necessidade real de



Performance Fluxos (2023), de Lindolfo Roberto Nascimento. Fotos: Juliana Lewkowicz.



atendimento a pautas e lutas que até então nem o movimento feminista branco e hegemônico dava conta – por desconsiderar raça e classe –, e tampouco o movimento negro liderado por homens conseguiu abarcar – por desconsiderar gênero –, ao jogar as especificidades de gênero das mulheres negras mais uma vez para a invisibilidade social.

Assim, foi necessária uma designação que abrangesse as mulheres que reivindicavam direitos nas frentes das questões de gênero e da luta antirracista, além da luta de classes, uma vez que mulheres negras e mesmo mulheres brancas pobres não viam suas reivindicações contempladas nos círculos feministas brancos, de mulheres mais privilegiadas. Para localizá-las em termos temporais, as mulheres negras começaram a se organizar ainda no século XIX, por meio da criação de associações e irmandades em prol da luta por seus direitos – mas tomaram forma como movimento, inclusive com força teórica, já no século XX e agora no século XXI, sobretudo a partir de vozes como Angela Davis, Patricia Hill Collins, Sirma Bilge, Grada Kilomba, a própria bell hooks e, aqui no Brasil, com Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, entre outras pensadoras e militantes.

Fechado esse parêntese, a primeira e talvez mais importante noção de margem para bell hooks é a ideia de que "estar à margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal" (2019b, p.23). Essa definição é importante porque passa a considerar uma massa antes não contemplada, uma vez que as visões social, comunicacional, educacional, artística etc., numa perspectiva hegemônica colonial e ocidental, partem de uma hierarquia na qual essas interseccionalidades não são vistas por estarem em último plano, na base. Ao negar essa visão verticalizada de sociedade e substituí-la por uma visão de cima, que expande e olha integralmente a sociedade, bell hooks segue reconhecendo

a estrutura de privilégios e exclusões, porém sem perder de vista o todo. Todo, aliás, muito bem sintetizado no título de uma de suas mais importantes obras: Teoria feminista: da margem ao centro, à qual recorro como base para discorrer sobre margem.

Logo, percebemos que margem é uma articulação de fatores de exclusão que subtrai pessoas do centro dos privilégios sociais através de marcadores como gênero, raça, classe, deficiências, entre outros. Por "centro dos privilégios sociais" quero dizer acesso a bens de consumo, saúde, educação de qualidade, boa alimentação, cultura, lazer, turismo, formação e conscientização política – e acesso efetivo, não apenas em teoria, a direitos na forma de cumprimento das leis, boas formas de convívio e outros mais, seja por meios próprios, seja por meio de políticas públicas. Isso faz com que quanto mais distante do centro de privilégios o indivíduo esteja, mais distanciado de condições de vida digna ele esteja também.

Dessa forma, ao falarmos de *margem*, falamos também de *silenciamento*. Todo indivíduo que está afastado do centro, prostrado e, em última instância, *invisibilizado*, está também silenciado, e bell hooks nos mostra que romper essa barreira é também encampar *resistência*. Assim, é necessário compreender e assumir que uma definição de margem como pensada por bell hooks, é, antes de mais nada, uma compreensão que se estabelece a partir de uma visão feminista, antirracista e social que identifica a margem, a fim de que o indivíduo nessa condição, uma vez tendo notado as barreiras que o limitam, possa lutar para superá-las.

Por fim, numa perspectiva contracolonial, é urgente também inscrever a leitura feminista negra da cultura – uma vez que, como já dito, os saberes e as vivências das mulheres negras foram desconsiderados e deixaram de figurar nos estudos feministas

hegemônicos até então, o que só confirma a necessidade de uma leitura de margem a partir deles –, que traz saberes únicos e potentes, como os saberes orais, ancestrais e corporais, entre outros, para as disputas narrativas no campo cultural, sem que outros saberes sejam excluídos ou desconsiderados.

MARGEM EM STELLA DO PATROCÍNIO E EM LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

A partir dessas noções de margem em bell hooks, podemos seguir para uma observação mais aprofundada de margem em Stella do Patrocínio e em relação a mim.

> **Eu não sou da casa, não sou da família**
> **Não sou do ar**
> **Do espaço vazio, do tempo, dos gases**
> **Não sou do tempo, não sou do tempo**
> **Não sou dos gases, não sou do ar**
> **Não sou do espaço vazio, não sou do tempo**
> **Não sou dos gases, não sou da casa**
> **Não sou da família, não sou dos bichos**
> **Não sou dos animais.**
> **Sou de Deus**
> **Um anjo bom que Deus fez**
> **Pra sua glória e serviço**
> (PATROCÍNIO, 2001, p.91)

Devido à falta de uma biografia mais detalhada da autora, me valho deste *falatório* de Stella do Patrocínio para entender melhor como e em que níveis se dá a margem para ela: Tudo leva a crer, pelo pouco que sabemos de sua vida, que Stella inicia o *falatório* trazendo dados que remetem a memórias de seu tempo como empregada doméstica, antes de ser internada, explicitando sua posição de não integração ao ambiente. Isso é facilmente compreensível dado nosso histórico social, no qual famílias

abastadas – como as da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, onde Stella trabalhava – tem, historicamente por hábito, a manutenção de empregadas domésticas, majoritariamente mulheres negras.

Essa percepção é dada, e apesar dessa consciência, aqui Stella protagoniza sua história, assume a narrativa, e dá seu ponto de vista, sua percepção do lugar em que foi colocada - "Eu não sou da casa, não sou da família". É importante notar a importância da escolha e do uso do verbo "ser" em negação. Stella não fala sobre estar, pois o negro nunca deixou de estar presente na sociedade brasileira; Stella fala sobre ser, pertencer, fazer parte, e ela não faz parte, nem da casa, nem da família.

Dada essa primeira (e forte) colocação, Stella explicita e eleva seu estado de margem a níveis absolutos, como se colocasse um grande microscópio no tecido social que nos permitisse ver todas as classificações criadas pela sociedade e que a repelem para fora: Stella não é do ar, nem do espaço vazio (que ela não está autorizada a ocupar), não é do tempo (percebe que não é autorizada a ocupar seu lugar, seja na história, seja na própria vida), não é dos gases (que entendo ser um dos elementos de criação, e que apesar de negar neste falatório, Stella assume depois seu controle quando se assume sujeito e se recria. Falarei disso mais à frente), não é dos bichos e nem dos animais (não conseguindo se reconhecer autorizada neste momento sequer a fazer parte do reino animal); Stella só consegue se reconhecer e encontrar seu lugar como uma criação de Deus.

Este é um dado importante, porque não apenas nos informa sobre a formação religiosa cristã de Stella, como indica que, ao ser jogada para a margem da margem social, deixou de servir aos homens que a repeliram; seu pertencimento não se dá em relação ao tecido social, mas sim das coisas feitas por Deus, de forma

muito específica e com função designada; Stella é um anjo bom criada para sua glória e seu serviço.

Em comparação a Stella do Patrocínio, parto de um contexto outro, uma vez que, para além de ser negro (o que nos aproxima), sou homem (o que nos distancia) – e essa diferença é uma questão de gênero e interseccionalidade que não pode ser desprezada. Além disso, esta em que vivo trata-se de outra época, com outros acessos, em que pude contar com o apoio familiar – do qual Stella não dispôs – e a oportunidade de cursar duas graduações na PUC-SP através de bolsas com cota racial e social – tipo de política público-social inexistente no Brasil de mais de três décadas atrás. Então, sim, em comparação a Stella do Patrocínio, e não ao contexto geral da sociedade em que vivo, considero-me uma pessoa privilegiada.

Todavia, nos aproximamos novamente pela margem da psiquiatrização e, consequentemente, de um corpo medicado que produz escritas. E quando trago à baila as diferenças de acesso não só em relação à educação, como também – e principalmente – aos tratamentos psiquiátricos disponíveis para ela e para mim, acabo adentrando noutro aspecto de fundamental importância, que são os contextos temporais diferentes em que Stella viveu e em que eu vivo – o que, inclusive, só engrandece a elaboração do potente discurso de Patrocínio.

Fui diagnosticado como depressivo em 2017, aos 31 anos de idade. Logo, guardadas as particularidades de cada caso, sou, assim como Stella do Patrocínio, um indivíduo psiquiatrizado. No entanto, ao contrário dela, que foi capturada e continuamente torturada quando submetida a tratamento psiquiátrico de forma compulsória (com o uso inclusive de eletrochoque), tive acessos que permitiram que me tratasse de forma adequada e também refletisse a respeito – e, além disso, produzisse arte de forma

voluntária acerca dessa condição, pois desde 2017, apropriei-me dos estados em que o tratamento com medicamentos regulados me colocavam e, a partir deles, experimentei em escritas performáticas, e são desses experimentos que surgiu o *Experimento MAMEMI*.

Abro outro parêntese antes de prosseguir: quero ressaltar que não faço um uso irresponsável de medicamentos para escrever – o uso deles é parte obrigatória, e não opcional, do tratamento para depressão. O que faço, sim, é me valer dos estados em que esses remédios inevitavelmente me colocam para realizar o procedimento comunicacional-artístico da *escrita performática* sob seus efeitos.

Além disso, sabe-se que historicamente mulheres enfrentam obstáculos maiores que os dos homens, desde os aspectos mais urgentes e práticos da vida até quando buscam se expressar através da arte. Igualmente, vale notar que décadas de diferença marcam socialmente traços mais próximos aos rastros deixados pela escravidão, enfrentados de forma muito mais profunda por ela do que por mim – ainda que seja sabido que o indivíduo negro, independentemente da década, jamais tenha se emancipado socialmente de forma plena dessas chagas.

Por fim, lembro que Stella já é desencarnada, o que impossibilita qualquer tipo de revisão crítica de sua obra por parte dela mesma; além disso, já foi "descoberta" e, em alguma medida – ainda que não suficientemente –, reconhecida e validada por um público mais amplo, a despeito de mim.

Alinhavando essas informações, me valho mais uma vez de bell hooks, que nos diz:

> Como grupo, as mulheres negras estão numa posição peculiar na sociedade, não apenas porque, em termos coletivos, estamos na

> base da pirâmide ocupacional, mas também porque o nosso status social é inferior ao de qualquer outro grupo. Isso significa que carregamos o fardo da opressão sexista, racista e de classe (hooks, 2019, p. 26).

Dessa forma, entendo que Stella esteja situada numa ponta mais extrema da margem no que tange ao gênero, ao mesmo tempo em que nos encontramos no que se refere à raça e à saúde mental. Não posso deixar de colocar o marcador gênero em evidência, visto que ainda hoje uma mulher preta e de periferia, apesar de encontrar a seu dispor mais políticas públicas do que aquelas existentes na época de Stella, talvez ainda não acesse tudo o que um homem acessa com a mesma facilidade. E, no entanto, no que concerne à saúde, sabemos que mulheres se cuidam mais que homens.

Penso que é nessas aproximações e distanciamentos palpáveis que deve se apoiar um estudo que busque analisar diferentes vidas e escritas negras, que reúnem em si suas características temporais, de identidade, além de traços materiais herdados da colonização.

E para que haja um aprofundamento da análise mais à frente, entendo que é de suma importância abordar antes alguns conceitos e práticas que atravessam e entrecruzam as escritas, tanto as de Patrocínio quanto as que realizo. Os conceitos fundamentais para a melhor compreensão deste estudo são: *oralitura*, *fabulação* e *performance*, os quais trataremos a seguir.

São esses recursos, trabalhados em conjunto e que aqui se apresentam em forma de conceitos, que propiciam robustez, originalidade e consistência comunicacional e artística para os discursos desenvolvidos nas obras selecionadas e que permitem que elas se destaquem da classificação geral de poesia.

É certo que tanto *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* quanto os livros que compõem o *Experimento MAMEMI* são obras que se enquadram no gênero literário poesia,

entretanto, sobretudo pelos contextos em que foram produzidas, pelas formas como foram produzidas e como desenvolvem as escritas corporais para além da literatura escrita, esses trabalhos se colocam num campo de atravessamento de linguagens, ao mesmo tempo fronteiriço e de borda, em conexão direta – ainda que pelo viés da exclusão – com o cerne de seu tempo.

A seguir, trato da importância da oralidade para a compreensão do que são essas vidas negras.

ORALIDADE COMO FUNDAMENTO DE VIDAS NEGRAS

> Na cidade, só havia a escola escriturada. A escrita queria, a qualquer custo, se instalar e passar a ser a linguagem predominante. Enfrentamos um grande desafio porque os nossos contratos, que eram feitos pela oralidade, sofreram um brusco ataque para que fossem transformados em contratos escriturados. As nossas mestras e os nossos mestres da oralidade foram considerados desnecessários pelo sistema, e tentaram substituí-los pelos mestres da escrituração.
> (SANTOS, 2023, p. 24 e 25)

Dessa maneira, como nos coloca Antônio Bispo dos Santos ao tratar de como as chamadas "escolas escrituradas" chegaram ao quilombo do qual fazia parte, não se trata de entender a oralidade apenas como mais uma das linguagens humanas de uso cotidiano, inscrita no âmbito da informalidade, e, portanto, sem peso de oficialidade ou de intelectualidade, como o pensamento ocidental do chamado "primeiro mundo" e das cidades tem nos imposto ao longos dos últimos cinco séculos; pelo contrário: ao tratarmos de oralidade na cultura – e portanto na vida – negra, tratamos de um elemento fundante e de suma importância na fixação,

transmissão e manutenção de conhecimento, da cultura, da religiosidade e da existência negra.

Assim, quando abordamos a essencialidade da palavra oral para os povos negros desde a África até o Brasil e além, estamos falando de importantes atravessamentos, que são de ordem filosófica, espiritual, prática, política, educacional, entre outras. É importante termos em mente que mesmo na África pré-colonização já havia povos – não todos – que dominavam a linguagem escrita, no entanto nenhum prescindia da oralidade como sua principal linguagem e veículo de construção cultural.

E não é para menos: palavra falada na constituição das culturas negras não é mero código comunicacional; palavra oral é corpo – do enunciante, social e do receptor –, veículo e materialidade. A vida negra é constituída também pela voz[10].

> No contexto dos sistemas 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 de também 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, o acontecimento. (MARTINS, 2021, p. 93)

Martins nos indica de maneira precisa como a oralidade é importante para a cultura negra na composição das corporeidades, bem como no aspecto intelectual, de maneira que o sistema cognitivo dos povos negros em sua origem é organizado de forma outra, tendo como centralidade o poder de acontecimento que a fala carrega: na cosmogonia Iorubá, o orixá Exu é o mensageiro, o portador de todas as histórias de males que afligem a humanidade, aquele que coletou diligentemente os relatos de todos os povos, e que, portanto, é também o orixá responsável pelo fluxos comunicacionais, aquele que come

primeiro, pois tudo passa primeiro por ele; e como se sabe, mitos correspondem no campo simbólico à realidade dos povos que os cria, e se o orixá mensageiro assume um papel de tamanha importância em uma cultura, é impossível negar a importância da oralidade para seu povo.

Assim, atribuir a relevância devida aos saberes contidos na oralidade – e antes mesmo à própria oralidade – significa também devolver potência a corpos e vidas negras, além de expandir o entendimento do que é, era e pode vir a ser uma escrita negra – e aqui, mais especificamente, uma *escrita negra performática* – , fugindo da binariedade e hierarquização hegemônica dos saberes para apontar possibilidades outras de saberes ricos que se apresentam também como vida, afinal, a imposição de saberes tidos como formais representa, além de uma prática muito eficaz de epistemicídio, também uma demonstração ostensiva de desprezo à cultura negra, tida como inferior pelo ocidente.

> No quilombo, contamos histórias na boca da noite, na lua cheia, ao redor da fogueira. As histórias são contadas de modo prazeroso e por todos. Na cidade grande, contudo, só tem valor o que vira mercadoria. Lá não se contam histórias, apenas se escreve: escrever histórias é uma profissão. Nós contamos histórias sem cobrar nada de ninguém, o fazemos para fortalecer nossa trajetória. E não contamos apenas as histórias dos seres humanos, contamos também histórias dos bichos: macacos, onças e passarinhos. (SANTOS, 2023, p. 25)

Antônio Bispo dos Santos novamente nos oferece uma dimensão ampla e precisa de como se dá um modo de vida baseado na oralidade, que apresenta a dimensão dos afetos que se estabelecem, além de uma cosmovisão integrativa, na qual animais estão em par de igualdade com os seres humanos. Não se trata apenas do lúdico ou de uma prática cultural; no modo de vida quilombola, saber ouvir e compartilhar o que diz a natureza

é também uma ciência, na qual cada elemento, cada animal, emite sinais que são essenciais para a vida.

Assim, ao deslocar o eixo de pensamento para essa perspectiva (a da oralidade), considerando esse entendimento fundamental do que significa uma escrita corporal negra, que passa pela oralidade como elemento central da cultura negra, assumimos que a oralidade é também corpo, vida e cultura. A oralidade como elemento constituinte da vida negra é, ao mesmo tempo, estruturante do que é e desestabilizadora daquilo que não é, ou seja: do pensamento hegemônico.

Como já dito anteriormente, não deixa de ser à primeira vista paradoxal que um estudo como este, de inclinação contra-hegemônica – propondo-se a trabalhar a favor do corpo e da oralidade –, apresente-se sob o formato daquilo que é justamente a forma hegemônica eurocentrada do saber: um texto escrito. Contudo, é mesmo na complexidade desse emaranhado que podemos começar a entender a necessidade de estudos dessa natureza; e é só a partir da compreensão da episteme dominante, logo, de seu interior, que poderemos adotar a estratégia de inoculação do "vírus" da diversidade, abrindo espaços e fendas para que a margem avance rumo ao centro de modo a desfazer essa separação. É necessário, então, no que tange às escritas negras, considerar como postas as dimensões de margem, racismo e exclusão social para, então, podermos tratar dos modos como a oralidade agencia a geração, transmissão e manutenção da cultura como escritas negras presentes nas obras de Stella do Patrocínio e minha, sob a forma de *escrita negra performática*.

CAPÍTULO 2

ORALIDADE NEGRA: *ORALITURA* EM SUAS CONTAMINAÇÕES

A oralidade negra está implicada, entre outras coisas, em um compromisso ético com as dimensões poéticas da *vulnerabilidade* e da *resistência* do negro, pois, ao transmitir a palavra, a reatualiza através da dicção, da entonação, da performance e do acontecimento – o que marca não só um corpo na África, como também o corpo em diáspora –, ao passo que, ao trabalhar para a tradição, a oralidade também guarda a palavra ancestral. É através da oralidade que o povo negro em diáspora expõe e resguarda suas dores, da mesma forma que as trata, de modo coletivo, em cantos, conselhos, ensinamentos e rezas, ritualizando seus gestos vitais, através de formas possíveis de oralidade como a *oralitura*.

Oralitura é um conceito-chave para este estudo. É a partir de seu entendimento e de suas articulações com os demais conceitos a serem trabalhados (como as noções de performance e margem) que se constitui uma visão comunicacional-poética nessas obras que comunica, mas não se restringe ao ato de comunicar, assumindo em si uma tessitura poética nos discursos que desenvolve. Assim, é na articulação desses conceitos nas obras que se dá a perspectiva de análise desta pesquisa.

ORALITURA

> Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral […]. (MARTINS, 2021 p. 90)

A ancestralidade, na África, manifesta-se no gesto, que, seja no corpo propriamente dito, seja na voz – que é igualmente corpo –, gera ritmo e, portanto, tempo. Tempo que não é cronológico-linear, mas sim, tempo espiralar, que se faz no corpo, com o corpo, para o corpo, e que se dobra sobre si, respondendo a lógicas próprias.

Ao abordar essa forma possível de literatura não hegemônica – a oralizada –, que se apresenta como marca de mundo, entendemos também que, para além de sua forma, está posta uma estratégia de existência do povo africano, de transformação da língua e da cultura, em um processo vivo, de orgânica e constante atualização. Se, por um lado, isso ocorre com toda língua e em qualquer sociedade, sem a fixidez – ou com menor compromisso com a fixidez – da língua escrita, os processos de atualização da língua e da cultura tendem a ser mais ágeis e eficazes. Isso está posto inclusive no fracasso constante dos dicionários em acompanhar a contento a organicidade das línguas faladas, regra à qual não escapa a *oralitura*, por estar no bojo destas.

Oralitura é um conceito desenvolvido por Leda Maria Martins (Rio de Janeiro, 1955), pelo qual, através da junção das palavras "oral" e "literatura", a autora se refere a uma abordagem da literatura que valoriza a tradição oral, a narrativa e a expressão verbal falada como formas legítimas de contar histórias e transmitir conhecimento, e que tem como aspectos principais a narrativa oral, a variedade linguística, a transmissão

intergeracional de conhecimentos, a valorização da cultura comunitária e a performance inerente às contações de histórias, apregoações, cantos e rezas, além de poder ser também um importante complemento para a escrita.

Considero a *oralitura* um tipo de escrita negra à margem, pois sabemos que houve, ao longo dos últimos cinco séculos de construção do pensamento ocidental, a supervalorização do pensamento expresso através da escrita em detrimento da transmissão do saber de forma oral, que valoriza e se vale do corpo físico e dos conhecimentos advindos das tradições em contínua manutenção e transformação no corpo social.

Essa forma imposta de pensar não apenas tornou hegemônica a ideia de que o "verdadeiro conhecimento" assumia a forma da escrita, como também fortaleceu os sistemas de exclusão de povos e minorias que não dominavam ou não tinham como principal forma de transmissão de conhecimento a linguagem escrita, caso de muitos dos povos africanos tanto na África quanto em diáspora, bem como uma parcela considerável de seus descendentes.

Martins nos diz, em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*:

> Na performance das oralituras, a palavra como fala, expressão, é um dos radiotransmissores mais importantes, principalmente a palavra como potência de fala, capaz, como as rodas dos moinhos, de fazer ser o que como som pode se manifestar como materialidade. […] A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestres, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina.
> Na palavra e nos cantos, os ancestres são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida. (MARTINS, 2021, p. 92-93)

Ora, se a palavra em *oralitura* tem o poder de materializar, a *oralitura* não apenas corporifica conhecimento, como também, num só movimento, institui tempo e dobra nele através do corpo e da voz; cria, mantém e atualiza tradição, o que, diferentemente do olhar eurocêntrico, não a dilui, pelo contrário: através da transmissão e da retransmissão da palavra, a tradição se alimenta e faz com que se mantenha viva, renovada e forte – resistente.

Martins ainda nos relembra do poder de liberação da palavra falada na *oralitura*: através de sua vibração, é possível espiralar o tempo ao presentificar nossos ancestres, cantar e nos aliviar da labuta do trabalho, rezar de modo a renovar energias e possibilitar cura, repassar conhecimentos escurecendo ou iluminando saberes e, ainda, de forma não indissociada de tudo isso, acessar a espiritualidade. Vale lembrar que, segundo a visão filosófica em que estamos inseridos ao falar de *oralitura*, tempo, corpo, cultura, conhecimento, mundo e espiritualidade estão todos implicados numa mesma ética fundadora da vida; não há divisão, não há separabilidade.

Valendo-se de Paul Zumthor (Genebra, Suíça, 1915 – Montreal, Canadá, 1995), que disse que "a palavra proferida pela voz cria o que diz" (ZUMTHOR, 1997, p. 66), Leda Maria Martins ainda aprofunda o mecanismo de criação e presentificação das coisas através da palavra na *oralitura* ao nos mostrar que, nos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra não é apenas o signo representante de algo, mas também a materialização em si dessa coisa; ou seja, a palavra em *oralitura* deixa de ser apenas código para se tornar acontecimento.

Logo, a dimensão da palavra em *oralitura* vai muito além da função básica da comunicação; como Leda nos lembra, "a palavra como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual" (MARTINS, 2021, p. 96).

É importante fixar e disseminar essas noções para que, em nossos esforços contracoloniais, não incorramos no erro eurocêntrico de valorizar processos de exclusão de saberes transmitidos de forma oral na comunicação e na arte. A palavra – ou a *oralitura* –, como se apresenta nos *falatórios* de Stella do Patrocínio e em todo conhecimento gestado e transmitido pelo corpo nas mais diversas performances e saberes rituais, traz um sopro de vida que também expande e enriquece todo o entendimento do que é, foi ou possa vir a ser literatura, inclusive se pensarmos em termos de literatura expandida. Trocando em miúdos, valorizar as *oralituras* é também encampar resistência e manter vivas epistemologias diversas.

ORALITURA EM STELLA DO PATROCÍNIO E EM MIM

É possível identificar como o conceito de oralitura se aplica das mais diversas formas em nós enquanto autores objetos deste estudo. Em Patrocínio, é mais aparente logo de partida, uma vez que seu discurso, que acabou por se configurar posteriormente também como obra escrita – ainda que por forças e vontades alheias a ela –, foi originalmente emitido de forma integral a partir de sua fala, definição que nem de perto dá conta de toda sua dimensão oraliturária, uma vez que não se trata só de voz: sua voz carrega e projeta seu corpo, suas cosmogonias, sua doença, suas apatias e, principalmente, suas vitalidades.

Stella, no *falatório* transcrito na próxima página, inicia por negar a razão cartesiana – "Eu não tenho cabeça boa não" –, seja pela consciência de sua "loucura", seja pela consciência de sua falta de conhecimento formal –, reiterando a fala "Não sei o que tem aqui dentro". Uma vez tendo descartado a lógica dos

Eu não tenho cabeça boa não
Não sei o que tem aqui dentro
Não sei o que tem aqui dentro
Não sei o que tem aqui dentro
Sei que tenho olho
Mas olho pra fazer enxergar como?
Quem bota pra enxergar
se não sou eu que boto pra enxergar?
Eu acho que é ninguém
Enxerga sozinho
Ele se enxerga sozinho

(PATROCÍNIO, 2001, p. 89)

entendedores da razão, aqueles de "cabeça boa", Patrocínio inicia um duplo movimento, no qual evidencia a consciência do estado de vigilância ao qual está submetida em sua internação em um sanatório, logo, à margem da margem – evidenciado pelo olho –, enquanto se coloca como observadora atenta, porém sabedora de sua falta de independência, tendo seu olhar direcionado por um outro. Ao fim, conclui ser esse olho – seja o olho que a vigia, seja seu próprio olho – autoconsciente, que enxerga e se enxerga sozinho. É através da fala, de forma implícita e não óbvia, que a cisão de sua psique, e, portanto, da forma como está no mundo, se manifesta.

Este é um modo como a *oralitura* opera nos *falatórios* de Stella do Patrocínio: o discurso que explode pela voz é o estágio final de um processo que foi elaborado na integração entre seu corpo, seu olhar, o tempo e o ambiente em que se encontra: Stella se espraia por todos os cantos do espaço material em que está e para além dele, criando uma consciência do local, do contexto em que está e de si; do que está para além do seu controle, e como alguém que se vê de fora, compreende, elabora e compartilha suas elucubrações e conclusões para além da racionalidade. Stella se posiciona no campo da vigilância, de quem vigia, mas também consciente de que é (constantemente) vigiada.

Já nos processos artísticos e poéticos que empreendo, a estrutura oraliturária se dá de forma um pouco diversa, uma vez que crio literatura inicialmente pela escrita e, no entanto, essa escrita é completamente contaminada com o corpo, seja a partir de um estado corporal instaurado sob efeito de remédios – o que afeta não só os sistemas nervoso e muscular, como meu estado de vigília, estrutura cognitiva e, por conseguinte, a escrita –, seja a partir da intervenção do corpo como produtor de escrita.

POEMA ESCRITO COM A CABEÇA

Vcbbn hvb b bnmjhb você vmnb bmjnhb
[fgtrgyhyt65ryhgju7y b cr4e5tfgbnhjhbv[
]~fgfrgtgvh bctgyu76ytghbnjkuhb nrtfrtfghyt6uib]
[fr54redfgt 6yt7u78yhge3w3rtyghujujihyg bn09op9ikuj8jhgtyfvvb]
~[re4edfcvgbty6uhyh bnmdxsxc bvdcfrgvbijujiyhgtfer4tg´[
ytytghhyt bawASYHGTFTRFGFY BNIU[[
ASWAZ\SW VBM,KJUHGB BV67U8I7Y6TYHBNHGH´[
=
]4353REFTGT56 54RTFGBNOPLKIJJIB}
^{`ç;[
[[´[´[[=[[[[

r44efdcgrt5f[´´fcvdrt54efgvcdfrn b hjkhghj}njhbvc serdfcvf;=b vtrf7656 bvxszed54´~[
ytbgrvttbygimp.,.ybnrvw
}
hgytrwe45643ewbv
cxdfrgtvhbn b fgtdfgtbghb
¸3wtbn lgfd vv,k

RRT6GT5KJIM NKI8N N BKJ8IUJVGFT5GT6Y78U877JY
BV
GF TRT5GTR
B \fd crtvg6vhybhgbmu n b
V F CDFAS RECYU5VNMI8UMN9,U
H GYTFBTY4U5E324¬5M4T68UMJ7NHG6 54TYUNBJ,7I9U NBY45NUMKI,L.KM NUBY4NUI9K,LMNU
BY54

\ \ gtf hby ho,8p0mn ubyn bc v]545345R6T7Y6T5RFT5R5YRFDF
VU7YT[yuuhgbt6y6h7u8iyujhn nbhynb m

Só o corpo pensa. Falhamos com a razão.



“Poema escrito com a cabeça” (2021). Foto: Lindolfo Roberto Nascimento.

Esse modo de produção de linguagem se inscreve no que Leda Maria Martins denomina *corpo-tela*, que é um corpo-imagem não apenas em suas possibilidades visuais, como também imagens sonoras e cinéticas, que se apresentam como gesto e, por vezes, como registro ou resultado desse gesto.

Dando a ver como a *oralitura* opera nos processos de escrita que empreendo, trago um dos que denominei "poemas corporais", uma série de cinco composições textual-imagéticas[11] publicadas no livro *Medusa em braile*. Para criá-las, friccionei partes do corpo contra o teclado do computador, de modo a produzir códigos próprios desses contornos corporais em contato, conjunção e continuidade com a interface periférica da máquina – o teclado do computador –, imprimindo a linguagem corporal de meu corpo em código próprio. Neste em específico, o "Poema escrito com a cabeça", a ideia era romper com a noção cartesiana da soberania da racionalidade sobre o corpo, de modo que até mesmo esse poema é literal e quase que completamente escrito com a cabeça, com as fricções de suas superfícies – topo do crânio, bochechas, nariz, orelhas e mesmo a língua. Nele, a cabeça não pensa, ela age; a língua não fala, ela atrita, digita, "língita", exceto pelo verso final, que é digitado com os dedos e em linguagem comum, decodificável e compreensível (a língua portuguesa), como uma espécie de tradução quase inútil.

Aqui, fica a tensão entre a proposição contra-hegemônica, que afirma o fracasso da razão, e que ainda assim não consegue erradicá-la da equação, estabelecendo um conflito. O mesmo ocorre com os demais poemas corporais presentes na obra, porém com cada um trazendo as marcas respectivas à parte do corpo que o poema trata.

Há uma influência e um diálogo com a obra da poeta e artista plástica Lenora de Barros (São Paulo, 1953) na forma como

estabeleço a poética nesses poemas corporais: obras como *Procuro-me* (2006), *Língua vertebral* (1998), *Dizendo quase nada* (1979-2013) e, sobretudo, *Poema* (1979), entre tantas outras de sua autoria no campo das artes plásticas, são de grande importância em minha formação como artista.

Todavia, o que difere os "poemas corporais" que produzi do *Poema*, de Barros, é um processo de luta contra os limites materiais e de linguagem para que a produção poética se realize; a linguagem em que mais me desenvolvi – e na qual mais foi possível me desenvolver – é a literatura e, com isso, quero evidenciar, mais uma vez, a qualidade de margem que dá forma à minha *escrita negra performática*, ou seja: a vulnerabilidade advinda das limitações impostas pelo meio, em contraposição aos aspectos de resistência impressos na inconformidade de lidar com as regras fixas estabelecidas para determinada linguagem (no caso, a literatura escrita/impressa).

Assim, a palavra escrita, por si, muitas vezes parece não dar conta daquilo que preciso expressar: como irromper um corpo de um livro? É possível me digladiar contra a letra estática impressa? São perguntas (nem tão) retóricas com as quais me deparo diante de um programa editor de texto, ao alcance de uma câmera de celular e meu corpo disponível para atrito e mediação.

Isso, ou seja, o contexto em que se dão faz com que obras diferentes, produzidas por artistas diferentes e de origens e épocas diferentes trabalhem os mesmos (ou muito semelhantes) signos de formas diferentes: Lenora de Barros em *Poema*, de 1979, fricciona sua língua contra a máquina de escrever para performar em fotografia uma composição poética de imagens visuais de seu corpo; mais de quatro décadas após, não é só a fricção com a máquina registrada em fotografia e sua posterior composição visual que me interessa, mas também as marcas que esse corpo

produz como linguagem própria, "digitando" sem os dedos, não apenas com a lógica racional, mas também com a corporal e suas particularidades.

Não busco hierarquizar com essa comparação, mas sim, apontar diferenças entre os modos como uma artista – que é também uma referência para mim – produziu com o corpo, partindo de uma perspectiva de linguagem das artes plásticas, e aqueles utilizados por um artista que produz também com o corpo, porém partindo de outra perspectiva de linguagem, a literária, implicada com a performance.

Assim, a manifestação de como a oralitura opera na *escrita negra performática* que realizo se dá a partir das formas como performo tanto com a palavra, em relação à realidade circundante, quanto criando mundos poéticos e, novamente, na fricção com outros meios de mediação e tecnologias que não a escrita, no caso com objetos e poemas em fotoperformances.

> Observamos o corpo como lugar de construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito a inseri-lo no contexto das formas artísticas e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade. (MELLO, 2008, p. 141)

A partir dessa definição de Mello, penso o corpo como produtor e receptor de marcas em diálogo com o ambiente e os suportes de que dispõe, associando à poética outras formas que não apenas a digitada dessa *escrita negra performática*, na qual se organizam articulações entre imagem e texto, conferindo forma poética a esses discursos.

Outro ponto importante a ser ressaltado são os posicionamentos estéticos e políticos que um corpo em jogo em uma obra de arte contemporânea suscita: sua performance carrega





Fotopoema “Cristianismo e opressão” (2021).
Foto: Lindolfo Roberto Nascimento.

sentidos, de modo que sua presença ou sua ausência, os modos como ele se coloca e compõe imagens não são vazios de sentido. Dessa maneira, registrar as marcas "codificadas" do corpo em um livro em articulação com a fotoperformance do ato produz seus sentidos próprios, da mesma maneira que também gera sentidos a ausência da imagem visual desse corpo, substituído por objetos outros, como no fotopoema "Cristianismo e opressão", a seguir:

Nesse poema visual, há o registro de uma cereja esmagada contra o piso em composição com o formato de uma cruz formada pelo rejunte do chão. Esse poema projeta a imagem visual do corpo transmutado em cereja, imagem que é recorrente na obra *Medusa em braile* – porém não de forma visual nas demais ocorrências –, na qual o corpo se vê transmutado nessa fruta, ora sofrendo a passagem do tempo e se deteriorando, ora posta em uma fruteira à espera de ser consumida e, ainda, como nesse caso, pisoteada/esmagada ao lado de uma cruz, com seu suco remetendo ao sangue humano. No entanto, a cruz, sob a materialidade de um rejunte de chão velho, sujo e desgastado, mantém-se limpa do sangue.

Assim, o símbolo "cruz" na composição da imagem não é casual: remete ao quanto o corpo é submetido ao extermínio, ao sobrepujamento e ao flagelo sob o pensamento da fé cristã, que embasa a epistemologia hegemônica europeia sob a qual foi erigida nossa sociedade, fazendo, assim, com que o corpo figure como vítima desse processo de trauma colonial.

Fazendo um caminho diferente de Stella, o processo de produção poética que realizo surge majoritamente na literatura escrita[12], e com o tempo, devido às mudanças de concepções de corpo a partir do teatro, da performance, e, principalmente, por conta de um movimento constante de entendimento de racialidade que começo a empreender, o corpo passa a ser cada vez

mais presente na escrita que realizo, até chegar à já citada performance oral *Fluxos*, na qual passo da *escrita performática* de um texto em estado de corpo medicado para uma performance em que se opera a repetição oral do texto que o altera e o atualiza pela voz. Essa performance é registrada, e essas atualizações provenientes da alteração oral voltam para a escrita novamente no livro *Miragens concretas* (2023). Essa publicação conta com o texto original, sob o título *(primeira versão/primeiro fluxo)* (p. 39 a 41), e retorna ao fim do livro como apêndice, com os registros fotográficos feitos pela artista visual Juliana Lewkowicz, e com a versão atualizada do texto pela performance.

Voltando à minha relação com os *falatórios* de Stella do Patrocínio, considero importante trazer essas análises de Stella e da obra que produzi, pois é uma maneira de refletir algumas das possibilidades de criação artística e de discursos contranarrativos através da *oralitura*. Entende-se como contranarrativa, como definido por Saidiya Hartman (Nova York, EUA, 1961), a "história contada de dentro do círculo", ou seja, pelo olhar do corpo subalternalizado e subjugado, mas que se recusa a aceitar a narrativa, geralmente tida como a versão oficial, contada por seu opressor. Naturalmente, essas narrativas apresentadas são apenas algumas das possibilidades de aplicação do conceito de contranarrativa, possibilidades que não se esgotam nem se encerram nesses dois tipos de produções, mas que as revestem e as atravessam de fora a fora.

A seguir, abordaremos como a oralitura, a partir de uma perspectiva de análise de borda, ou seja, não canônica, é contaminada com as linguagens do *falatório* e da *escrita performática*.

ORALITURA EM SUAS CONTAMINAÇÕES COM O FALATÓRIO E A ESCRITA PERFORMÁTICA

> Como falamos de experiências que se inscrevem na vida cotidiana, por exemplo, a partir de fronteiras porosas entre o real e o ficcional? (MELLO, 2017, p. 28 e 29)

Posto que a *oralitura* diz respeito a um pensamento relativo à África, portanto, inerente às vidas negras e, por conseguinte, aos processos de produção de sentido para estas, as possibilidades de sua apresentação em uma experiência negra são tão incontáveis quanto as singularidades de cada indivíduo que a ela possa recorrer. Isso nos indica que, diferentemente das formas estanques e muito bem estabelecidas nos saberes e escritas brancas e hegemônicas, a oralitura se mostra aberta para a renovação constante, a criação e, sobretudo, para a contaminação, de maneira que, ao estabelecer um discurso poético, o corpo negro o contamina com sua própria maneira de organizar esse discurso, fazendo de seu corpo tabuleiro e peça, e de sua subjetividade, manual de regra em constante atualização, porém guiado por sua ética e por seus processos pessoais: é assim que Patrocínio olha pra si, elabora-se, apropria-se de seu corpo-voz-pensamento, critica-se e determina que aquilo que faz é um *falatório*: dá forma e sentido a partir de si para o que faz, consigo mesma, jogando seu jogo poético de modo brilhante e inquestionável, possibilitando a quem quiser participar como plateia, interagir ou não com seu discurso, mas sem jamais poder capturá-lo. E assim o conceito *falatório* é contaminado pela elaboração *oralituária*.

A psicóloga Telma Beiser de Melo Zara define o *falatório* de Stella do Patrocínio como uma "narrativa do eu", através da qual Patrocínio tenta explicar para si e para os outros sua própria vivência, utilizando-se de elementos linguísticos, históricos

e culturais de seu tempo para isso. Além desses aspectos objetivos, considero importante destacar o *falatório* como componente linguístico de articulação entre o consciente e o inconsciente de Patrocínio, que, uma vez emitido por uma mulher preta, pobre e esquizofrênica, impõe-se como elemento desestruturador do discurso hegemônico enquanto *escrita negra performática*.

Da mesma maneira, *a escrita negra performática* que realizo organiza formas de dar suporte a um discurso poético. Assim, estabeleci que a apropriação de um aspecto difícil do cotidiano que vivia naquele momento – o efeito medicamentoso no corpo – era um estado psíquico limítrofe que favorecia criar sinapses diferentes das de um corpo não medicado, além de atingir determinados aspectos criativos na escrita.

Escrever sob efeito de calmantes e antidepressivos diariamente ao longo de três anos se tornou um protocolo de *escrita performática*, agindo e contaminando meu corpo-tela. Aqui cabe uma breve recapitulação acerca do conceito de corpo-tela, a fim de expandi-lo: corpo-tela, que, segundo Martins, é um corpo-imagem, que emite sensorialidades não apenas sob aspectos visuais, mas também imagens sob aspectos sonoros e cinéticos e que, com isso, expande-se através não só de imagens materiais, como também de imagens mentais. Um complemento importante é entender que, dentro do conceito de corpo-tela, imagens são formas que pensam. Na escrita do *Experimento MAMEMI*, e mais recentemente como oralidade na performance *Fluxos*, é a lógica do corpo-tela que estabelece a fricção de imagens díspares e por vezes inconstantes, que, juntas, ora em harmonia, ora em disputa, em paralelismos ou em relação de assimetria, formarão o quadro maior dessa *escrita negra performática*.

Essas são as formas como a oralitura se relaciona com procedimentos singulares de *escritas negras performáticas*, o que

permite que ela, a partir dessas articulações, se complexifique ainda mais na estrutura desses discursos. Um procedimento de sofisticação poética comum tanto ao *falatório* quanto à *escrita performática* é a *fabulação*. Entenderemos a seguir como essa contaminação se dá.

PROCEDIMENTOS POÉTICOS DA CONTAMINAÇÃO EM STELLA DO PATROCÍNIO E EM MIM: A FABULAÇÃO CRÍTICA

Antes de buscar dar conta de como a *fabulação* funciona como um procedimento poético de contaminação nas obras analisadas, gostaria de propor uma discussão sobre o que seria *fabulação*, primeiro sob a perspectiva hegemônica, de pensadores homens, franceses e mesmo da contribuição de um pesquisador sul-americano acerca do conceito, para, em seguida, colocar a formulação acerca do tema por parte de uma mulher, estadunidense e negra. Considero importante essa construção não apenas como contraposição, mas sobretudo como forma de complementação, atualização e adequação do conceito aos objetos do nosso estudo. Vamos lá.

Quando falamos de *fabulação*, pensamos de imediato em adulteração de fatos, de modo a romancear um ocorrido, ou mesmo em uma lição moral ao término de uma história fictícia, geralmente com animais como protagonistas, com o intuito de educar e repassar valores morais de uma determinada sociedade, sobretudo para crianças. E sim, uma *fabulação* pode ser tudo isso também; mas o que mais uma *fabulação* tem o poder de construir ou emitir em literatura? Além disso, qual articulação pode ser

construída entre a *fabulação* e as *escritas negras performáticas*? Antes de responder essas questões, é necessário primeiro entender o conceito, suas dimensões e noções aqui colocadas.

AMPLIAÇÕES DA NOÇÃO DE FABULAÇÃO

O filósofo francês Henri Bergson (Paris, França, 1859 – 1941) pensou a fabulação como uma "virtualidade de instinto" (2005, p.108), que agiria em torno da inteligência humana, porém negando as coordenadas principais do trabalho intelectual – e aqui entendemos as "coordenadas principais do trabalho intelectual" como escrita, educação formal e todo o pensamento ocidental e colonial acerca do que é intelectualidade –, e fazendo com que "aquele que fabula crie representações imaginárias que estão na base não apenas das fabulações, mas também das mitologias, da literatura e de toda forma de arte" (BERGSON, 2005, p. 161).

Afora a visão eurocêntrica do que seriam as "principais formas do trabalho intelectual", Bergson nos oferece uma primeira abertura para pensarmos um dos fundamentos de uma das principais formas de expressão humana, que é a arte: por meio da representação[13], conseguimos transportar uma ideia através de um símbolo, a fim de explicar, questionar ou expor essa ideia para outras pessoas a partir de um exercício de abstração.

Os também filósofos franceses Gilles Deleuze (Paris, França, 1925 – 1995) e Félix Guattari (Villeneuve-les-Sablons, França, 1930 – La Borde, França, 1992), por outro lado, aprofundam esse pensamento sobre *fabulação* ao sustentar que a imagem criada não remete unicamente ao sujeito que fabula, tampouco a um sujeito idealizado, "padrão" ou "normal", mas sim, à percepção de

quem a pensa. "Ele" (o todo das imagens) "é a condição sob a qual passamos de um mundo a outro" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 26-27).

Essa definição é importante porque nos dá a ideia de que as condições sob as quais alguém fabula vai, sim, interferir na forma como essa *fabulação* se dará, seja em relação ao objeto, ao sujeito, à figura, ao fundo, seja em relação a suas motivações e objetivos para com essa *fabulação*. Afinal, uma operação semiótica de tamanha complexidade apresenta em si possibilidades tanto comunicacionais quanto artísticas, entre outras, e carrega em si as necessidades e a constituição de quem a pensa, bem como um ponto de convergência com a percepção de quem a recebe.

O pesquisador argentino Eduardo Pellejero afirma que, quando Deleuze retoma a noção de *fabulação* de Bergson, ele consegue ao mesmo tempo restituir a potência da arte e libertá-la dos compromissos com as filosofias da história, tornando-a um problema de saúde; ou seja, a arte passa a ser também:

> […] problema político da alma individual e coletiva, onde o artista, o escritor, o filósofo clamam por um povo do qual têm necessidade, e em cuja expressão uma gente dispersa nas mais diversas condições de opressão pode chegar a encontrar um vínculo aglutinante ou uma linha de fuga. (PELLEJERO, 2008, p.63)

Podemos então notar que, através de Deleuze, Pellejero confirma a importância do procedimento comunicacional-artístico *fabulação* como um elemento político por meio do qual o escritor/fabulador trata de criar uma forma de lidar com males que tocam as pessoas de forma coletiva e individual, ou seja, o indivíduo oprimido articula, através da *fabulação*, formas de lidar com essas necessidades. É inevitável pensar também no poder da *fabulação* para pessoas em situação de vulnerabilidade

social, em como a *fabulação* pode incluí-las de alguma forma no corpo social e em como, bem disse Pellejero, criar essa "linha de fuga", sem a qual muitos dos indivíduos em situações de opressão, carência ou de subalternalidade teriam ainda mais dificuldade para viver ou mesmo para superar tais dificuldades.

FABULAÇÃO CRÍTICA

Dessa maneira, assumindo a *fabulação* como uma potência política de resistência para pessoas à margem – vulneráveis –, e ao mesmo tempo aproximando o conceito da posição contracolonial adotada neste estudo, sem negar o pensamento dos autores franceses citados, mas ampliando e deslocando o espectro cultural acerca do ato de fabular, proponho o uso do conceito de *fabulação crítica*, desenvolvido por Saidiya Hartman, o qual ela aplica em sua escrita, e que esta define como:

> […] contranarrativa livre dos julgamentos e das classificações que submeteram jovens negras a vigilância, punição e confinamento, e (que) oferece um relato sobre os belos experimentos – de fazer do viver uma arte– realizados por aquelas muitas vezes descritas como promíscuas, inconsequentes, selvagens e rebeldes. Trata-se de uma tentativa de recuperar o terreno insurgente dessas vidas; de exumar a franca rebelião de dentro dos autos, de desassociar a rebeldia, a recusa, a ajuda mútua e o amor livre de sua identificação como desvio, criminalidade e patologia […]. (HARTMAN, 2022, p. 12)

É nesse sentido político e crítico que mora o interesse em identificar e analisar a *fabulação* presente no *falatório* de Stella do Patrocínio e na *escrita performática* que realizo. É importante ressaltar que, nessa definição de Hartman, entram ainda as categorias referentes aos marcadores de sexualidade, sobretudo das mulheres negras, incluindo aí o espectro da sexualidade *queer*,

que não é contemplado no presente estudo pelo fato de nem eu nem Stella – até onde se sabe – nos enquadrarmos nesse marcador específico, mas que, assim como em todos os demais, sobretudo quando articulado com o corpo negro, força e realiza o afastamento do centro hegemônico do corpo social, marginalizando e confinando vidas sob o pretexto do desvio da norma padrão.

A pensadora ainda explicita a importância dessas contranarrativas – que não são mentirosas ou fictícias, mas sim, construídas sob a lógica da *fabulação crítica* – como um importante relato – logo, um registro, um exemplo e um precedente – do que ela chama de *belos experimentos*, recuperando vidas, corpos e, assim, afastando essas existências negras do desvio, da criminalidade e da patologia. É importante explicitar que Hartman se vale das mais variadas formas de registros históricos, como fotografias, autos de delegacias, cartas e outros materiais arquivísticos para preencher essas lacunas com sua *fabulação crítica*, de modo a tirar essas *vidas negras* do apagamento e historicizá-las.

Assim, podemos dizer que um corpo negro que produz arte e, portanto, fabula criticamente novos mundos, supera algumas barreiras impostas pelo estado de margem e se reinsere na ordem social, e não de qualquer forma, mas ocupando um lugar que no saber hegemônico eurocêntrico seria um lugar de destaque, pois é um lugar do alto conhecimento e da elaboração intelectual; isso, inclusive, nos dá a dimensão do tamanho do ato de resistência de Patrocínio. Para essas vidas negras, no entanto, é muito mais do que isso: fabular criticamente, sobretudo articulando esse gesto a uma lógica oraliturária, significa, para além da intelectualidade e de seu reconhecimento, a preservação da história, a manutenção e disseminação de saberes através de uma ética integrativa para

com o(s) mundo(s) – animal, vegetal, mineral, social, espiritual e ancestral – e um importante canal temporal que se liga ao passado, ao futuro e ao presente, de forma não linear, mas sim, viva, respondendo a todo histórico da tradição africana de transmissão e atualização de conhecimento já citado.

Dessa maneira, o que proponho notar é a forma como a *fabulação* se articula com a *oralitura* para além de um simples desvio das "coordenadas principais do trabalho intelectual": muito pelo contrário, quando entendemos os agenciamentos que essas duas práticas operam nos mais diversos âmbitos sociais – na religiosidade, na política, na educação, em suas enunciações lúdicas, entre outros –, entendemos também que essas práticas são não apenas de uma elaboração extremamente intelectual (pelo ato de criar novos mundos possíveis), como também corporais (por materializá-los na fala e no corpo), e sem que, obviamente, intelectualidade e corporeidade se dissociem, muito pelo contrário, aliás.

FABULAÇÃO CRÍTICA EM STELLA DO PATROCÍNIO E LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

Essas definições acerca da ideia de *fabulação* são importantes, pois ambos os artistas objeto deste estudo somos contaminados com *fabulações críticas*, através das quais ignoramos, cada um a seu modo, as chamadas "coordenadas do trabalho intelectual[14]" para além do conhecimento formal para nos expressarmos, principalmente quando Stella se vale de seu corpo como cavalo[15] de sua voz, mas também quando recorro ao meu corpo de forma integrada à racionalidade, tornando tudo uma coisa só nessa

escrita, o que nos leva às cosmogonias presentes nas *escritas negras performáticas*.

É devido à supressão do indivíduo negro e de suas singularidades que, uma vez criador dentro de uma perspectiva artística, este se vê obrigado a não apenas criar discurso, como também, e antes disso, criar cosmogonias que o amparem, cosmogonias que são, a rigor, *fabulações* de criação de mundos próprios que suportem sua subjetividade.

Nesses casos, a *fabulação* possibilita não apenas a recriação do mundo (e de mundos plurais), como também deseja a autocriação e a autorreconstrução do indivíduo, a fim de possibilitar a geração de uma mitologia própria que ampare a criação artística e a existência do sujeito destituído de um lugar de igualdade no mundo.

Assim, trago trechos do *falatório* de Stella, que, na organização do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* ficaram agrupados na parte III: "Nos gases eu me formei, eu tomei cor", que é uma seção da obra de caráter extremamente cosmogônico, na qual Stella do Patrocínio promove falas que vão da gênese ao apocalipse[16] de sua existência, de volta e para além, nos dois extremos, o que, sob uma lógica oraliturária, mostra-se como uma dobra no tempo, não se sujeitando a qualquer tipo de linearidade:

> **Eu sobrevivi do nada, do nada**
> **Eu não existia**
> **Não tinha uma existência**
> **Não tinha uma matéria**
> **Comecei a existir com quinhentos milhões**
> **e quinhentos mil anos**
> **Logo de uma vez, já velha**
> **Depois é que eu virei criança**
> **E agora continuei velha**
> **Me transformei novamente numa velha**

Voltei ao que eu era, uma velha
(PATROCÍNIO, 2001, p. 80)

É possível, nesse *falatório*, identificar alguns pontos importantes de seu discurso: Stella fala de um ponto no qual já existe, o que podemos pensar como uma espécie de nascimento, que tanto lhe causa espanto, pois entende como improvável a possibilidade de sua existência, uma vez que antes ela "não existia". Mais que isso, Stella não fala de vivência, ou seja, de vida num sentido pleno, mas sim, de *sobrevivência*, o que reforça o caráter de excepcionalidade e margem de seu estado: Stella *sobreviveu* apesar de todas as condições contrárias a isso.

Outro aspecto importante presente é a não linearidade e capacidade de dobra temporal explícita na forma como ela entende sua constituição e, por conseguinte, sua existência: Stella declara que começa a existir já com "quinhentos milhões e quinhentos mil anos", o que a torna não apenas "já velha" como ela diz, mas muito mais velha que qualquer espécie da raça humana; logo, com essa autopercepção cosmogônica, podemos entender que Stella se declara, através da oralidade, uma entidade, uma espécie de deidade criadora, com poder de autogeração, para só depois se tornar criança – e talvez aqui ela se refira à sua vida já na materialidade carnal –, para enfim se transformar, voltando novamente ao que era, uma velha, o que pode corresponder à sua tomada de consciência dessa cosmogonia já internada, como quem toma contato com uma revelação, e que a passa adiante através da fala. Stella não apenas usa sua *oralitura* – que denomina como *falatório* – para criar mundos, como também a utiliza para viajar no tempo através da idade de seu corpo.

Seu *falatório*, ainda nessa chave cosmogônica, tende a mostrar a tessitura espiritual que permeia a performance do tempo espiralar presente na tradição oral negra:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
Eu era ar, espaço vazio, tempo
E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Eu não tinha formatura
Não tinha onde fazer cabeça
Fazer braço, fazer corpo
Fazer orelha, fazer nariz
Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro
(PATROCÍNIO, 2001, p. 82)

Já aqui, Stella assume um estado prévio de extrema desconexão, no qual, antes de sua constituição, ela não apenas não existia, como não existia de maneira fragmentada. De forma metafísica, sua existência se dá a partir dos elementos "ar", "espaço vazio", "tempo" e "gases puro". Stella se mostra convencida de que, para se formar, ela precisava "fazer cabeça" para então poder fazer "braço", "corpo", "orelha", "nariz", "céu da boca", "falatório", "músculo" e "dente". Um aspecto interessante a ser notado é que "espaço vazio", segundo o teatrólogo Peter Brook (Londres, Reino Unido, 1925 – Paris, França, 2022), é o palco, lugar da plena criação, da invenção, onde tudo é possível através da representação, do símbolo, que se dá pelo corpo e pela voz do ator em cena.

Assim, apesar de conseguir se transportar através de seu *falatório* para antes de sua própria formação, por lhe faltar algum aspecto de "formação" e de "formatura", Stella se cobra por não ter onde "fazer cabeça", para então "pensar alguma coisa", "ser útil, inteligente, ser raciocínio", o que demonstra que ela tinha introjetadas em si – ainda que dotada do poder de criar seu

mundo – a cobrança e a visão de que, sem os aspectos formais que compõem socialmente um indivíduo, não poderia ser capaz de criar e, portanto, se formar. Uma espécie de deidade, mas uma espécie de deidade ciente de suas limitações.

O mais contraditório, maravilhoso, complexo e em estado de tensão é que, mesmo ao produzir imagem negando, a escrita oral de si e em si já promove sua criação através da palavra oralizada, como bem nos aponta Leda Maria Martins no já citado trecho de sua obra.

> **Eu não sei como pode formar cabeça**
> **Um olho enxergando, nariz respirando**
> **Boca com dentes**
> **Orelhas ouvindo vozes**
> **Pele, carne, ossos**
> **Altura, largura, força**
> **Pra ter força**
> **O que é preciso fazer?**
> **É preciso tomar vitamina**
> (PATROCÍNIO, 2001, p. 83)

Nesse trecho de *falatório*, Stella evidencia de novo a incredulidade com que contempla a formação do corpo humano: ela não encontra uma explicação que dê conta de toda essa complexidade, de modo que aquilo que pareceria óbvio a partir de um pensamento racional-cientificista para ela é mistério: Stella não encontra respostas fáceis, e como pessoa que expressa verdadeira inteligência faz muitas perguntas antes de arriscar qualquer resposta, e é em si, de forma empírica, na forma como se fortalece fisicamente seu corpo medicado, que ela encontra uma resposta poética para o dilema: "é preciso tomar vitamina".

Assim, *fabulação* na forma como produz Stella não é somente uma forma de "virtualidade do instinto", mas é também uma maneira de lidar com os males que a atingem,

um jeito de gerar sua própria contranarrativa e um ferramental para criar e entender seu mundo e seus mundos, sejam eles objetivos e reais, sejam eles subjetivos e fabulados.

Após tratar de Patrocínio, analiso a seguir, sob o viés da *fabulação*, alguns trechos da produção poética que realizei. A forma como se dá a *fabulação* articulada, seja através da *escrita performática* no *Experimento MAMEMI*, seja pela via da performance corporal, é trazendo um tema que me seja central sob a forma de uma narrativa pessoal, para a partir daí desaguar em outras formas de texto, como o poema, de modo a tratar em um plano pessoal – plano do corpo ou plano da existência – de questões que se referem também ao coletivo social, de maneira que não apenas eu me faça parte do mundo, como o todo do mundo esteja contido em sua parte, eu.

> **Não foi bem um acidente de trânsito. Foi um quase acidente de trânsito, quase provocado por minha causa, e por isso mesmo eu parei, desci, e fui até o outro carro, a fim de ver se estava tudo bem com o outro e para pedir desculpas. As pessoas têm sérias dificuldades em aceitar desculpas quando de posse de uma arma de fogo. O condutor do outro carro me derrubou ao chão e apontou uma 30 e oito *treinta* e *ocho38* prateada na minha cara. Eu repeti os pedidos de desculpas. Em vão. Ele disparou.**
> (NASCIMENTO, 2023, p. 14)

Em *Miragens concretas*, a imagem que trago de início é a de uma briga de trânsito após um quase acidente, na qual, como protagonista, em primeira pessoa, me vejo frente a um homem armado que, a despeito dos pedidos de desculpas, me executa motivado por seu racismo.

Esse livro é escrito na esteira de uma enorme tensão social que se manifestou com a crescente e acelerada ascensão do neofascismo às vésperas da eleição de Jair Bolsonaro à presidência do país, e sua escrita é concluída ao longo de 2019, primeiro ano

de seu mandato, marcado, entre outros descalabros, pela flexibilização das regras para compra e porte de armas de fogo no Brasil, sendo esta apenas uma das marcas de sua necropolítica[17] (MBEMBE, 2018).

Essa *fabulação* propõe a extrapolação de um acontecimento violento, e, no entanto, banal, no qual um homem vive o absurdo do medo – real – da arma de fogo, que tem como alvo ele, o corpo negro, que não está em pé de igualdade com o outro, o agressor armado. Esse medo fabulado, como bem sabemos, encontra forte base na realidade, uma vez que uma bala de arma de fogo "encontra" muito mais fácil seu destino em um corpo negro que em qualquer outro corpo. Assim, me sabendo alvo de uma necropolítica de facilitação ao acesso às armas de fogo implantada naquele momento em que escrevi, durante o governo Bolsonaro, me conecto com o coletivo para, poeticamente, discutir um problema nosso, do nosso país, no tempo em que vivemos, mas que não se restringe a ele, uma vez que, mesmo com a mudança de governo, o pensamento conservador racista não morre; no máximo cochila para retornar no momento mais oportuno.

Voltando à questão da *fabulação*, mais à frente inverto o discurso, passando da vítima para o agressor, que se coloca acima dela – por tê-la derrubado – no plano físico, mas também no plano de uma moral preconceituosa, como veremos a seguir:

Quando se está armado
E o outro motorista é preto
E ele não organiza muito bem os pensamentos
E ele quase causa um acidente
E o pedido de desculpas é tão confuso que te irrita.
Te afronta.
E quem esse preto pensa que é pra ter um carro?
E quem é esse maldito pra vir falar de Deus,
pra querer pedir perdão?
E é ele ou você
E Deus sabe que você é do bem, mas se tem uma

arma é porque pode usar
E é melhor usar antes que esse preto faça uma
merda pior por aí
Afinal, preto só faz merda.
(NASCIMENTO, 2023, p. 23 e 24)

Nesse ponto, quando o leitor é transportado para a perspectiva do agressor, passa-se a ter acesso ao pensamento de um homem adulto, não negro, armado e cristão, que sente ódio por ter quase sofrido um acidente de trânsito por culpa de um negro, que, a seu ver, sequer deveria ter um carro, e que dentro de seu conjunto de ideias e valores é de partida "maldito", alguém destinado a "fazer merda". A tentativa de assassinato a ser realizada é por motivo torpe, mas não desprovida de cálculo, pois esse homem se mune de falsos argumentos que o convencem a cometer o crime a fim de proteger a sociedade desse homem negro – desarmado, portanto sem representar perigo – que balbucia um pedido tão atabalhoado de desculpas – por conta da situação que o amedronta – que o inflama ainda mais.

Do ponto de vista desse homem – o agressor – é preciso eliminar da sociedade o perigo representado por esse homem negro de posse de um automóvel (visto aqui não como meio de transporte, mas como bem material, o que o afronta, e também como uma arma, com potencial de fazer vítimas, diferentemente de sua arma de fogo, que tem a finalidade de "defesa"). E tudo isso se resume, para além de todas as crenças envolvidas na estrutura de um discurso de ódio, em um único sentimento/motivação abjeto: racismo.

Assim, entendo a narrativa que desenvolvo como uma *fabulação crítica* e multifacetada, que, para compor um panorama, desloca-se entre vozes distintas, de modo a compor uma imagem complexa, com protagonismo, antagonismo e fricção.

Já no poema "Elas portavam grandes arpões", presente no livro *Mandala naïf*, apresento uma *fabulação* que tem como pano de fundo uma falsa distopia: uma situação em que homens, em um futuro distante, são oprimidos não por outros homens ou por algum contexto político, mas pelos animais, que, com o passar dos anos, seguiram com suas adaptações, sobreviveram e evoluíram no plano das espécies: os elefantes – conhecidos por sua notável memória – perderam sua capacidade de lembrar, evidenciando o salto entre hoje e esse futuro; as baleias – mamíferos nomeados com uma palavra no gênero feminino – saem do mar e impõem aos homens – no sentido de espécie, mas também numa dubiedade que sugere ser o gênero masculino da espécie humana – amamentarem suas crias, invertendo a ordem também no campo do gênero, de primazia da opressão na falsa hierarquia homem-reino animal.

Ao fim, num jogo metalinguístico de inversão de expectativas, a ameaça se vira contra o leitor – humano – ao relembrar que essa revolta se deu por elas, as baleias, que estavam armadas com grandes arpões, assim como os homens fizeram por tanto tempo ao monopolizarem a violência – inclusive com o uso de armas –, que sempre ditou essa relação. Todos os homens presentes na *fabulação* obedecem por terem sido informados previamente pelo título do texto, e assim o próprio leitor se percebe preso na mesma armadilha, por também já ter sido alertado pelo título, ou seja, não pode alegar desconhecimento da situação. A armadilha se dá também pela linguagem criada pelo próprio homem: mais do que o arpão, o que o torna refém é a própria linguagem escrita que desenvolveu e domina.

Outro elemento que evidencia o salto temporal e a quebra de sua linearidade é o "mundo girando ao contrário na órbita da agulha": como sabemos, um disco de vinil girado ao contrário

ELAS PORTAVAM GRANDES ARPÕES

Foi assim, do nada. De um bilhão de anos pra outro, tudo mudou de forma: os elefantes, cansados, simplesmente esqueceram. E o mundo girou ao contrário na órbita da agulha. As baleias saíram do mar, e entregaram suas crias para que os homens amamentassem. Todo mundo tinha lido atentamente o título, e ninguém as desobedeceu.

(NASCIMENTO, 2020, p. 109)

promove a distorção do som que é emitido; assim, a possível explicação da mudança da ordem temporal e das coisas no poema se dá por uma inexplicável inversão da órbita da Terra. Além disso, a imagem da órbita da agulha estabelece mais um elemento de distorção, como o DJ que realiza *scratches* ao manusear um vinil, fazendo com que a agulha do toca-discos faça movimentos de ida e vinda rapidamente nos sulcos do disco, distorcendo, com isso, o som emitido; aqui, no entanto, o efeito é de ida e vinda no tempo, que possibilita viajar "do nada" um bilhão de anos para frente, e voltar para o momento atual do leitor, de modo a capturá-lo na armadilha poética, sob a lógica do tempo espiralar.

Considero importante ressaltar, ainda, que a grande motivação por trás de um texto como esse é a de assunção de que, se o objetivo final é a integração – inclusive entre reinos distintos –, historicamente a luta contra opressões se dá através de um acúmulo histórico – e ancestral – de resistências, de revides, de gestos de insubmissão. Daí, a inversão como revide que opera em vários níveis: natureza se rebelando contra o humano; gênero feminino se sobrepondo ao masculino e impondo sua vontade pela força; linguagem escrita que não liberta, mas sim, aprisiona e, por fim, a noção de tempo, que propõe o futuro, mas que volta para o presente para deixar seu lembrete.

É também a partir dessas articulações com a *oralitura* que conseguiremos extrair ideias e dimensões poéticas da resistência e da vulnerabilidade na forma de escritas à margem que são o *falatório* e a *escrita performática*, ambos procedimentos aqui entendidos, na obra de Stella e na minha como *escritas negras performáticas.*

CAPÍTULO 3

ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS: ESCRITAS COMO CORPO

> Tanto quanto em quaisquer organismos viventes, as linguagens estão em permanente crescimento e mutação. Os parentescos, trocas, migrações e intercursos entre as linguagens não são menos densos e complexos do que os processos que regem a demografia humana. Enfim, o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos. […] Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra. (SANTAELLA, 2001, p. 27)

A essa altura já é possível afirmar que não apenas as linguagens não são puras – como já dado inclusive pelo pensamento de Lucia Santaella –, como, sobretudo essas escritas corporais à margem também não o são, seja sob a perspectiva da *oralitura*, seja sob a perspectiva da hibridização inerente à performance: voz não é apenas voz: voz é corpo; escrita não é apenas escrita racional impressa: escrita é também oralidade, fricção do corpo mediado por tecnologias outras; as linguagens se contaminam, adaptam-se e se expandem de acordo com a necessidade de resistência e sobrevivência – inclusive comunicacional e poética – que essas vidas à margem exigem.

Tendo isso em vista, trago como chave de análise teórica o pensamento da crítica de arte, curadora e pesquisadora Christine Mello (Rio de Janeiro, 1966), que, através de sua *abordagem das extremidades*, propõe um jogo de leitura no qual, a partir dos vetores da contaminação, da desconstrução e do compartilhamento, podemos acessar o potencial crítico da linguagem. Mello traz a *abordagem das extremidades* a fim de nos colocar em contato com experiências artísticas e midiáticas com ocorrência em situações limite, de fronteira, descontínuas e que, no entanto, interconectam-se pelos extremos.

Assim, me valho de sua definição do vetor da contaminação para seguir com a análise[18]:

> A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato

> com outra linguagem. […] Em suas contaminações o vídeo amplia seus diálogos com outras linguagens na construção de um discurso dialético. (MELLO, 2008, p. 137)

Guardadas as particularidades de cada linguagem, é exatamente o que ocorre com a literatura contemporânea – sobretudo a de escrita negra –, quando colocada em contato com outras linguagens e formas de escrita: sua potencialização como *literatura expandida*, de modo que, principalmente em um contexto de margem, ela salta, tomando formas condizentes com o ambiente em que surge. Stella do Patrocínio, estando adoecida e encerrada em um hospital psiquiátrico, descola seu discurso poético-literário das formas clássicas de escrita e se vale de sua voz para realizar seu *falatório*, que, por si só, já demonstra uma natureza contaminada enquanto literatura gestada à margem, que parte de uma fala não cotidiana, característica de uma pessoa psiquiatrizada, para se desconstruir e gerar sentidos de poesia, em contaminação com formas fabulares e uma performatividade ressaltada em entrevista, que cosmogoniza, cosmologiza, rememora, descreve e critica.

Esse seu *falatório* ainda se transmutará e se reproduzirá posteriormente pelo mundo de diversas e contaminadas formas através de outras pessoas: álbum de *spoken word*, livro impresso, peça teatral, documentário, videoarte, etc; já minha escrita performática parte da assunção e do embate de um corpo também adoecido e medicado com a escrita, a fotografia e a *performance*.

> Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas artísticas e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade. Artistas que desenvolvem trabalhos em torno das relações arte/vida, da arte interativa e da performance costumam

> enfocar aspectos do corpo híbrido em suas obras. São movidos pela ideia do corpo em deslocamento e do senso de que mente/corpo interagem com uma grande gama de realidades para além da materialidade do corpo biológico. (MELLO, 2008, p. 141 e 142)

JANELA SOBRE O CORPO

A igreja diz: o corpo é uma culpa.
A ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.
O corpo diz: eu sou uma festa.
(GALEANO, 2007, p. 138)

Dessa maneira, até mesmo associando Eduardo Galeano (Montevidéu, Uruguai, 1940 – 2015) ao pensamento de Christine Mello, quando o primeiro dispara sua célebre máxima "O corpo diz: eu sou uma festa", é disto que estamos falando: o corpo deixando o lugar de funcionalidade a serviço da razão para assumir sua completude, campo de pesquisa de si, experimentação, sentidos, sensorialidades, elaborações e, sobretudo, contaminações; um aparelho de "pensar bem pensado" e também de "não pensar", como tão anticartesianamente declarou Patrocínio.

Assim, *as escritas negras performáticas* desrespeitam as noções de ambiente e de condições não ideais para se manifestarem, pois tomam para si as condições dadas, transformando-as em um campo de possibilidades, adaptando-se e se entranhando pelas brechas, espaços fronteiriços de relações impuras que se darão com o intuito de se estabelecerem e se firmarem, replicando as formas como os corpos que as carregam se comportam em situações de margem: a bem da verdade, a vida se comporta de forma saudavelmente impura e contaminada; a diferença dela – a vida – em situação de margem e dela em outros ambientes, ditos ideais, é que em ambientes de margem essas características contaminadas não se dissimulam nem se

disfarçam sob uma falácia puritana e asséptica que, via de regra, não se sustenta em pé.

Partindo da premissa da contaminação aplicada a tais escritas à margem, podemos então entender que a contaminação age como um vetor oposto à escassez, uma vez que, se por um lado a escassez as enfraqueceria e as esvaziaria de possibilidades, a contaminação fortalece as escritas à margem, dando vazão a formas imprevistas, articulando-as em seus limites, de forma a causar complementariedade, espraiando-as de forma vital no fazer artístico, animando aquilo que até então não havia sido alimentado de outras formas. A seguir, vamos discutir como essa oralidade, contaminada como a vida, trabalha a favor das performances na escrita corporal. Para isso, penso ser necessária uma breve abordagem acerca da ideia de *performance*, seja como arte, seja como expressão do corpo que comunica.

ORALIDADE E ORALITURA A PARTIR DO CORPO: PERFORMANCES DA ESCRITA

A palavra *performance* é originária da língua inglesa e traz em seu bojo múltiplos significados, tais como realização ou efetivação de uma tarefa, ou desempenho quando usada no âmbito esportivo. Carrega também o sentido de exibição pública, ou seja, a forma como uma pessoa se mostra e interage pública e socialmente nos mais diferentes âmbitos de sua vida; atualmente, na terceira década do século XXI, um dos muitos usos possíveis dessa ideia são as formas como as pessoas performam suas particularidades de gênero em sociedade. Por fim, temos a chamada *performance art*, forma de arte criada por volta da década de 1960[19], marcada por características como

a mistura e a associação de linguagens artísticas diversas – música, teatro, literatura, dança, artes plásticas e visuais, entre outras – em uma única expressão.

A *performance art* possui também o caráter de impermanência enquanto arte do corpo – ação realizada de forma única e não reprodutível –; além disso, traz o vivido como uma de suas características mais intrínsecas: uma performance, diferentemente do teatro, não se trata de representação, mas sim, de uma ação vivida em ato. Naturalmente, por conta de sua vocação para a hibridização, podemos falar de certas vertentes do teatro contemporâneo que se valem da performance, mas se falarmos da performance enquanto linguagem artística própria, em linhas gerais podemos defini-la como arte do corpo, impermanente, irreprodutível, altamente hibridizada com outras linguagens e feita em relação direta com o público.

Aquela que é apontada por muitos especialistas como a maior artista contemporânea viva, a sérvia Marina Abramovic (Belgrado, Sérvia, 1946) define performance como "uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, na frente de uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra" (UMA ARTE, 2015, n.p).

Essa é uma definição bastante precisa, que abrange grande parte do que pode ser uma performance. Contudo, como toda linguagem artística viva, a performance acaba por se desdobrar em novas e imprevistas formas, sobretudo porque é uma linguagem artística que, como já dito, carrega em si a premissa do hibridismo. Logo, com a adoção pelos artistas contemporâneos de novas formas de tecnologia, a performance também acabou por questionar – ou subverter – algumas de suas premissas, como a noção de "presença da plateia" em formatos como

a fotoperformance, a videoperformance, com as novas formas de se *performar online*[20] e a *escrita performática*. Assim, as interações performer-público assumem novas qualidades de corporeidade[21] e de regimes de presença, assumindo possibilidades outras de temporalidade e qualidade de registro.

Registro, aliás, é um dos importantes elementos da performance, pois uma vez que o vivido, a princípio e a rigor, não se repete – ou ao menos não se repete da exata mesma maneira –, o registro em vídeo, fotografia, áudio, escrita ou demais formas cumpre o papel de manter de alguma forma o vivido, como prova e memória parcial da ação artística e expressiva realizada.

Paula Garcia (São Paulo, 1975), *performer*, curadora e pesquisadora, defende que "a performance como linguagem sempre esteve ligada ao uso do corpo como um campo de tensão e problematizações" (GARCIA, 2009, p. 30). Isso reforça que, independentemente do entendimento da maneira como o regime de presença ou a construção com o público se dá na performance, o corpo-tela se mantém como uma constante na linguagem performática, como meio da construção física e mental já definida como base por Abramovic. Já as formas e proposições que esse corpo performático pode assumir se configuram nos mais variados e imprevisíveis tipos de abordagens e procedimentos, como a performance-ritual de Renato Cohen (Porto Alegre, 1956 – São Paulo, 2003), o corpo-ruído da própria Paula Garcia ou as performances corporais de fundo autobiográfico de Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948 – Nova York, EUA, 1985), entre tantas outras possíveis, que fazem com que cada performance seja tão única quanto o indivíduo que a propõe e realiza.

Renato Cohen, em *Performance como linguagem*, nos oferece a seguinte perspectiva de performance:

> Tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte estabelecida", a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. […] A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de espaços "mortos", como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (COHEN, 2009, p. 38)

Quando Cohen define a performance como "arte de fronteira", ele já a coloca numa posição de não submissão às formas clássicas e estabelecidas de arte como pensadas na Europa ao longo dos últimos cinco séculos, e reforça seu caráter de ruptura com essas formas canônicas de pensamento artístico. Isso nos interessa, uma vez que, ao entendermos a performance como um lugar de extremidade, sobretudo quando realizada em nosso contexto de pessoas viventes no hemisfério Sul, a performance se abre, em sua capacidade de contaminação, à possibilidade de inserção de pensamentos, filosofias, práticas e corpos não hegemônicos, como os de matrizes africanas, povos originários, migrantes, corpos dissidentes, entre outros. E mais: quando pensa em formas de resgatar a arte daquilo que chama de "espaços mortos", tais como museus, galerias e teatros, Cohen nos alerta para a realidade de que a arte, principalmente a performance, está em todos os lugares onde há pessoas em ato – como escolas, espaços onde se pratica a religiosidade, espaços públicos, centros de acolhida a refugiados, presídios e até mesmo instituições hospitalares, tais como hospícios, explicitando o potencial contra-hegemônico dessa linguagem artística.

Já quando pensada de forma mais ampla que sua definição como linguagem estritamente artística, ou seja, num viés psicológico no qual assumimos personas que performam socialmente, a performance é inata ao corpo e às formas mais

tradicionais de expressão corporal, comunicacional, cultural, política e até mesmo religiosa dos mais variados povos ao redor do mundo, sobretudo se pensarmos nas tradições tribais africanas. Esses povos têm no corpo e em suas expressões corporais a base de sua filosofia, crença, ética e noção de tempo, que acontecem por meio de suas danças, oralidades ou mesmo relações com outros mundos . Isso significa que, apesar de atingir outros entendimentos ao longo do tempo, a performance se relaciona com o *falatório* e a *escrita performática* sob uma lógica *oraliturária*, sendo essencial para a vida enquanto comunicação, crença e arte, entre outros saberes, ainda que antes não se usasse os termos "performance" ou "oralitura" para nomeá-las, e mesmo que ainda hoje não se nomeie dessa forma em lugares fora do ocidente.

Logo, podemos partir da ideia de que a performance é corpo, está no corpo, não se dissocia do vivido e, portanto, vai muito além do pensamento canônico clássico eurorreferenciado do que é ou não arte, de quais lugares preestabelecidos servem para a prática de arte ou de quais corpos estão autorizados a realizá-la. Assim, a performance atravessa por completo também toda a dimensão do *falatório* e das *escritas performáticas*.

PERFORMANCES EM STELLA DO PATROCÍNIO E LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO

> Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de "literatura", interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. […] Um certo número de realidades e valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de "performance". (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

> […] ao ler pela primeira vez as transcrições das palavras que Stela disse e que ela mesma denominou Falatório, isto é, o que viriam a ser seus poemas, não consegui dar continuidade à leitura, ao contrário e em consonância à sua voz, comecei de imediato a enunciá-los também, e por meio de sua voz consegui, como em raras vezes anteriores e sem qualquer timidez, ouvir a minha própria voz. (BEBER, 2020 p. 226)

Paul Zumthor nos fornece uma importante contribuição ao pensar as relações entre literatura, voz e performance, e ao elaborar como a oralidade da poesia, pensando o texto como um fio condutor, pode ser a fomentadora de performances outras que se revelam a partir da leitura de determinada obra poética. Mais uma vez, é inevitável trazer à tona a associação do tratamento de performatividade dispensado à oralidade da poesia com a *oralitura*. Possivelmente Paul Zumthor não teve a oportunidade, quando vivo, de conhecer a obra de Stella do Patrocínio, mas entendo que isso que ele descreve parece se aplicar perfeitamente à poesia dela.

Outro ponto que conecta o pensamento de Zumthor acerca da recepção da *performance* oral com a *oralitura* é a ideia de que, segundo suas palavras, "considero com efeito a voz, não somente

nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena".

Aqui, apenas questiono o uso do verbo "representar" utilizado pelo autor, que, mesmo sem intenção, pode tirar a potência da voz enquanto integrante do corpo: voz é corpo e corpo é voz; não se dissociam nem se hierarquizam, principalmente se falamos de Patrocínio.

Diferente de Bruna Beber, que não apenas acessou tal poesia, como assume o caráter de experiência vivida com esse material, descrevendo de forma única como, numa primeira leitura, surgiu a necessidade de enunciá-lo como uma espécie de cavalo que é assumido por sua entidade, e que através de uma intensa afetação, ou mesmo por uma afecção que o texto lhe provocou, de reconhecimento de tudo o que há ali, e em como aquilo ressoou nela enquanto leitora, tornou-se também sua enunciante. Beber não parou por ali; como a maioria das pessoas que conhece a obra editada e publicada de Stella, foi atrás dos áudios que registraram seus *falatórios* para realizar sua pesquisa.

E é nos registros de *falatório* de Stella do Patrocínio que tomamos contato com a sua performance: ali, como uma fonte geradora, temos, sem qualquer tipo de filtro, a enunciação de Stella. Aliás, não só dela, mas de todo o ambiente vivo, pulsante e cheio de atravessamentos da Colônia Juliano Moreira, que a atravessava e era também atravessado por Stella.

É através do contato com sua voz que acessamos as tessituras, as intenções e os sentimentos que transmitem, como um fio condutor de energia elétrica, o que é sua poesia, e que faz com que sua existência nos bata de forma tão irremediável no peito, de modo que já não basta sabê-la: é preciso irradiá-la, contaminando, assim, mais e mais pessoas com seu absurdo e sua beleza.

Para dar a ver isso, trago o álbum de *spoken word* Entrevista com Stela do Patrocínio (2007), com Georgette Fadel (Stella do Patrocínio), Juliana Amaral (entrevistadora) e Lincoln Antonio (piano). Através da voz da atriz e diretora teatral, é possível acessar a mensagem de Stella do Patrocínio; até mesmo a loucura é ali apresentada de forma muito competente. Contudo, trata-se de outra performance e, como tal, apresenta outras qualidades, de uma outra voz, que é outro corpo, de outra idade, que viajou e habitou outros mundos e que, portanto, cria uma outra coisa, que cumpre a função de continuar artisticamente a contaminação/propagação de Patrocínio no mundo, mas jamais podendo substituir a performance primeira – e única – de sua autora.

Naturalmente, não coloco juízo de valor sobre as obras posteriores inspiradas na voz original, inclusive porque, como já disse e reforço, essas cumprem o importante papel de disseminar aquela: aqui o que me interessa é diferenciá-la das demais e detectar como essa singularidade reforça ainda mais o caráter de performance à sua poesia, gerando, inclusive, performances outras a partir dessa.

No entanto, a performance enquanto arte exige um protocolo e um treinamento, um preparo rigoroso que permita ao artista ir em direção ao desconhecido, porém com os elementos necessários para cumprir sua ação até o fim. Para discorrer a respeito, trago como importante precedente performático a forma como um solista de jazz realiza seu trabalho: para leigos, em uma música elaborada como o jazz, tudo parece um grande improviso, um belíssimo e vertiginoso avanço vertical de uma ave rumo ao chão que, no último instante antes do choque, muda de direção, retomando o voo harmonioso de antes.

Mas não é exatamente assim: a estrutura, digamos, "clássica" do jazz prevê um tema de abertura, algo tocado em convenção por todos os músicos; algo que estabeleça familiaridade para com aquele que ouve; não importa onde, quando ou quem esteja tocando a música "Oro, Incienso y Mirra", de Dizzy Gillespie e Machito, quando é tocado o tema, quem conhece a música saberá que se trata dela por seu tema, que é o que a torna única, e esse jogo é ensaiado entre os músicos; é preciso conhecer previamente a estrutura, o tema, os andamentos, bem como as escalas da música para executá-la.

É a partir dessa convenção, digamos, dessa "cama" armada pelos músicos, que é possível que aconteça a magia pela qual os músicos de *jazz* são tão conhecidos: uma vez dado o tema, os demais músicos manterão a estrutura para que um solista, que também é bom conhecedor dessa estrutura, lance mão de suas capacidades de improviso, que é, grosso modo, o instrumento atuando como "voz se destacando do coro", para usar uma imagem teatral.

Uma vez tendo feito o improviso – que reforço, nada tem de aleatório, pois atua dentro de estruturas e escalas preestabelecidas da música, o que inclusive o torna ainda mais importante, difícil, preciso, único e criativo –, o músico retorna para o tema, para a convencionalidade, como uma espécie de argumento sólido que se fecha de forma brilhante após ter sido bem desenvolvido em um acalorado debate. Tendo a música um único músico solista ou mais, a lógica se manterá a mesma, e nada disso é possível sem que haja o ensaio e o conhecimento prévio estrutural da música.

Este gravador está gravando?
Parece um livro de reza, está comportado
Muito comportado, está se comportando
Ele poderia ser como um rádio mesmo
Mas está parecendo um livro de reza

Ele não fala
(PATROCÍNIO, 2001, p. 137)

Feito esse desvio, retorno para falar de Stella: o que temos de registro da voz de Stella são aproximadamente 90 minutos. Porém, Stella esteve internada ao longo de boa parte de sua vida: por volta de 24 anos entre sua internação e os momentos em que foi gravada. É impossível precisar quando Stella começou a prática de seu *falatório*, mas é possível e muito razoável supor que ela desenvolveu seu *falatório* ao longo dos anos, em um processo contínuo de ensaio e aperfeiçoamento de sua poesia, inclusive atuando em convenção com a vida pulsante da própria instituição psiquiátrica.

Assim, o que ouvimos – ou lemos de Stella – é o momento em que ela, como solista, destaca-se e, usando a estrutura de que dispõe e tão bem conhece, improvisa. Um improviso em nada aleatório, pois ela se apresenta como conhecedora da estrutura à qual pertence e, portanto, não desafina, não semitona, pelo contrário: brilha, pois brinca com as regras estabelecidas. Patrocínio joga até mesmo com o gravador que a registra, questionando se ele está mesmo gravando, questiona seu comportamento, como um livro de reza que nada emite, e sugere que o gravador poderia ser como um rádio, logo, emitindo sons, e não apenas o receptando. Nos faz pensar se é realmente só do gravador que ela está falando. Stella sabe inclusive quando parar: quando as perguntas de sua entrevistadora se tornam excessivas, ela declara, ainda de forma poética:

Eu já não tenho mais voz
Porque já falei tudo o que tinha que falar
Falo, falo, falo, falo o tempo todo
E é como se eu não tivesse falado nada [...]
(PATROCÍNIO, 2001, p. 142)

Além: estaria Stella se referindo somente ao silenciamento de sua voz na ocasião da entrevista? Tudo nos leva a crer que não: sua fala, que num primeiro momento se refere à situação imediata, parece denunciar também o contexto maior de sua vida.

Essas estruturas e suas operações se apresentam no interior do *falatório*: Stella narra de forma não linear, mas avança e retorna com consciência: símbolos e signos são acessados, largados e reacessados quando ela julga necessário, para reafirmar ou negar ideias antes apresentadas.

E como já dito em relação ao jazzista, o entendimento dessa forma de operação performática em nada torna o *falatório* de Stella menos elaborado, pelo contrário: só explicita a inteligência, o método e o processo de uma artista que se organiza em meio à precariedade para construir poesia em um cenário de – aparente – caos.

Isso é a excelência da performance, seja pelo viés do desempenho, seja pelas definições contemporâneas do que é *performance art*, seja pelo entendimento do que é uma persona performando socialmente, seja pela ética africana que entende e realiza o corpo como tela, integrado aos mais diversos "reinos" aos quais pertence. Nos processos poéticos que desenvolvo, entendo a performance como uma importante camada que liga o pessoal ao coletivo: dessa maneira, tenciono me colocar em jogo de modo a não ser excessivamente subjetivo, mas também não distanciado a ponto de ser genérico.

Pensando criação artística contemporânea, vejo a possibilidade do artista performar como comentarista, que é crítico sem deixar de ser constituinte e criador de seu tempo, de maneira que possa mirar no que vê – ou seja, treinado por seu conhecimento da realidade – para acertar o que não vê – aquele que completa o gesto artístico –, e isso o difere de um

comunicador que trabalha unicamente com o dado objetivo, como um jornalista, porque o acontecimento enquanto notícia envelhece, já o acontecimento enquanto gesto artístico pode se dobrar no tempo, espiralando-se em possibilidades, paralelismos, oposições, assimetrias, decalques, entre outras formas imprevisíveis.

Para dar a ver esse pensamento, trago a fotoperformance *Ensaio de uma selfie do cotidiano/ Provas para uma foto de obituário/ Ensaio de uma foto só*, presente no livro *Medusa em braile* (p. 12 e p.13), na qual realizo o gesto de me fotografar escovando os dentes, mas não apenas escovando, como deixando babar e escorrer a pasta de dente da escovação. O trabalho é composto por seis variações de uma mesma imagem matriz, porém cada uma com um filtro de imagem diferente: negativo, *duotone*, *gamma ray*, preto e branco, entre outros.

O gesto presente na imagem visual das fotos se completa com o gesto do título, que emite as possibilidades de uso dessas imagens: o primeiro, sendo quase descritivo, uma vez que de fato se trata de uma selfie, e, no entanto, de cotidiano essa imagem pouco mostra, uma vez que as selfies são feitas geralmente para publicações em redes sociais, logo, feitas com o intuito de performar imagens de beleza, normalidade e idealização. Portanto, ninguém que tira uma selfie cotidiana busca produzir uma imagem que causa estranhamento, como essa.

A segunda possibilidade aventada pelo título é a de serem provas para a escolha de uma foto para obituário, possibilidade que até poderia ser crível para a primeira imagem colorida ou as duas em preto e branco e, no entanto, essa hipótese também se mostra absurda, sendo que fotos de obituário são sóbrias, retratam a pessoa falecida de forma mais neutra, séria, respeitável,

não babando ou alteradas por filtros negativos e com cores saturadas.

A terceira e última possibilidade talvez seja a mais viável, já que, à primeira vista, é de fato um ensaio composto pela mesma foto, em nada conflitando com aquilo que a imagem propõe, diferentemente dos dois primeiros títulos. No entanto, aqui a falha ocorre pelo fato de que não se trata de uma foto só: a cada nova alteração, a imagem se transmuta em uma nova imagem, logo, um novo corpo, sob um novo estatuto visual, emitindo novas mensagens. Esse "ensaio de uma foto só" se trai por ser, ao fim e ao cabo, um ensaio de seis fotos distintas entre si.

No entanto, todas essas fotos juntas compõem uma só imagem, como um muro coberto de anúncios de shows musicais feitos em lambe-lambe: de uma fixidez provisória, como o papel que se desgasta com o tempo, seja o anúncio colado na parede, seja o livro impresso que a suporta, a ser um dia consumido pelas traças, não diferente, aliás, desse corpo catatônico que deixa a pasta de dentes escorrer pela barba.

Dessa maneira, opero um gesto treinado e pensado que faz um comentário sobre o nosso tempo, mas que só se completa como performance no encontro com o leitor-receptor dessa imagem, que tenta se plasmar no tempo como falha e que, no entanto, fracassará inclusive no intuito de se fixar.

Desse modo, é possível entender ambas as performances presentes nas obras como gestos que, mais uma vez, evidenciam tanto as dimensões da vulnerabilidade quanto da resistência em relação ao que seus estados de margem lhes impõem.
Na sequência, a abordagem se deterá nas performances dos artistas objeto deste estudo, porém sob a particularidade de seus corpos psiquiatrizados.



Fotoperformance “Ensaio de uma selfie do cotidiano/
Provas para uma foto de obituário/ Ensaio de uma foto só” (2021).
Fonte: NASCIMENTO, 2021 p. 12 e 13

PERFORMANCES DE CORPOS PSIQUIATRIZADOS

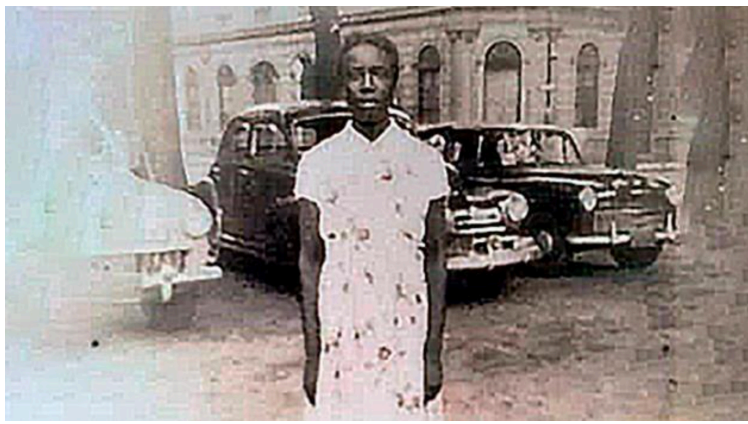
> Falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANON, 2020, p. 31)

Quanto ao aspecto do problema de saúde mental, para além de questões de ordem biológica, sabe-se que muitas doenças da psique podem ser despertadas ou agravadas tanto por faltas da ordem do social quanto por traumas individuais. É importante também considerar as diferenças, particularidades e desafios que uma doença mais complexa como a esquizofrenia de Patrocínio guardava em relação a um quadro de depressão moderado como o meu. Não me disponho aqui a teorizar sobre as causas de sua esquizofrenia; não tenho pretensão de fazê-lo nem arcabouço intelectual sobre saúde mental para teorizar a respeito. O que me interessa aqui é pensar em como dois escritores negros conseguiram produzir escritas à *margem*, com elaboração performática, mesmo lidando com suas condições de psiquiatrização.

Essa problematização se relaciona com a constatação do estado de escassez ao qual um artista negro geralmente se encontra, e que aqui se localiza também dentro da conceituação de margem, ou seja, lidando com a falta de acessos. Se a escassez se apresenta como uma condição, é preciso entender então o que é preciso ter em abundância para a criação de discursos artísticos à margem. Por uma questão temporal e de avanços dos entendimentos do que é arte, principalmente no campo da pesquisa, hoje temos condições de admitir essas escritas do corpo como literatura, bem como inseridas na chave do contemporâneo,

possibilidade que em outros tempos não existiria. Em outros tempos, Stella e eu seríamos apenas vítimas certas e totais do apagamento histórico, como quase ocorreu particularmente com ela. Resta então, neste momento, pensar como performa um corpo negro psiquiatrizado e à margem.

Sabemos que Stella foi internada compulsoriamente e recebeu tratamento de eletrochoque, prática hoje felizmente condenada e abolida pelas instituições psiquiátricas. Sabemos também que o encarceramento foi por muito tempo política de Estado para higienização das cidades e retirada de corpos dissidentes de circulação, enclausurando-os em cadeias ou em instituições psiquiátricas. Esse era o acesso – se é que podemos chamar de acesso, e não imposição instituticional – à saúde pública a que uma mulher como Stella dispunha à época.



Registro de Stella do Patrocínio antes de sua internação. Fonte: foto de autor desconhecido pertencente ao acervo pessoal de um sobrinho da artista, que cedeu a imagem à pesquisadora Anna Carolina Vicentini Zacharias.

Assim, temos uma mulher negra, desprovida de qualquer recurso material, sem sequer uma família dando qualquer tipo de

suporte para sua vida, com problemas de ordem de saúde mental – diagnosticada com esquizofrenia – e encerrada em uma instituição psiquiátrica por décadas. Stella tinha pouco mais que seu próprio corpo adoecido – morada, refúgio e universo – a que recorrer. E isso foi mais do que suficiente para que ela cravasse, mais do que seu nome, sua existência e o testemunho desta em nossa história, seja a história da literatura contemporânea brasileira, seja da luta pelos direitos negros, seja na luta antimanicomial, seja na 35ª Bienal de São Paulo, entre tantos outros espaços materiais e imateriais.

Isso se dá, como indica Fanon, através da operação de domínio da língua do colonizador por Patrocínio: é certo que Stella já se desenvolve falando português por ser brasileira, não é disso que falo; falo aqui de um sentido mais amplo, no qual esse corpo à margem se apropria da linguagem do opressor – em última instância, nossa sociedade colonizada e reprodutora de gestos colonizadores – para, como acima citado por Fanon, "assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização".

E aqui trago um complemento ao cenário que descrevo sobre Stella; a autora tinha a si mesma e a seu corpo, mas não somente: estivesse ela isolada de outras pessoas – além de seu confinamento dentro da instituição psiquiátrica –, talvez nada do que realizou tivesse sido possível. Quero dizer com isso que, mesmo Stella estando à margem da margem, isolada da sociedade, com sua existência ocultada, ainda assim pertencia a um microcorpo social dentro do hospital, com outras pacientes, bem como com os funcionários ali atuantes.

> […] o homem só se constitui como homem na relação com os seus semelhantes, e só por eles é o que é; portanto, ele não é uma indivisibilidade e unicidade primárias, mas está em constante participação e comunicação com os outros.
> (NOGUEIRA, 2021, p. 43)

A pesquisadora e psicanalista Isildinha Baptista Nogueira nos alerta sobre essa condição mínima para a autodeterminação do sujeito: o contato e a interação do sujeito com outros, de modo que ganhe contornos e se diferencie, entenda-se como alguém no mundo. Dessa maneira, ainda que Stella contasse com quase nada de recursos materiais, a convivência com outras pessoas em sua internação – independente da qualidade das relações estabelecidas – ajudou-a a ancorar sua existência em algum nível de realidade, possibilitando, assim, que ela conseguisse estabelecer subjetividade e gerar discurso, a ponto, inclusive, de poder ser entrevistada.

Tanto é que Stella cita em sua fala, nominalmente (Maria do Socorro e Seu Nelson) e de maneira informal – pelo primeiro nome –, funcionários da Colônia Juliano Moreira, que não a deixam sair pelo portão[22] (PATROCÍNIO, 2001, p. 55), indicando algum nível de convivência com o corpo de funcionários do local. Outras formas de convivência, porém não com o mesmo nível de proximidade, também se apresentam em seu discurso. Quando fala de outras internas, demonstra certo distanciamento e olhar crítico (PATROCÍNIO, 2001, p. 61), mas não as omite de sua existência, inclusive quando hiperboliza o número de moradores do Núcleo Teixeira Brandão (PATROCÍNIO, 2001, p. 56).

É esse pano de fundo coletivo que possibilita e dá a base e suporte necessários para que Stella faça suas viagens internas e volte para nos contar tudo o que viu, pensou e criou com seu "aparelho que pensa bem pensado" (PATROCÍNIO, 2001, p. 69), conseguindo, assim, reunir condições suficientes para performar através de seu corpo-voz psiquiatrizado, a despeito de sua situação precária, fazendo com que, ao mesmo tempo que seu corpo estivesse integrado ao local de seu confinamento, também

conseguisse ultrapassá-lo, projetando-se para além dos portões do hospital.

Posto isso, considero importante destacar que Stella alcançou sua autodeterminação enquanto sujeito, ou seja, apesar das características de sua comorbidade, conseguia manter um elo com a realidade e com seu *self*, tendo consciência de si. Já a autodeterminação artística Patrocínio não tinha; desenvolveu sua forma de procedimento comunicacional único – o *falatório* –, elaborou pensamento e poética com maestria e, no entanto, jamais se determinou artista ou poeta. Como já dito, essa construção da Stella do Patrocínio poeta é póstuma.

Em relação a mim, quando fui diagnosticado com depressão em 2017, a princípio busquei, em companhia de minha mãe, tratamento especializado no Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) de Guaianases, na cidade de São Paulo. Não obtive êxito, porque, na triagem, demonstrava um quadro relativamente leve de depressão; o insucesso é compreensível, uma vez que presenciei nesses atendimentos outras pessoas em estado de adoecimento mental muito mais grave e que, portanto, necessitavam de cuidados especiais com mais urgência do que eu. A propósito, só o fato de estar acompanhado de Dona Maria Helena já denotava privilégios estruturais meus que muitos ali não tinham. Consegui, então, depois de algumas tentativas, iniciar um tratamento com o médico clínico de plantão da UBS (Unidade Básica de Saúde) do Jardim Robru; meses mais tarde, quando me casei e passei a ter acesso ao plano de saúde de Glaucia como dependente, dei continuidade ao tratamento psiquiátrico pela rede privada, tratamento que sigo fazendo até hoje.

Faço todo esse relato para poder, mais uma vez, aprofundar a análise. Aqui, temos um indivíduo – Stella do Patrocínio – abandonado à própria sorte pelo Estado, capturado e submetido

a um tratamento que, sob o olhar de hoje, é entendido como tortura, a partir das sessões de eletrochoque, que, obviamente, não era adequado à sua comorbidade e sem opções outras de tratamento, sem ter acesso à família ou a qualquer outro tipo de apoio fora da instituição psiquiátrica. Eu, por outro lado, nascido e criado em outro momento, mesmo que em um contexto periférico, fui minimamente assistido pelas políticas de saúde pública e, de forma mais ampla, por minha família e minha esposa.

Em nenhum momento estive internado ou sob algum surto mais grave que me criasse qualquer tipo de dissociação com a realidade – como foi o caso da esquizofrenia de Patrocínio – ou que tivesse me impossibilitado de estar atuante em sociedade; apenas ocasionalmente tive dias de indisposição, letargia e insônia agudos, bem como ocasionais ataques de ansiedade e dois eventos de síndrome do pânico. Não afirmo com isso que a depressão que se manifestou em mim seja uma doença banal, pelo contrário; apenas busco realizar aqui um exercício honesto de situação, reconhecendo inclusive a importância de todo apoio adequado de que dispus e disponho.

Toda essa base estrutural me possibilitou performar, assim como Stella, apropriando-me daquilo que já tinha à disposição; no entanto, já me entendia escritor, tinha acesso à leitura, tempo e manejo de um estado corporal – por conta dos remédios – que me permitia me manter funcional cotidianamente – sobretudo em relação ao sono, por passar a me tratar com calmantes – e, ao mesmo tempo, acessar estados corporais propícios à escrita poética: após tomar o calmante, sentia que a sensação de quase sono me tirava inibições, liberando um estado de escrita próximo do onírico, numa passagem que me permitia estar lá (no sonho) e aqui (na vigília), performando um eu duplo, com duas facetas

que se revelavam em proporções complementares, e que adotei como procedimento de escrita. Não é preciso dizer que toda essa consciência presente em minhas escolhas artísticas me coloca como um artista autodeterminado, diferentemente de Patrocínio.

Dessa maneira, entendo como importante ressaltar esses dois aspectos que saltam das performances desses dois corpos psiquiatrizados, sendo o primeiro deles a capacidade de articular fala poética, de modo a assimilar e lidar de alguma maneira com sua posição em meio a uma sociedade que os adoece, e o segundo a possibilidade de interação desse corpos negros psiquicamente adoecidos com o outro, pois é na troca com o outro que há o estabelecimento de uma participação comunicacional, sem a qual nenhuma escrita como corpo – performática – seria possível.

Isso tudo posto, dentro da perspectiva de análise que coloco, ao articular gênero, acessos ao sistema de saúde e educacional, período de vida, e mesmo as características das comorbidades de ambos, me posiciono enquanto escritor à margem, ao passo que vejo Stella do Patrocínio à margem da margem, colocada numa situação de borda tão limítrofe que beira a surrealidade no que tange à desumanização de uma vida negra, o que reforça ainda mais suas dimensões de vulnerabilidade e resistência.

Tratando de escrita como corpo, aliás, abordaremos a seguir as relações estabelecidas nessas *escritas negras performáticas* em nossas obras, articulando, através de um olhar analítico, de que modos essas escritas corporais à margem emergem como discurso estruturado e como gesto corporal e oral.

ESCRITAS À MARGEM EM STELLA DO PATROCÍNIO

Como já sabemos, Stella do Patrocínio disseminou-se postumamente como poeta a partir dos registros de seu *falatório* em áudio, através da posterior transcrição, edição e publicação de seu livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001), bem como por meio de obras de outros artistas inspiradas em seu *falatório* e no que se sabe de sua vida. Entretanto, como já dito, a autora jamais se intitulou "poeta" ou mesmo "escritora"; Stella denominava suas falas como *falatório*. Mas quais outras acepções, além da já apresentada, podemos extrair então do *falatório* de Stella do Patrocínio? Bruna Beber nos diz, em sua obra *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio*:

> Stella do Patrocínio como a porta-voz de sua voz, não só como sujeito arbitrarizado, mas como sujeito que tenta retomar seu arbítrio e seu corpo por meio da voz, da palavra oriunda da vibração de uma garganta de carne. Desse modo, como tentativa de resgate e desvio – e do resgate do desvio […].
> (BEBER, 2022, p. 47)

Beber nos sinaliza que Stella do Patrocínio era uma pessoa arbitrarizada pelas opressões – corporais e mentais – da instituição psiquiátrica; porém, buscou recuperar seu arbítrio através de algo que não podiam alienar dela: sua voz, usando o meio mesmo de que dispuseram para controlá-la (o desvio) para se libertar (o resgate). A partir disso, ela desenvolve o que batizou de *falatório*.

Tomando como base a noção de desconstrução presente em Mello (2008), entendo que há, em Stella, um reposicionamento do que é sua voz, tirando-a do que poderiam ser descargas do inconsciente da portadora de uma condição mental instável para

elaborações poéticas ensaiadas, memoriais, críticas e que recorrem a sensorialidades de Patrocínio ao se constituírem em *falatório*.

Dessa maneira, reafirmo que o *falatório* configura-se, primeiramente, como a mais genuína forma de *oralitura* enquanto conceito que define a palavra falada como um meio de realização daquilo que ela mesma transmite, dando não apenas corporeidade, como também existência e concretude ao falado: no *falatório*, enquanto *oralitura*, o tempo se dobra e a linguagem tem o poder de criar, destruir e recriar mundos, de Stella enunciante para seu ouvinte/leitor receptor, fechando juntos esse circuito performático. Assim, o falatório realiza a citada ponte comunicacional – emissor-mensagem-receptor –, embutindo nessa fala uma elaboração poética e um corpo que irrompem e sobrevivem pela oralidade.

Não obstante, para que a *escrita negra* à margem *falatório* seja inteiramente atravessada de fabulação, como já colocado, Patrocínio apresenta fragmentos de memória de sua vida pregressa à internação, fazendo uma espécie de ancoragem com seu passado, lembrando pessoas e lugares como seu amigo Luis do bairro de Botafogo e da casa de família onde trabalhou, esteve, e na qual, no entanto, jamais foi de fato integrada. Essa intensa contaminação entre oralidade e recursos literários outros instaurados no discurso de Stella vem para fortalecer sua escrita, tornando-a mais robusta e original enquanto literatura contemporânea e, antes disso, mesmo como oralidade, afinal não se trata apenas de falar; a capacidade de falar não garante a captura do ouvinte, mas sim, o que se fala e como se dá essa fala.

Outra característica importante do mecanismo *falatório* é que nele Stella se vale da postura de testemunha, na qual fala de si com distanciamento, o que implica um desdobramento de si atento, crítico, por vezes irônico, por vezes inconformado com sua

condição, dando testemunho de sua história e de sua existência – além de elaborar falas sobre a própria fala, a realizar nessa operação metalinguística uma segunda dobra de pensamento, evidenciando que sua fala não se trata de mera descarga de fragmentos aleatórios do inconsciente, mas sim de elaboração, percepção de mundo, reelaboração e mesmo crítica ao mundo dado.

A seguir, passo a uma análise mais detida do falatório enquanto estrutura desse recorte dado a ele enquanto obra.

REINO DOS BICHOS E DOS ANIMAIS É O MEU NOME

Reino dos bichos e dos animais é o meu nome, em sua primeira e única edição até o momento, é um livro publicado em 2001 pela Azougue Editorial e composto por 158 páginas. O texto introdutório, "Estrela", foi escrito por Ricardo Aquino, à época diretor do Museu Bispo do Rosário, seguido pelo texto de apresentação "Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica", assinado pela organizadora da publicação, Viviane Mosé; esses dois textos abrem o livro e contextualizam a vida e a obra de Stella do Patrocínio. A obra em si, que compõe o miolo e a parte mais importante e autoral do livro, é dividida em oito partes, ou oito organizações de *falatório*, batizados por Viviane Mosé com títulos que são trechos retirados dos textos aos quais cada um se refere. Elenco-os a seguir:

PARTE I: Um homem chamado cavalo é o meu nome
PARTE II: Eu sou Stela[23] do Patrocínio, muito bem patrocinada
PARTE III: Nos gases eu me formei, eu tomei cor
PARTE IV: Eu enxergo o mundo

PARTE V: A parede ainda não era pintada de azul
PARTE VI: Reino dos bichos e dos animais é o meu nome
PARTE VII: Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum
PARTE VIII: Procurando falatório

Na parte I do *falatório*, tomamos contato com a entrada de Stella no hospital psiquiátrico e com suas memórias anteriores à internação. Aqui Stella detalha como ocorreram os eventos que desembocaram em sua internação; além disso, fala de um amigo pregresso a tudo isso, sendo Luis o nome dele. Stella indica o bairro onde estava – Botafogo –, a rua por onde passou – Voluntários da Pátria – e tudo o que se sucedeu naquele dia. Nesses trechos, Stella também situa o ouvinte-leitor sobre o que é o hospício, sobre sua lotação e sobre a medicação a que é submetida.

Na parte II, há o que talvez seja o trecho mais famoso de seu *falatório*: "Eu sou Stela do Patrocínio, muito bem patrocinada" (PATROCÍNIO, 2001, p. 66), no qual, além de afirmar sua singularidade com orgulho através do jogo de sentidos com seu próprio sobrenome, também nos apresenta importantes aspectos de sua vivência no ambiente hospitalar: crítica ao estado de "não pensamento" das pessoas ali encerradas, ao seu próprio estado de confusão mental, ao estado de lotação da instituição e mais memórias de sua vida pregressa.

O que Stella nos apresenta nos trechos organizados na seção III é o que considero a parte mais metafísica e cosmogônica de seu *falatório*. É aqui que Patrocínio faz uma viagem para antes de sua existência, apontando profundos questionamentos acerca de sua própria constituição e que, por isso, equiparo ao livro bíblico Gênesis; entretanto, Stella se apresenta como sua própria deusa, não tão onipotente, mas sim crítica de suas capacidades de autogeração.

Na organização da parte IV, a Patrocínio que se apresenta é uma observadora tanto de si quanto do outro e do mundo, afirmando aquilo que se mantém igual, monótono, detectando aquilo a que não pertence, em alusão à casa de família na qual trabalhou, também se mostrando questionadora acerca de quem constitui o outro.

Ao chegarmos à parte V, temos acesso à parte provavelmente mais violenta de seu *falatório*; aqui seu discurso traz marcas de uma possível violência sexual vivida, e não só: traz também marcas da fome e de imposições sobre sua vida, nas quais se vê oprimida, designada por outros a desempenhar determinados papéis. Stella se mostra doente, vulnerável, andarilha pela cidade do Rio de Janeiro e, talvez, até mesmo em situação de prostituição.

Na parte VI, transparece tanto uma Patrocínio mais reflexiva, mais atenta à materialidade da realidade, à passagem monótona dos dias, quanto uma Stella mais imaginativa, transmórfica – que é cavalo, cachorro, serpente, jacaré –; essa é a Stella que determina as eras pelas quais passou e que situa o reino dos bichos e dos animais, o seu reino, em paralelismo com o zoológico da Quinta da Boa Vista. Stella se vê tão enclausurada quanto aqueles bichos.

Na organização da parte VII, o que temos é a autora em desânimo, apática, doente, e num sentido negativo, em suas próprias palavras, "contaminada". Ela se vê sem prazer em todos os sentidos, seja sexual, seja num sentido mais amplo, de ordem vital, por isso "colocando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum" (PATROCÍNIO, 2001, p. 125). Essa é uma Stella do Patrocínio esgotada, explorada, e a seu ver, sem potência a oferecer.

Por fim, na parte VIII, "Procurando falatório", culmina esse estado de apatia através de um inventivo – ainda que exausto – exercício de metalinguagem: Stella agora repara e fala com

o gravador que a captura: fala sobre a sala onde se encontra e, principalmente, fala que já não tem mais o que falar, que tudo o que havia para dizer já havia sido dito. Esse é um sinal de que ela estava exausta com a entrevista que se empreendia ali, mas vai além; sua constatação de esgotamento é do mundo e alcança eco no pensamento contemporâneo, no qual aquele que tiver bom senso histórico vai entender que de fato tudo já foi dito, e o que se buscar e se elaborar a partir disso será, de alguma maneira, repetição.

Encerrando o livro, temos os apêndices "Stela por Stela" – transcrição de uma das entrevistas feitas com Stella à época do Projeto de Livre Expressão Artística, registradas em fita por Carla Guagliardi entre os anos de 1986 e 1988 –, e "Cronologia", texto que em seis parágrafos resume o pouco que se sabia, de forma cronológica, sobre a vida de Stella do Patrocínio – o que, inclusive, nos diz muito sobre o sucesso do processo de apagamento de identidades dentro de instituições psiquiátricas até então e nos ajuda a mensurar, entre outras coisas, o tamanho do feito de Stella com seu *falatório*.

Bruna Beber, de forma muito hábil, cria, em *Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio* (2022), cenários históricos e fictícios possíveis que conversam com o falatório de Stella, de modo a comprovar o contato com a coletividade e a originalidade de uma voz que é, ao mesmo tempo, cosmogônica, profética, política, crítica, autobiográfica e histórica. A partir das falas de Stella, Bruna cria ágeis e inteligentes conexões entre os falatórios e o cristianismo, a cultura indígena pré-colombiana, a voz oracular da Grécia Antiga, o pensamento beckettiano e, sobretudo, o pensamento de encruzilhada, no qual Stella se coloca como um cavalo e recebe mensagens anteriores a ela – a escrita de Beber acerca de

Patrocínio se trata de um trabalho ao mesmo tempo analítico e artístico.

Por minha vez, opto por acolher parte dessas análises e desconsiderar outras e, na medida do possível, avançar em outra direção: proponho entender o *falatório* como uma escrita à margem, que é primordialmente de resistência à medida que não se cala e impõe sua existência a partir de suas falas, e de vulnerabilidade a partir da gravação, transcrição, edição, publicação e consequentes novas enunciações de sua voz, que se dão de maneira arbitrária, mas que sobretudo registram e propagam seu estado vulnerável em vida. A princípio, Stella cravou-se num tempo e, ao ser registrada, divulgada e, por consequência, revisitada, conseguiu deslocar-se, retrair-se e expandir-se em inúmeros outros tempos, tal como proposto por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar*.

Ora, se a filosofia do tempo espiralar já existe no DNA da existência negra, *a priori* podemos afirmar que Stella não inventou um modo de existência; entretanto, é possível verificar engenhosas transmutações de uma tecnologia ancestral a partir de sua fala, para inscrever na História, através desse arranjo único que criou, seu tipo específico de *oralitura*, misto de devaneio, profecia, crônica, memória e poesia, em paridade com outras formas possíveis que coubessem (e caibam) na oralidade.

Assim, toda vez que é acionada através dos registros de seus *falatórios*, Stella se expande daquele ponto, no fim dos anos 1980, para o futuro – presente para quem a acessa –, e o mesmo ocorre no interior de seus *falatórios*, quando, ao rememorar/elaborar seu estado gasoso, antes de vir à vida, Stella também se expande para seu passado ancestral, de preexistência, ou de sua vida pregressa à internação. De modo que, ao encerrar a audição ou leitura de seus *falatórios*, o receptor a coloca novamente em estado de

retração, até que seja acessada – e expandida – uma vez mais, num constante movimento espiralar.

Lá no portão eu disse
Quero pastar à vontade que nem camelo
Pra ver como fica o resultado da história da vida de Cristo
(PATROCÍNIO, 2001, p. 113)

Antes eu era um macaco, à vontade,
Depois passei a ser um cavalo
Depois passei a ser um cachorro
Depois passei a ser uma serpente
Depois passei a ser um jacaré
(PATROCÍNIO, 2001, p. 114)

Patrocínio ainda se transmuta em animais enquanto "pasta", quebrando mais uma vez a hierarquia entre o reino humano e o reino animal. Stella, ao mesmo tempo que se expande a ponto de ser ela mesma o *reino dos bichos e dos animais* – o todo –, também dispensa o julgamento, as noções de utilidade e serventia e assume um lugar de paridade com os animais – as partes –, e dessa posição, de dentro de sua fabulação, ser um camelo e testemunhar outra história, o "*como fica o resultado da história de Cristo*", e como cristã que demonstra ser, podemos supor que essa dúvida e esse desejo se referem à única parte ainda em aberto da história de Cristo: seu retorno. Para Patrocínio, assim como para o cristianismo, a história de Cristo ainda não terminou, e ela quer testemunhar seu desfecho, como quem se pergunta, afinal de contas, qual o intuito de tudo o que se deu em relação à jornada da humanidade. Demonstrando o pleno domínio de sua cosmogonia, elenca suas eras no poema a seguir.

Assim, talvez paralelizando com sua própria existência, Stella fala de um mundo dos vivos, o que podemos entender como sua vida pregressa, ainda entendida como vida "normal"; mundo que é sobreposto por um entre a vida e a morte, talvez o momento em que cindiu com a realidade. O mundo dos mortos, seguindo essa

Primeiro veio o mundo dos vivos
Depois no entre a vida e a morte
Depois dos mortos
Depois dos bichos e dos animais

(PATROCÍNIO, 2001, p. 115)

linha de raciocínio, é quando ela é violentada/torturada já no hospital, de modo que não é mais possível retomar a "normalidade" do mundo dos vivos; por fim, a era atual (no momento do registro) no qual ela já superou esses estados e se vê fundida e integrada ao reino dos bichos e dos animais, no qual a lógica humana não se aplica.

Isso, no entanto, é estabelecido a partir de seus sentidos como uma constatação do estado em que se encontrava naquele momento, e, ainda que destrua noções hierárquicas entre reinos, não se trata de um elogio a seu estado:

> **Não gosto de bicho não gosto de animal**
> **Apesar de que existe bicho existe animal**
> **Mas eu não gosto de bicho não gosto de animais**
> (PATROCÍNIO, 2001, p. 117)

Assim, Patrocínio estabelece a diferença entre o ser ou o estar e o gostar: vivencia o estado que organiza simbolicamente, dá testemunho de existência e mesmo de fé a partir dele e, no entanto, não emite um julgamento positivo a seu respeito.

Passemos, então, a outro trecho d*e Reino dos bichos e dos animais é meu nome*:

> **Eu vim do Pronto Socorro do Rio de Janeiro**
> **Onde a alimentação era eletrochoque, injeção e remédio**
> **E era um banho de chuveiro, uma bandeja de alimentação**
> **E viagem sem eu saber para onde ia**
> **Vim parar aqui nessa obra, nessa construção nova.**
> (PATROCÍNIO, 2001, p. 53)

Aqui, é flagrante e explícita a realidade escassa e marginal de uma pessoa internada de forma compulsória, sujeita aos métodos clínicos de uma instituição psiquiátrica que basicamente tolhe todos os seus direitos e vontades. Para além disso, traz de forma contundente e poética seu estado, no qual a alimentação primeiro se constitui como "eletrochoque, injeção e remédio".

> Os conceitos desconstrutivos evocam, em um primeiro momento, a negação do próprio meio e, em um segundo momento, a necessidade de expansão de seus limites criativos. A corrente desconstrutiva pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensória, sendo o processo artístico nela dimensionado como campo de testagem e de experimentalismo. (MELLO, 2008, p. 115)

Entretanto, se aplicarmos o procedimento da desconstrução da *abordagem das extremidades* de Mello, conseguiremos notar como a crueza do relato transborda força poética ao delatar o abuso das práticas da instituição psiquiátrica, onde o tratamento que deveria ser de alimentação vem como "eletrochoque, injeção e remédio" para, só depois, após um banho, receber uma bandeja de alimentação de fato. O relato enuncia a materialidade do pouco de que Stella do Patrocínio dispunha – "banho de chuveiro, uma bandeja de alimentação, e viagem sem saber para onde ia" – e também alça e transmuta o que poderia ser uma mera descrição para algo além: torna-se denúncia da perda do controle do seu direito de ir e vir.

E não apenas: no capítulo "Stela por Stela", sua entrevistadora provoca:

> **Fala uma poesia pra gente.**
> Não.
> Não tenho mais lembrança de poesia mais nenhuma.
> **Tudo o que você fala é poesia, Stela.**
> É só história que eu tô contando, anedota.
> (PATROCÍNIO, 2001, p. 153)

Além de uma falta de deslumbramento com sua capacidade poética, Patrocínio ainda nega que o que faz é poesia, desconstruindo, assim, aquilo que tentam lhe impor, ao reduzir seu *falatório* a mera "anedota", ou seja, se aplicarmos a noção de desconstrução de Mello, a artista nega o próprio "meio" de sua mensagem, meio aqui entendido como poesia oralizada. Ocorre que, pela própria natureza do conceito, sua mensagem em seguida

tenderá a se expandir, apreendendo a realidade pelo meio sensório, sendo o processo artístico nela dimensionado como campo de testagem e de experimentalismo, como propõe Mello em relação aos procedimentos desconstrutivos na linguagem.

Esse é exatamente o trajeto artístico-comunicacional que o *falatório* de Stella seguirá: uma negação de sua forma e de sua importância, para em seu próprio processo mostrar no corpo, de forma empírica, ensaiada e testada, o que é; para por fim ser improvisada, partindo de si e atingindo seus receptores pelo campo sensório, a fim de se expandir indefinidamente, pois é essencialmente contaminado e desconstruído; é experimental e original; é poético.

Ao cruzar a fronteira do relato de sua condição, sua fala performa e se torna denúncia urgente para aquele momento, bem como registro histórico e poético para a posteridade. É, portanto, através de seus *falatórios* que Stella do Patrocínio recupera sua individualidade roubada nos processos de homogeneização e perda de identidade que uma instituição psiquiátrica impõe a seus pacientes.

Sua obra, porém, ao contrário de outras, não se completa em vida, mas sim, de forma póstuma, no processo de compartilhamento representado pela publicação de seus falatórios – compartilhamento que não apenas preserva sua experiência e memória, como também materializa e expande a dimensão importante de quem Stella foi: a dimensão de uma existência que não pode e não deve ser calada.

ESCRITAS À MARGEM EM MINHA OBRA

O RUÍDO E A CABEÇA

Eles estavam aqui ontem,
século passado,
e antes do alcance da memória.
Gritavam palavras de ordem
Falavam de Deus, família e pátria
Caçavam indigentes e expatriados
devassos e artistas;
davam choques em Artaud,
Perseguiam Büchner
e ignoravam Carolina de Jesus

Assim poetas deixaram de nascer
morreram, líquidos, em abortos espontâneos
"Guernicas" deixaram de existir,
já que não havia quem as retratasse
E muitas Candelárias se repetiram
sem possibilidade de reflexão:
As águas da história levaram e trouxeram de volta
a sujeira de um frigorífico sem portas.
(NASCIMENTO, 2020, p. 27)

As escritas à margem no processo de produção poética que realizo apresentam características como o trabalho com referências, a busca pelos aspectos fronteiriços da linguagem e os deslocamentos de sentidos. Com a apresentação de referências – históricas, artísticas, políticas ou sociais –, se faz possível colocar em contato momentos, realidades e mundos diferentes que podem se conectar, se opor ou se atritar, em busca de composições poéticas que empurrem um tempo específico em direção a tempos outros e diversos, bem como lugares, pessoas e situações.
O mesmo ocorre com a busca pelas fronteiras da linguagem, de maneira que seus usos possam ser experimentados, trocados de lugar, rearranjados e colocados em tensão a fim de promover

deslocamentos de sentidos. Estes, por sua vez, propõem a fricção do familiar com o desconhecido, de modo a fazer irromper questões que importam ao projeto artístico, como a exclusão, o racismo, o abandono, a memória, a espiritualidade e o sentimento de não pertencimento.

No poema apresentado acima, é problematizada a força dos movimentos de conservadorismo e de supressão da liberdade ao longo da história, aproximando momentos de opressão ocorridos na Europa e no Brasil; um passado de séculos a um passado de décadas atrás, de terrores sofridos por artistas brancos, mas também do quase apagamento de uma escritora negra, bem como do extermínio ocorrido a um grupo de crianças de rua, contaminando, assim, o momento presente – ou o passado recente – de acontecimentos autoritários e opressivos de momentos outros, deslocando pessoas de lugares e "importâncias" diferentes pelos extremos da morte e os conectando num mesmo plano de importância: o da vida.

Outra operação citada que se evidencia é a busca por acessar as fronteiras da linguagem, com o uso, se necessário, até mesmo dos aspectos físicos da página; o título passa a interferir no sentido de todo o poema, como no caso do já citado "Elas portavam grandes arpões" e no poema "Apagame", a seguir, como se as letras tivessem "escorrido" ou "caído" para fora do livro – sido apagadas –, em um início de processo de esvaziamento, que não se realiza com sucesso porque o sentido de cada verso já está dado e basta ao leitor completá-lo.

O deslocamento poético de sentidos também é utilizado quando necessário, sem pudor de utilização de um linguajar informal, não poético ou mesmo emprestado de outros contextos, o que extrapola inclusive o interior da obra, atingindo até seus contornos, invadindo sua "embalagem": como artista

APAGAME

Essas alianças extremamente fugazes. Fadadas ao fracass
Esse medo no esfíncter descontrol
Os assaltos às cas
assaltos dos quais não levamos nada (elas estavam vazi
Tanto esforço inút
Levado pelas calh
Sumindo nos bueiros da memó
Pra dormir um sonho fodid
de indigente, os olhos cobertos com um pano de pra
Num dia bom é o ponto alt
Numa vida boa é esquecid
Palavra por palavr
Palavra po
Palav

(NASCIMENTO, 2021, p. 111)

independente, que se publica por conta própria e em pequenas tiragens, gosto de receber *feedbacks* dos leitores; e, no intuito de quebrar – ou ao menos diminuir – a distância leitor-autor, estimulo esse contato ao fim do texto ou na quarta capa dos livros que publico, a partir de um chamado-provocação contaminado pela eficiência nada poética das placas de caminhão:

Como estou escrevendo?

lindolforn@gmail.com

Na página 52 de Medusa em Braile, exponho o seguinte poema visual:

Gerando imagem...

Poema visual de Lindolfo Roberto Nascimento (2021)

Esse é mais um experimento que implica, através do deslocamento de regime de sentido, a busca de um corpo pela ausência da imagem visual, que, no limite, é também uma imagem que pode ser completada não pela tecnologia material (uma vez que está nos limites físicos do suporte livro, logo, o que é impresso, é fixo, estanque), mas sim, pela intervenção criativa do leitor; é uma desconstrução da ideia de geração de imagem por telas, mas também é uma desconstrução da ideia de imagem visual impressa: e se a construção da imagem em jogo estiver para além da retina? Aqui busco performar uma outra relação de escrita e de leitura, com o leitor mexendo com o estatuto do regime de presença na imagem fixa/escrita/impressa.

Assim, valendo-me de quebras de estatutos, seja no tocante a formas fortemente fixadas de estilo – ao combinar narrativa com poesia e *escrita performática* com registros de performance –, seja ao mixar referências e buscar a aproximação do leitor, seja experimentando os limites da linguagem e do suporte livro, seja deslocando sentidos, a busca pela proximidade se assemelha à de um vendedor pregoeiro de periferia com sua clientela, que ao longe grita para quem queira sair à porta de casa; e para quem aceita o convite oralizado, este expõe sua carga sem cerimônias, buscando empatia e interação; para quem não aceita, entretanto, sua voz ainda poderá ser ouvida por algum tempo, no entanto aos poucos ela vai se tornando baixa, indiscernível, tornando impossível de se entender exatamente as qualidades e particularidades intrínsecas da coisa anunciada, ainda que se saiba de forma genérica do que se trata. Nesse caso, o item que produzo e tenho a oferecer – a linguagem poética –, se mostrará indecifrável sem a aceitação do convite. A seguir proponho nos determos sobre o *Experimento MAMEMI.*

Experimento MAMEMI

Nas três obras que compõem o *Experimento MAMEMI*, escrevi sob a lógica de um jorro de *escrita performática*, às vésperas da tomada do poder pela extrema-direita no Brasil. Os livros foram escritos entre os anos de 2017 e 2019, contexto no qual trabalhei de modo a construir uma espécie de cidade múltipla, com suas diversas bordas e vozes que não apenas apresentam vivências vulneráveis, como também vozes resistentes e, por vezes, contraditórias – que vão desde o questionamento do preto pobre e oprimido até a indignação protofascista, machista, gordofóbica de corpos que se pensam universais, sendo que às vezes ambos são das mesmas pessoas –, fugindo de uma lógica binária, maniqueísta e simplista de um mundo em preto e branco, bem dividido entre progressistas e conservadores.

> A escrita performativa de Lindolfo é sobretudo uma caminhada. Ela se situa pelo espaço. Mas não se trata de um espaço confinado. É um espaço a ponto de explosão. É um trajeto que caminha por tantas formas quantas possíveis, quantas couberem ou não no texto. A caminhada performativa-textual de Lindolfo ultrapassa, algumas vezes, o próprio texto. Caminhamos junto com alguém que não parece simples de nomear. Embora surja algumas vezes um tom autobiográfico ou autoficcional, dizer que o eu-lírico, o narrador ou qualquer palavra que nomeie o suporte de enunciação é o Lindolfo, não dá conta dessa leitura.
> (FAZIO, 2021, p. 123)

Este é um trecho do posfácio que o teatrólogo, educador e pesquisador Denizart Fazio escreveu para o livro *Medusa em braile*. Uso essa citação, porque talvez o olhar desse terceiro ofereça uma interpretação e um complemento válido acerca da escrita que realizo nessas obras: quando Fazio identifica a diversidade – talvez até mesmo o excesso – de formas presentes nessa escrita, tendo a concordar com ele, mas também porque

a forma trabalhada ali pedia que a escrita deambulasse, como quem caminha por um sonho, sem que a lógica estabelecida fosse causal ou sequer racional no sentido de buscar se ater a estilos literários bem definidos; pelo contrário, a busca foi pelo desenvolvimento de conexões de outras naturezas: afinal, o corpo implicado nessas escritas, de fato estava vagando entre a vigília e o sonho.

Decerto que a tendência a escrever poesia se impõe, afinal, é a poesia o gênero literário das sensorialidades por excelência, o que, por outro lado, de forma alguma impediu escritas narrativas ligeiramente mais relacionadas à prosa. O que posso afirmar com certeza é que as regras fixas relativas à delimitação de estilos literários não foi algo que guiou a produção poética que realizei nesse período.

Para lançar luz sobre uma primeira amostra dessa multiplicidade de vozes, passo a outro trecho de *Medusa em braile*:

> **Se o Super-Homem fosse negro,**
> **ouviria a vizinhança indignada**
> **Ou seria sistematicamente convencido**
> **de que seus poderes não servem de nada.**
> (NASCIMENTO, 2021, p. 75)

Chamo atenção para a contaminação que a cultura pop promove na linguagem, representada aqui pela figura do Super-Homem, que tem sua imagem subvertida no texto ao haver a sugestão de um Super-Homem negro – e que, por mais especial que fosse, não conseguiria se sobressair, pois seria sistematicamente convencido de que não pode se destacar dos demais.

Essa experiência, tão comum a toda pessoa negra, não surge sem motivo:

> Não é incomum o sentimento que nós, negros, experimentamos de nunca sermos suficientemente bons nas relações ou funções sociais por nós assumidas: não basta sermos bons, temos que ser os melhores e exemplares, depositários que somos do desejo de pais que projetaram em nós o sujeito que foram impedidos de ser. (NOGUEIRA, 2021, p. 106)

Como bem colocado pela psicanalista Isildinha Baptista Nogueira, a carga psíquica e simbólica depositada em pessoas negras ainda aumenta por conta das expectativas de seus pais, que carregam uma carga ancestral de necessidades a ser suprida e que entendo que, em certa medida e em certos casos, até é atendida, seja pelo suporte advindo das conquistas sociais ocorridas ao longo do tempo – ainda que insuficientes –, seja pelo esforço mesmo das novas gerações de negros, facilitado por conquistas basais de seus ancestrais.

No entanto, o que busco abordar nessa poesia é a grande carga negativa imposta pela sociedade, essa mesma sociedade da falsa democracia racial que nos circunda, que está presente em todas as instâncias de nossas vidas e que não apenas nos impõe o lugar de servidão e fracasso, como ativamente almeja e empreende esse projeto, convencendo-nos psiquicamente dele com enorme eficácia: daí a extrapolação ao me valer de uma figura de máximo poder da ficção – e que atua sobretudo na formação do imaginário de meninos – deslocada para a racialidade negra e automaticamente tendo seus superpoderes anulados não pela *kryptonita*, seu ponto fraco original, mas sim, pela pressão social sofrida, que o convenceria de que aquilo que ele tem de melhor não vale de nada por conta de sua cor.

Acho importante "contaminar" a figura pouco ou nada política de um super-herói maniqueísta estadunidense com a densidade cotidiana do problema racial que nada, a princípio, tem a ver com a fantasia: é a partir desse tipo de inversão que

entendo poder agenciar questões que podem interessar como uma arte negra contemporânea.

Entretanto, a racialidade é apenas um dos temas abordados na obra, que se baseia em muitas questões que atravessam o nosso tempo: solidão, os efeitos do capitalismo, erotismo, religiosidade, entre outros assuntos são também identificáveis no *Experimento MAMEMI*.

FIM

Ontem queimou Notre Dame
Pensei em você
O que, pensando bem, é ilógico:
Você nunca se interessou por arquitetura,
Jamais soltou um "meu Deus" católico entre gozos
Você sequer está na França

Mas a imagem do sacro queimando contra o céu recortado
Faz lembrar viagens irretornáveis.
(NASCIMENTO, 2023, p. 59)

Este poema parte de um acontecimento histórico real: o incêndio da Catedral de Notre Dame em Paris, em 15 de abril de 2019. No entanto, esse acontecimento se torna mero plano de fundo para outras memórias, que sugerem ser de um caso amoroso do passado, e que vêm à tona na memória do eu lírico a partir de alguma inescrutável sinapse que logo se revela: a palavra "sacro", que se refere a tudo que é religioso e que se queima contra o céu no incêndio, mas que o leva a pensar também no osso sacro da pessoa que habita sua memória; esse osso se localiza na base da coluna vertebral humana, logo abaixo da cintura, um local – anatomicamente falando – acessado em outra pessoa só a partir de uma intimidade física.

Essa associação subtextual nada católica de uma igreja queimando com corpos em situação de intimidade tem duas

intenções: a primeira é fechar a relação assimétrica de quem não fez uma viagem real – não foi à França – com quem fez outras viagens, simbólicas, mas que delas nunca retornou; já a segunda intenção, não explícita no texto, mas que faz parte de meu projeto de escrita, é nos – no tocante a nós, brasileiros e latinos – reposicionar em relação à Europa em um sentido contracolonial: a Europa existe, está lá, tem dada relevância histórica, mas devemos dar toda essa importância a algo que não nos compete diretamente? E quanto a nós, nossas histórias, nossas vidas, nossa arte, nossos patrimônios histórico e cultural e nossos amores? O que regerá nosso inconsciente a partir de agora? Valendo-me inclusive da literatura canônica europeia, aponto a arma de meu agressor contra ele mesmo: talvez estejamos em processo de perceber que o rei de fato está nu[24].

> QUARTA PERFORMANCE
>
> **São Paulo, 02/12/2017**
>
> **Esta performance foi excluída pelo autor por ter se tornado superada no ínterim 2017-2020.**
> (NASCIMENTO, 2020, p. 115)

Retomando a questão da busca pelos limites da linguagem, inclusive em relação ao suporte que a carrega e que entra em jogo nessa escrita-produção artística, interessa a alteração de entendimentos, não apenas de regras dos gêneros literários, mas inclusive da forma que se constitui o objeto livro enquanto objeto de arte; uma vez que sou um escritor de margem, de produção independente, tenho a liberdade para questionar, também a estruturação de um livro enquanto produto fechado, revisado e aparado de arestas, editorialmente "perfeito".

O livro *Mandala naïf* é composto também por 18 textos performáticos, escritos igualmente sob a lógica de fluxo; no

entanto, ao publicá-lo em 2020, percebi que um deles já não fazia mais sentido; poderia simplesmente apagá-lo ou substituí-lo, como se nunca tivesse existido, e o livro estaria, por assim dizer, "redondo", "fechado", "produto". No entanto, se tal texto é performance, é vivido e é corpo, tanto ele recebe quanto deixa marcas, e por isso optei por deixar o registro de sua retirada, uma espécie de lápide literária que indica – e não nega – as transformações que marcam o processo criativo de um objeto livro.

Desconstruir a concepção do que é uma obra terminada, de algo que seja digno de estar em um livro, coloca-me, mais uma vez – como se de partida já não estivesse –, em uma posição não hegemônica (e, no entanto, libertadora): fosse o *Experimento MAMEMI* publicado por uma grande editora, talvez não houvesse a liberdade editorial de se imprimir o registro de um "erro" ou de uma "desistência" do processo de escrita. O escritor, para o mercado, mostra-se sempre "acabado", "polido" e "positivado" no momento de sua publicação. Minha posição enquanto artista é de que isso é uma mentira em relação a um escritor vivo, autodeterminado e em processo.

Recapitulo sustentando que, assim como as linguagens não são puras, também não as são as *escritas negras performáticas*. No mais, ainda podemos entender que estas são agenciadoras e receptoras de processos de transformação no mundo. Isso não significa imprecisão, falta de método, relativismo ou ausência de referências: os recortes apresentados das obras em questão nos comprovam que a organização do pensamento em unidade com o corpo em *escritas negras performáticas* não só existe como ocorre sob suas próprias lógicas.

STELLA DO PATROCÍNIO E EU ENQUANTO PRODUTORES DE ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS

> […] investigar o ruído como procedimento na arte passa pelas relações entre arte e vida no mundo contemporâneo […]. (GARCIA, 2009, p. 13)

Se, por um lado, nossos contextos de vida e de produção são diversos nas temáticas de quem vive sob uma estrutura racista e opressora, sendo que me vejo como um indivíduo à margem, ao passo que Patrocínio representa a margem da margem do que nossa sociedade conseguiu produzir em se tratando de exclusão e tentantiva de ocultação, por outro lado nossas obras se encontram em certos sentidos, uma vez que o sentimento de impotência imposto por terceiros permeia a experiência de ambos os indivíduos negros.

Nesse ponto, entendo que a supressão que nos atravessa, e que muitas vezes é material, vai além: temos inúmeras camadas de existência negadas antes mesmo de podermos compreendê-las ou vislumbrá-las. Logo, é importante não perder de vista a relação entre precariedade de condições materiais e existenciais básicas de desenvolvimento humano e a produção artístico-literária das pessoas negras que produziram discurso poético e que foram analisadas neste trabalho (Stella e eu).

Esse entendimento, que não é óbvio ou fácil, dá-se através de nossas percepções de mundo, que inevitavelmente atravessam nossas vidas e, por conseguinte, nossas produções de escritas à margem. Ler essas percepções de mundo sob uma perspectiva de feminismo negro é essencial, pois permite não apenas englobar classes de marcadores com amplitude, quanto também considerar o peso e a particularidade de cada um desses marcadores, que são interseccionais. Como Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p.11) provocam no prefácio de sua já clássica obra *Interseccionalidade*, "dialogar é um trabalho árduo".

No mais, só trazendo à luz a arte e o pensamento negros é que podemos, através desse trabalho árduo, num só movimento, constituir nossas parecências e dessemelhanças e, por conseguinte, nossas identidades num plano individual.

Todo ser humano – mas sobretudo a mulher negra – inserido num sistema político sente o peso e a dificuldade de ter suas particularidades reconhecidas, mesmo quando atendido por categorias de análise. Logo, o que quero dizer aqui é que, se queremos avançar e fugir da planificação e da estereotipação, não podemos analisar um(a) artista e, por conseguinte, sua obra somente no plano da raça, do gênero, da classe social ou de algum outro. Ainda menos se o parâmetro de análise for o homem branco intelectual europeu, logo, regido por uma estrutura extremamente colonial e excludente. Há um grupo de indicadores que atravessam os artistas aqui analisados, como foi apresentado, e a contracolonialidade do pensamento aqui exposto está em ressaltá-los e articulá-los para nos incluir também através de todas essas características que, sob o pensamento hegemônico, coloca-nos para fora.

Como já dito antes, historicamente mulheres negras não viam suas particularidades e lutas plenamente reconhecidas, seja

pelo gênero, seja pela raça ou mesmo por sua classe social; daí a importância de uma tomada de posição, o que deságua no surgimento do feminismo negro. O caldo da questão engrossa ainda mais se incluirmos marcadores outros, tão necessários e urgentes quanto os já apontados, como sexualidade, capacidade, idade, etc. É possível assumir então que, ao adotar o pensamento feminista negro como guia, implicitamente adotei também uma abordagem interseccional.

Abro um parêntese para tratar especificamente do caso de Stella do Patrocínio e seu processo de registro oral, bem como de sua posterior edição e publicação impressa, que denota, ao mesmo tempo, uma bem-vinda improbabilidade, bem como uma denúncia, um gesto de resistência de vidas negras – o que não invalida a participação de pessoas brancas no processo –, mas, acima de tudo, evidencia a marca do trauma. Trauma histórico, social e cultural de uma vida negra que, a despeito de sua escassez, produziu linguagem poética e comunicacional fora da curva e que, no entanto, não pôde dizer por si, não pôde escrever por si, não pôde se tornar pública unicamente por si, não à medida que dependeu de determinadas mediações.

Fechado esse breve parêntese acerca de Stella, uma vez entendido o contexto dessas vidas negras, se fez necessário entender o conceito-chave a amparar essa discussão: *oralitura*, cunhado por Leda Maria Martins, e que designa toda uma tradição de produção, manutenção e transmissão de conhecimento a partir do corpo – e, por conseguinte, também da voz – sob uma perspectiva ética africana.

É analisando a *oralitura* que podemos entender sua associação com diversos outros procedimentos comunicacionais e artísticos, como as formas com que ela se imbrica com a performance, com a oralidade, com a escrita e mesmo com

corpos psiquiatrizados, que conseguem se valer dela para a produção de discursos potentes e efetivos. É a oralitura que possibilita agenciar diversas formas de expressão, de modo a acomodá-las em seu bojo, dando potencialidade a elas, como um grande propulsor de hibridização de *escritas negras performáticas*.

É essa contaminação – que ocorre ou não, a depender da combinação de fatores diversos como subjetividade do indivíduo, ambiente, marcadores, contexto de vida e histórico, situação de margem, entre outros – que, assim como nos processos de desenvolvimento de vida na natureza, fará com que determinada linguagem à margem se constitua de uma maneira ou de outra; aqui tratamos de literatura, mas de modo amplo isso se aplica a toda linguagem artística possível em contextos limítrofes.

Uma vez dada a escrita à margem, é importante estabelecer um ferramental adequado para analisá-la, de modo a destacar essas escritas corporais e as particularidades que as tornam únicas, e é assim que adotei a *abordagem das extremidades* como jogo de leitura possível, uma vez que sua atenção para as bordas, para as fronteiras, me permitiu pensar nesses campos ainda instáveis quando falamos de literatura, pois não hegemônicos: a oralidade e o corpo, mesmo quando reconhecidos na literatura, ainda ocupam um lugar tido como menor, de importância questionável e excluído do cânone das ciências humanas.

Assim, é indispensável, quando lidamos com esses objetos, encarar vetores como a contaminação como campo de força, a desconstrução de formas muito bem fixadas como invenção, e sua capacidade de compartilhamento/disseminação como necessidade e urgência de vida. Todo esforço contracolonial de expansão do conhecimento, da arte e da cultura depende de uma perspectiva oposta, que não olhe unicamente para o centro, em busca do estabelecido, mas sim, para o precário, o quase

impossível, para a borda. Afinal, sem borda, sequer o centro existiria. No entanto, essa constatação só serve para nos lembrar de que tais hierarquias devem ser duramente combatidas e, se possível, extintas.

No que tange ao corpo das autoras cujas obras foram abordadas nesta pesquisa – e aqui uso o feminino como posicionamento político, ainda que haja homens entre elas, mas em minoria –, decerto que em nenhum momento foi meu interesse me fechar unicamente em mulheres negras, mas sim, priorizá-las. A assunção de um pensamento feminista negro estruturante de uma discussão representa não apenas a desconstrução do modo consagrado de produzir pensamento, mas também uma forma de investir contra a própria estrutura hegemônica que há tanto nos silencia. Não se trata de excluir – mesmo o pensamento hegemônico –, mas sim, de mudar prioridades, trocar as coisas de lugar, mudar posições.

Quando Paula Garcia (2009, p. 13) nos traz que o "ruído como procedimento na arte passa pelas relações entre arte e vida no mundo contemporâneo", ela também nos suscita a ideia de que a não conformidade com o hegemônico – logo, inclusive com o pensamento capitalista –, traz a liberdade para que nós, minorias do hemisfério sul do mundo, nos apropriemos do que é mais nosso, do que nos constitui e nos torna singulares, de modo que, não por causa da margem, mas *apesar dela*, estamos vivos. Somos fortes, estamos vivos e nos manteremos potentes, mesmo quando já desencarnados como Stella do Patrocínio, que, por sua vez, tem uma estrada cada vez mais longa a percorrer a cada dia que passa, através de seu pensamento e sua linguagem, que se expandem e se reproduzem em outras pessoas e obras e por meio delas.

Outro aspecto que considero importante destacar como conclusão deste percurso, que tem como característica o forte aspecto autobiográfico que atravessa as obras dos dois autores que o compõe, é notar, através da passagem do tempo, as transformações que aconteceram em relação aos aspectos sociais no Brasil, a destacar o acesso à educação e à saúde. Não há muito registro sobre a escolaridade de Stella além daquilo que ela declara de forma imprecisa em seu *falatório*, mas podemos concluir que não tinha maior estudo, uma vez que foi uma mulher negra que cresceu nas décadas de 1940 e 50, e que atendeu a elite da cidade do Rio de Janeiro como doméstica posteriormente, no início de sua vida adulta. Essas mulheres-escritoras-artistas – e aqui não falo só de Stella, mas também de Carolina Maria de Jesus e de tantas outras que ousaram produzir discursos nesse contexto ou em contextos semelhantes de margem – hoje possivelmente encontrariam melhor respaldo para sua produção, incluindo o acesso à educação desde sua base, além de, é claro, melhores condições trabalhistas, como Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS) e carteira assinada. Mas nem isso posso afirmar em absoluto.

O mesmo podemos dizer da saúde. Tanto a medicina evoluiu e constantemente evolui, quanto o Sistema Único de Saúde foi criado e implantado com sucesso no Brasil. Quando aponto essas evoluções nas políticas sociais, não falo de forma ufanista, pois certamente ainda estamos muito longe do ideal para que o povo brasileiro seja atendido de forma isonômica; no entanto, evoluímos consideravelmente em comparação com o Brasil de cinco, seis ou mais décadas atrás. Ainda vivemos em um país com forte e escancarada desigualdade social, regido pelas relações sujas de autofavorecimento das elites, bem como o fortalecimento das barreiras que constituem nossas margens e que afastam o povo de

condições dignas de vida, ainda mais se pensarmos especificamente nos meios para se produzir e acessar a arte e a comunicação (campos do pensamento aos quais se reportam essa obra); o que constatamos, entretanto, é que essas medidas de afastamento e exclusão, apesar de tudo, não são de todo bem-sucedidas, e que, aos poucos, tendemos a superar tais barreiras, seja através da implantação e ampliação das tão necessárias políticas públicas, seja através do desenvolvimento de inúmeras, criativas e inesperadas escritas à margem.

Escritas negras performáticas se inscrevem no instável campo da margem, mas não se limitam nem se resumem a isso: partem da borda a fim de atacar o centro, alimentando existências paralelas, dando suporte para novos modos de vida, construindo novos mundos imaginados, resistindo ao tempo, quando não o reformulando; a *escrita negra performática* é suporte para a reinvenção, sendo também reinvenção em si, pois contamina para atualizar, filtra para revelar, resiste para manter-se; é impossível de ser apagada ou silenciada, pois corre junto ao curso do rio da própria existência e da experiência humana.

NOTAS

[1] bell hooks (Hopkinsville, EUA, 1952 – Berea, EUA, 2021): a adoção da escrita de seu nome em letras minúsculas é proposta da própria autora como forma de evidenciar a importância de seus escritos e legado, e não de sua figura, além de evitar o personalismo e valorizar a coletividade.

[2] George Floyd foi um homem afro-americano cuja morte, em 25 de maio de 2020, em Minneapolis, Minnesota, desencadeou protestos e movimentos globais contra o racismo e a brutalidade policial. Floyd morreu depois que um policial branco, Derek Chauvin, ajoelhou-se em seu pescoço por mais de nove minutos durante uma prisão, mesmo após Floyd ter dito repetidamente que não conseguia respirar. Sua morte foi capturada em vídeo por um espectador e rapidamente se tornou viral, gerando indignação e chamados por justiça. O incidente levou a uma onda de protestos em todo o mundo, provocando discussões sobre racismo sistêmico e reforma policial. Em abril de 2021, Derek Chauvin foi condenado pelo assassinato de George Floyd.

[3] As estagiárias Carla Guagliardi (que foi uma das pessoas que fizeram as gravações) e Monica Ribeiro de Souza (que fez a primeira transcrição delas), a funcionária Denise Silva e o dr. Pedro Correia são citados no prefácio de Reino dos bichos e dos animais é o meu nome como algumas das pessoas envolvidas nos esforços de reforma antimanicomial da instituição, e que participaram também do processo de registro das falas de Stella. Essas pessoas são pontuadas como parte de um esforço coletivo, sob risco de injustiça com outros possíveis envolvidos não creditados.

[4] A noção de falatório será desenvolvida mais adiante, no capítulo 3.

[5] Os documentos de meus avôs foram extraviados com o tempo, de modo que não sei dizer os anos de nascimento e cidades de naturalidade deles.

[6] Todos os meus livros foram editados e publicados de forma independente, característica presente e incorporada em minha produção artística, corporal e literária.

[7] Seja no que tange a questões ligadas à luta LGBTQIAP+, dos movimentos negro e feminista, de portadores de deficiência, entre outras.

[8] O poema "Breve história da existência", datado de 30/10/2017, correlaciona o evento de um ataque de pânico que tive pela percepção equivocada que tive de uma invasão do prédio em que vivo por bandidos, quando o que estava acontecendo era a brincadeira das crianças de tocar as campainhas pedindo doces por conta do Halloween; da mesma forma, o poema "Dia de Finados", datado de 02/11/2017, faz uma reflexão sobre o que fazermos com a memória de nossos mortos quando não temos razões para continuarmos vivos.

[9] O termo "interseccionalidade" foi cunhado pela jurista Kimberlé Crenshaw em 1989, e pesquisado a fundo por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge na obra Interseccionalidade (2021). No Brasil, outra obra a ser destacada é Interseccionalidade (2020), de Carla Akotirene.

[10] Para trazer um exemplo no campo da literatura, me valho da já clássica obra literária Torto arado (Todavia, 2019), de Itamar Vieira Junior, na qual, quando a personagem Belonísia perde a língua em um acidente doméstico ainda na infância, é estabelecido um vínculo vital entre ela e sua irmã Bibiana, que não apenas se torna sua tradutora (ou seja, sua voz), como sua continuidade ao longo da vida, como se suas vidas a partir daquele momento passassem a ter uma ligação inquebrável, constituída pela voz.

[11] São eles: "Poema escrito com os pés", "Poema escrito com os joelhos", "Poema escrito com as nádegas", "Poema escrito com os cotovelos" e "Poema escrito com a cabeça".

[12] Em meus dois primeiros romances, os já citados Álcool e fósforos no fim do túnel (Livre Expressão, 2012) e Os banheiros mais sujos do mundo (LinearB, 2015).

[13] Para o historiador francês Jacques Le Goff (Toulon, França, 1924 – Paris, França, 2014), representação seria a "tradução mental de uma realidade exterior percebida e que liga-se ao processo de abstração" (PESAVENTO, 1995, p. 15).

NOTAS

[14] A essa altura já entendemos que a ideia de "coordenada do trabalho intelectual" é extremamente cartesiana, elitista e eurocêntrica, mas que vale ser suscitada, ainda que entre aspas, pois evidencia o modo como se reforça o processo de exclusão a que são submetidas pessoas que não se enquadram no que é tido como a produção de conhecimento determinada pelo pensamento hegemônico encampado por teóricos homens, brancos, cisgêneros e europeus.

[15] Cavalo, ou cavalo de santo, é como se denomina, nas religiões de matriz africana, o corpo que recebe entidades. A escritora Bruna Beber descreve de forma brilhante em sua obra Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio como Stella desempenha esse papel.

[16] O uso dos livros Genesis e Apocalipse como exemplificações de início e fim de um mundo aqui não é casual: uso esse paralelo em respeito e em correlação à fé cristã da artista

[17] Conceito cunhado pelo filósofo Achille Mbembe (Otélé, Camarões Franceses, 1957), a partir do qual é determinado quais corpos têm o direito à vida e quem pode morrer. As necropolíticas são largamente utilizadas e aplicadas, principalmente por governos de tendência fascista, como o de Jair Bolsonaro no Brasil.

[18] A obra Extremidades do vídeo, de Christine Mello, aborda a linguagem do vídeo, entretanto, a abordagem das extremidades não se limita ao vídeo, podendo ser aplicada a qualquer linguagem em arte contemporânea.

[19] Ligada aos movimentos de arte de vanguarda, como o dadaísmo, o futurismo e a Bauhaus, a performance art tem origem nos anos 1960 na Europa e nos Estados Unidos, tendo como características principais a realização com roteiros prévios, de forma efêmera, de modo a não poder ser comercializada ou capturada para reprodução posterior, rompendo com formas tradicionais e estabelecidas de arte. Tem como seus principais realizadores em sua origem Yves Klein, Joseph Beuys, o grupo Fluxus, ente outros.

[20] Com a popularização da internet no Brasil na segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000, as possibilidades de performance feitas também se expandiram, com uma maior hibridização da linguagem ao se relacionar com novas formas de tecnologia – como transmissões online e o uso mais ativo e estabelecido do vídeo (que já existia como linguagem em videoperformance décadas antes da democratização da internet, porém não com as possibilidades de transmissão e compartilhamento online que passariam a ter), tendo artistas como Giselle Beiguelman, Paula Garcia, Lia Chaia, entre outras e outros, como referência.

[21] Corporeidade, como pensado pela dramaturga, performer e pesquisadora Leda Maria Martins, integra pensamento e corpo do indivíduo, indissociando a dimensão mental da física enquanto transmissora de conhecimento.

[22] Este trecho de falatório tem relação com relatos de que Stella do Patrocínio tentou fugir da Colônia Juliano Moreira algumas vezes pulando o muro, sem jamais ter logrado sucesso em suas tentativas de fuga.

[23] Lembrando que, à época da edição do livro, a descoberta da grafia correta do nome de Stella do Patrocínio ainda não havia ocorrido; portanto, sua grafia ainda consta incorreta.

[24] Referência a A roupa nova do rei ou A roupa nova do imperador (dependendo da tradução), um famoso conto do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, com primeira publicação datada de 1837.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, Yasmin. Editorial. **Website SP-Arte**. São Paulo, 23 nov. 2017. Disponível em: https://www.sp-arte.com/editorial/mas-afinal-o-que-e-uma-performance/. Acesso em: 12 jul. 2023.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos plurais).

BEBER, Bruna. O contracanto de Stella do Patrocínio. **Revista Magma**, Campinas, v. 27, n. 16, p. 225-233, 2020. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/189760/176691. Acesso em: 26 jan. 2024.

BEBER, Bruna. **Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Coimbra: Editora Almedina, 2005.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

CARDOSO, Elizabeth. **Elas, nós**. Revista Cláudia, São Paulo, 1 jul. 2023. Disponível em: https://claudia.abril.com.br/coluna/elas-nos-elizabeth-cardoso/elas-nos-stella-do-patrocinio. Acesso em: 16 jan. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CUNHA, Gabriel Torelly F. C. da. **Memória e fabulação em Henri Bergson: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de história**. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ENTREVISTA com Stela do Patrocínio. **Intérpretes: Georgette Fadel e Juliana Amaral**. Piano: Lincoln Antonio. São Paulo: [s. n.], 2007. 1 álbum (53 min). Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2PP3qJ83sUVkswvKNGdwRq. Acesso em: 26 mar. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020

FAZIO, Denizart. Medusa em braile, de Lindolfo Roberto Nascimento. In: NASCIMENTO, Lindolfo Roberto. **Medusa em braile**. São Paulo: Desconcertos, 2021.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre: L&PM, 2007

GARCIA, Paula. **Corpo-ruído como procedimento na arte**. 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2009.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GREINER, Christine. **Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte**. In: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (org.). Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo: Anablume, 2000.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019a.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

KATZ, Helena. **Todo corpo é corpomídia**. ComCiência. Campinas, 10 mar. 2006. Disponível em: https://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11&id=87. Acesso em: 27 jul. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 4, n. 57, p. 1-25, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008

MELLO, Christine (org.). **Extremidades: experimentos críticos: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

NASCIMENTO, Lindolfo Roberto. **Mandala naïf**. São Paulo: Desconcertos, 2020.

NASCIMENTO, Lindolfo Roberto. **Medusa em braile**. São Paulo: Desconcertos, 2021.

NASCIMENTO, Lindolfo Roberto. **Miragens concretas**. São Paulo: All Print. 2023.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Organização e apresentação: Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. **Polymatheia Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 4, n. 5, p. 61-78, jan./jun. 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Sara Martins. **Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne**. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017. (Coleção Feminismos plurais).

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UMA ARTE feita de verdade, vulnerabilidade e conexão. Intérprete: Marina Abramovic. [S. l.]: TED Talks, 2015. 1 vídeo (16 min). Disponível em: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_an d_connection?autoplay=true&muted=true&subtitle=pt-br&language=pt-br. Acesso em: 13 jul. 2023.

ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. *Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui.* **Revista Cult**. São Paulo, 22 set. 2020. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/stella-do-patrocinio-retorno-sempre-esteve-aqui/. Acesso em: 5 maio 2022.

ZARA, Telma Beiser de Melo. **Me transformei com esse falatório todinho: cotidiano institucional e processo de subjetivação em Stela do Patrocínio**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação Stricto sensu em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.



LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO
(São Paulo, SP, 1986)

Doutorando com pesquisa sobre manifestações culturais periféricas na música, mestre com bolsa CAPES e pesquisa sobre literatura negra e oralidade (ambos em Comunicação e Semiótica e pela PUC-SP). No momento atua como curador no Museu da Cidade de São Paulo. Também é escritor, performer e diretor teatral, autor dos livros *Ver o Breu & Pessoa de Difícil Trato* (Urutau, 2026), *Miragens Concretas* (All Print, 2023), *Medusa em Braile* (Desconcertos, 2021), *Mandala Naïf* (Desconcertos, 2020), *Tímpanos Estourados* (Benfazeja, 2017), *Os Banheiros Mais Sujos do Mundo* (Linear B, 2015) e *Álcool e Fósforos no Fim do Túnel* (Livre Expressão, 2012). Em seu fazer teatral cofundou a Companhia Solitária de Artes do Corpo, pela qual escreveu e dirigiu *Silêncio Prenhe de Palavras*, espetáculo contemplado pelo Proac Lab em 2020. Ainda pela Companhia Solitária foi contemplado com o edital VAI da prefeitura da cidade de São Paulo de 2021 com a obra *A Coisa X*, projeto de audiopoesia e literatura. É graduado em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) e em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP. Atualmente é doutorando em Comunicação e Semiótica pela mesma Universidade. Também é MC de funk brasileiro sob o vulgo Macna. É integrante do Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello e LAN (Literatura de Ancestralidade Negra) coordenado por Elizabeth Cardoso.
Site: www.extremidades. art/x/lindolforobertonascimento
E-mail: lindolforn@gmail.com



CHRISTINE MELLO
(Rio de Janeiro, RJ, 1966)
Teórica, crítica, curadora, pesquisadora de pós-doutorado (2025-2026) e Professora Visitante (2022-2024) junto ao Instituto de Artes e ao PPGARTES da UERJ, com Bolsa PAPN da FAPERJ. Professora da PUC-SP, nela atuando no PPG Comunicação e Semiótica e no Mestrado Artes e Práticas Culturais, sendo doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2008-2009). Autora de Extremidades do vídeo (Senac, 2008) entre outras publicações, trabalhou em instituições como Bienal de São Paulo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Laboratorio Arte Alameda (Mexico DF), Itaú Cultural e Videobrasil. Coordena o Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea e a Coleção eXtremidades (www.extremidades.art).



CLAUDIO FILHO
(Poços de Caldas, MG, 1993)
Artista-teórico nas áreas de bioarte, ecologia e tecnologia. Seu trabalho combina pesquisa teórica com experimentação prática, integrando sistemas tecnológicos generativos com processos cognitivos em agentes humanos e não-humanos. Pesquisador de pós-doutorado pelo departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas (2026-2027). É doutor em Artes Visuais, Unicamp (2026). Foi pesquisador visitante na Aalto University (Finlândia, 2024-2025). Possui mestrado em Teoria da Arte (UFJF, 2019). Foi coordenador de pesquisa do ACTlab (2023-2026).
É membro do Grupo de Pesquisa R.A.T. (Aalto University) e da Bioart Society (Finlândia). É membro do conselho editorial da Coleção eXtremidades (PUC-SP) e atualmente é editor da *Politics of the Machines International Research and Art Platform* (POM).
Site: www.claudiofilho.net



ANA OLIVEIRA ROVATI
(Porto Alegre, RS, 1985)
É artista visual, pesquisadora e psicanalista. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp, se interessa pelo papel da criação diante das transformações das relações contemporâneas a partir da presença das tecnologias de rede no cotidiano, tema que é parte de sua pesquisa poética e teórica. Graduada em Comunicação Social pela PUCRS e especialista em Desenvolvimento de Projetos Autorais Fotográficos pela Escuela Blank Paper/Madrid. É parte do Grupo de Pesquisas interdisciplinares ACTlab: arte, ciência e tecnologias desviantes, coordenado por Cesar Baio (UNICAMP) e do Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello (PUCSP). Também integra o Coletivo Lombada, voltado à discussão, criação e edição de trabalhos que dialogam com o universo da imagem.



FERNANDA OLIVEIRA
(São Paulo, Brasil, 1991)
Artista visual, pesquisadora e curadora no campo da arte, ciência e tecnologia. É doutoranda em Artes Visuais na Unicamp (bolsista CAPES) sob orientação do Prof. Dr. Cesar Baio, onde desenvolve uma pesquisa sobre as contribuições dos artistas visuais para o campo científico e tecnológico da visualização de dados. Mestra em Artes Visuais (Unicamp, 2023), especialista em Fotografia (FAAP, 2018) e bacharel em Artes Visuais (Belas Artes-SP, 2015). Atua como editora chefe da Coleção Extremidades e desenvolve projetos individuais e coletivos, com exposições no Brasil e exterior, destacando a curadoria da Residência Arte Vai Passar e a participação nos coletivos MEIOAMEIO (curatorial) e KŌDOS (multimidiático).
Site: www.fernandaoliveira.art
E-mail: art.fernandaoliveira@gmail.com



CRISTIANE B. FUTAGAWA [SUSHI]
(Sorocaba, SP, 1979)
Graduada em Filosofia (FFLCH-USP) e Direito (Mackenzie), possui pós-graduação em editoração (Casa Educação/ Instituto Singularidades), além de ter realizado cursos livres de história da arte na Universidade de Florença e no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCBB). Desde 2009 atua na área editorial do Museu da Imagem e do Som e do Paço das Artes, coordenando a organização dos materiais de comunicação das exposições. Trabalha como revisora freelancer de textos na área de artes desde 2011. Realiza a preparação e revisão de textos desta Coleção eXtremidades, além de fazer parte de seu Conselho Científico.



Invisíveis Produções é um centro de criação, ação e reflexão que trabalha na intersecção entre arte e política. A Invisíveis Produções opera de forma autônoma, transversal e horizontal. Autônoma na maneira de movimentar-se, criando diferentes diagramas e vínculos institucionais com independência de pensamento. Transversal na maneira de coletar e reunir uma reserva crítica de vozes dissonantes. Horizontal na forma de produzir e compartilhar livremente o conhecimento em livros, filmes, *games* e projetos culturais.
www.invisiveisproducoes.com.br



O Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea (PUC-SP/PPGCOS) é formado por teóricos, críticos, curadores e artistas. As pesquisas do grupo partem da *abordagem das extremidades* em suas relações com as redes audiovisuais, o cinema, a performance e a arte contemporânea. O Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello, é integrante da linha de pesquisa Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Integra também o Departamento de Artes e a Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFLICA) da PUC-SP. https://www.extremidades.art/



ESCRITAS NEGRAS PERFORMÁTICAS LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO