

DO QUIPU AO SLAM: ESCRITAS DO CORPO E INSURGÊNCIAS POÉTICAS EM CECILIA VICUÑA E LUIZA ROMÃO

Taís Chaves Prestes¹

Francisco de Paulo D'Ávila Júnior²

Resumo: Este artigo investiga como Cecilia Vicuña e Luiza Romão constroem poéticas insurgentes por meio do corpo, da oralidade e da performance, ativando linguagens que confrontam paradigmas coloniais, patriarcais e eurocentrados. Justifica-se pela necessidade de compreender o corpo como *locus* de saberes e como meio de reinscrição simbólica. A partir de uma abordagem qualitativa e interpretativa, analisa-se a materialidade verbo-visual de Quipus e Quipoemas de Vicuña, e as fotoperformances e poemas de Romão, especialmente em *Sangría* (2017) e *Também Guardamos Pedras Aqui* (2022). O aporte teórico é construído a partir de autoras e autores de epistemologias decoloniais, contracoloniais e feministas, como Antônio Bispo dos Santos, Aníbal Quijano, Glória Anzaldúa, Sueli Carneiro, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo. O estudo demonstra que, por meio do uso do fio, da voz, da imagem e, sobretudo, do corpo, ambas constroem epistemologias sensíveis que instauram modos alternativos de produção e circulação de saberes.

Palavras-chave: Corpo feminino; Epistemologias decoloniais; Epistemologias contracoloniais; Quipu; Slam.

¹ Doutora em Letras (UFPEL); Doutoranda PPGArtes (UFPEL), bolsista CAPES. Mestre e especialista em Educação pelo Instituto Federal Sul-Rio-Grandense (IFSul). Professora-artista-pesquisadora licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professora de Dança na rede básica de Pelotas-RS. Associada ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) onde coordena o Comitê Temático Relatos de Experiência. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4095169665585683>. E-mail: taishavesprestes@hotmail.com

² Doutorando em Educação no PPGE da Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista CAPES-PROEX 2024-2028. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Direitos Humanos pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Professor-artista-pesquisador licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1804150373311243>. E-mail: davilafrancesco@gmail.com

FROM QUIPU TO SLAM: BODY WRITINGS AND POETIC INSURGENCIES IN CECÍLIA VICUÑA AND LUIZA ROMÃO

Abstract: This article investigates how Cecilia Vicuña and Luiza Romão construct insurgent poetics through the body, orality, and performance, activating languages that confront colonial, patriarchal, and Eurocentric paradigms. It is justified by the need to understand the body as a locus of knowledge and as a means of symbolic reinscription. From a qualitative and interpretative approach, the study analyzes the verbo-visual materiality of Vicuña's Quipus and Quipoems, and Romão's photo-performances and poems, especially in *Sangría* and *También Guardamos Pedras Aquí* (We Also Keep Stones Here). The theoretical framework is constructed from authors of decolonial, counter-colonial, and feminist epistemologies, such as Antônio Bispo dos Santos, Aníbal Quijano, Gloria Anzaldúa, Sueli Carneiro, Leda Maria Martins, and Conceição Evaristo. The study demonstrates that through the use of thread, voice, image, and above all, the body, both artists construct sensitive epistemologies that establish alternative modes of knowledge production and circulation

Keywords: Female body; Decolonial epistemologies; Counter-colonial epistemologies; Quipu; Slam poetry.

*“Dia 20- Fadiga-: sozinha/ penélope desfia/ desafia/ abutres,
o filho, a multidão/ mas os deuses aplaudem ulisses”
Luiza Romão (2017, p. 79).*

*O meu ‘quipu’ é um poema no espaço,
diferente de qualquer ‘quipu’ que existiu antes.
Quando as pessoas passam por ele,
elas mesmas se tornam os ‘nós’, os portadores da memória.
Cecilia Vicuña (2012, tradução nossa).*

As epígrafes destacadas acima, um fragmento do poema *“Dia 20 – Fadiga”*, de Luiza Romão, e um excerto poético-descritivo da artista chilena Cecilia Vicuña, por um lado anunciam as autoras que orientam este trabalho, mas também condensam as duas perspectivas que são espinhas dorsais da pesquisa aqui apresentada: a potência do corpo como inscrição e a força das práticas poéticas que se erguem contra o projeto colonial ocidental.

Nos versos de Luiza Romão, a mitologia grega é convocada como dispositivo crítico para evidenciar como a lógica patriarcal e colonial segue operando historicamente: é a mulher quem faz tudo, mas é Ulisses quem recebe as palmas. Além disso, ao retornar a narrativas fundadoras, como a *Ilíada*, Romão desmonta suas estruturas, expondo os apagamentos e violências que sustentam a tradição canônica. Em entrevista recente, a poeta lança uma provocação decisiva ao refletir sobre o texto fundacional da tradição clássica: “é pensar como que esse poema [Ilíada] que funda certas noções de literatura, de arte, de estética, política, filosofia no mundo ocidental, na verdade, é um relato de um massacre” (Romão, 2022, s.n.).

Em reflexão sobre *Sangría*, obra que integra o corpus deste estudo, Luiza Romão comenta: “com este trabalho, procuro desvendar como a colonização, seus mecanismos exploratórios, repressões e golpes de estado, construíram sentidos do feminino, absolutamente silenciados e apagados” (Romão, 2017, p. 10). Nesse movimento, sua obra se articula com o que parte da crítica contemporânea denomina práticas decoloniais ou contracoloniais. Por decolonial e contracolonial, temos como referência a maneira como o poeta Antônio Bispo dos Santos aborda. “O grande debate hoje é o debate decolonial, que só consigo compreender como a depressão do colonialismo, como a sua deterioração” (Santos, 2023, p. 33). Já o contracolonialismo, nas palavras do autor, “é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me

colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo” (Santos, 2023, p. 33).

Diante da perspectiva de uma prática insurgente frente à colonialidade, a epígrafe de Vicuña nos dá o segundo pilar dessa pesquisa, a dimensão do corpo nesse processo. Ela afirma que, quando as pessoas interagem com os nós dos quipus, esses dispositivos ancestrais de memória e comunicação dos povos andinos, “elas mesmas se tornam os ‘nós’, os portadores da memória” (Vicuña, 2012, tradução nossa). Nesse sentido, ela evoca a percepção do corpo como agente de resgate, guarda, transmissão de memórias ancestrais e portador ativo de saberes. Em sua poética, o corpo é suporte e linguagem.

O corpo foi historicamente separado da razão, reduzido à condição de objeto e naturalizado como inferior. Essa cisão, intensificada pela racionalidade moderna ocidental, desumanizou corpos racializados e femininos, e instituiu uma lógica de dominação que deslegitima saberes oriundos da experiência, da oralidade e da ancestralidade. Ao pensar outras epistemologias do corpo, nos alinhamos ao que diz a poeta e congadeira Leda Maria Martins:

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um corpo de adereços. Movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo barra corpos, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória e escrevem história (2023, p. 78).

Quando Leda afirma que o corpo é “locus e ambiente do saber”, enuncia o deslocamento do corpo da condição de objeto observado e o afirma como sujeito epistêmico pleno, reconhecendo o corpo como espaço produtor de saberes críticos, desafiando, assim, as epistemologias dominantes. Essa abordagem amplia o conceito tradicional de conhecimento, valorizando as múltiplas formas pelas quais o corpo inscreve e transmite saberes além do discurso verbal. Essa inscrição não ocorre apenas na linguagem verbal, mas na performance, na dança, no canto, na respiração compartilhada, em tudo aquilo que mobiliza presença.

É a partir do exposto, que este artigo se propõe a investigar escritas do corpo e insurgências poéticas nas obras de Cecilia Vicuña e Luiza Romão. Essa pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada em referências afrodiaspóricas, a partir dos quais se analisa o corpo como lugar político de enunciação, inscrição de saberes e produção de linguagem.

Este artigo está organizado em duas partes principais. Em *Por uma escrita insurgente do corpo*, propomos uma discussão conceitual sobre o corpo enquanto território epistêmico e político, dialogando com autoras e autores que interrogam as violências da colonialidade e propõem outras formas de inscrição do saber, como Leda Maria Martins, Sueli Carneiro, Aníbal Quijano, Gloria Anzaldúa e Conceição Evaristo. Já na seção *Como escrevem os corpos de Cecilia Vicuña e Luiza Romão*, realizamos uma leitura analítica das práticas artísticas dessas duas criadoras, observando de que maneira suas obras performáticas e verbo-visuais se erguem contra o projeto colonial ocidental. Para isso, analisamos, no caso de Cecilia Vicuña, seus quipus e quipoemas, especialmente as instalações e registros presentes na obra *QUIPOem /The Precarious*. No caso de Luiza Romão, investigamos as fotoperformances de *Sangría* (2017), os poemas de *Também guardamos pedras aqui* (2021), além de um trecho performado no slam *A colonização foi um estupro*, apresentado na final do Slam da Guilhermina, em 2018.

Por uma escrita insurgente do corpo

“O corpo na contemporaneidade é lugar privilegiado para se pensar as principais problemáticas que nos atravessam” (D’Ávila Júnior, Prestes, 2024, p. 3). Isso porque, como explicam os autores, “é no corpo que se inscrevem as marcas capazes de transformá-lo em território de resistência, expressão e criação” (2024, p. 3). Nesse sentido, escrever a partir do corpo, especialmente do corpo feminino latino-americano, não é um ato neutro, mas uma postura radical de enfrentamento às epistemologias coloniais e patriarcais.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018), com seus escritos a partir da noção de *colonialidade do poder*, nos ajuda a entender as dinâmicas de um projeto

ocidental perpetuado nas Américas, desde fatores econômicos, políticos e religiosos, mas também o impacto do corpo nesses processos, na forma como são capturados, disciplinados e hierarquizados.

A dualidade e a ideia de diferenciação entre o corpo e o não corpo acompanham a história da humanidade, sendo “comum a todas as “culturas” ou “civilizações” historicamente conhecidas” (Quijano, 2005, p. 22). No entanto, Quijano defende que “é também comum a todas – até o aparecimento do eurocentrismo – a permanente co-presença dos dois elementos como duas dimensões não separáveis do ser humano, em qualquer aspecto, instância ou comportamento” (Quijano, 2005, p. 22). A separação entre esses elementos, tão presente na tradição ocidental, tem suas origens na teologia cristã, que hierarquizou o espírito como esfera superior, relegando o corpo ao lugar do pecado, da matéria e da fragilidade. “E porque o “corpo” foi o objeto básico da repressão, a “alma” pôde aparecer quase separada das relações intersubjetivas no interior do mundo cristão” (Quijano, 2005, p. 22).

Essa cisão, profundamente enraizada na cultura ocidental, foi teorizada no século XVII com René Descartes (1596-1650), que consolidou o dualismo moderno ao separar corpo e sujeito/razão. Descartes inaugurou, assim, uma nova mutação desse paradigma, agora centrado na razão como princípio organizador do mundo, instaurando uma lógica onde o corpo se torna objeto, mecanismo, algo a ser controlado e dominado. “Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”” (Quijano, 2005, p. 23).

Quijano observa que esse modelo não é apenas epistemológico, mas também colonial: o dualismo corpo/razão foi fundamental para justificar a dominação de povos, saberes e corpos racializados, considerados inferiores, irracionais e subordinados.

Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não-europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra

Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus (Quijano, 2005, p. 23).

Quijano aponta que, além da dominação racial, a lógica eurocêntrica produz também formas de dominação sexual, particularmente sobre os corpos femininos. A partir da modernidade colonial, as mulheres, principalmente as racializadas, foram reduzidas a uma condição de natureza, e não de cultura ou razão. O autor ainda sugere “que a ideia de gênero se tenha elaborado depois do novo e radical dualismo como parte da perspectiva cognitiva eurocentrista” (Quijano, 2005, p. 23).

Como afirma a doutora em filosofia e feminista negra brasileira Sueli Carneiro, a violência sexual colonial contra mulheres negras e indígenas está na base da identidade nacional e das hierarquias de gênero e raça na América Latina. A reflexão que apresentaremos a seguir nos obriga a considerar que as estruturas de poder que moldaram nossas sociedades têm como base histórica a violação sistemática dos corpos, sobretudo, de mulheres negras e indígenas.

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra mulheres negras e indígenas, e a mistura resultante, estão na origem de todas as construções sobre nossa identidade nacional, estruturando o conhecido mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou às suas últimas consequências. Essa violência sexual colonial é também o fundamento de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades [...] ³ (Carneiro, 2005, p. 21, tradução nossa).

Ao desnudar esse alicerce violento da formação social, sua análise nos convida a questionar também os modos pelos quais o saber foi historicamente constituído e legitimado. Se o projeto colonial instituiu padrões de humanidade que excluem essas experiências corporais e subjetivas, torna-se necessário buscar formas de conhecimento que escapem dessa lógica excludente. Este trabalho, portanto, propõe uma ampliação da noção de escrita, compreendendo o corpo como produtor legítimo de linguagem, memória e saber.

³ En Brasil y en América Latina, la violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latinoamericana que en Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias. Esa violencia sexual colonial es también el cimiento de todas las jerarquías de género y raza presentes en nuestras sociedades [...]. (Carneiro, 2005, p. 21).

A crítica à cisão entre corpo e linguagem, bem como à hierarquização entre oralidade e escrita promovida pelo projeto colonial ocidental, encontra na obra de Leda Maria Martins uma referência fundamental no contexto brasileiro. A partir da colonização, a escrita alfabética foi imposta como forma legítima de registro e transmissão do saber, enquanto a oralidade, vinculada a povos indígenas, africanos e afrodiaspóricos, foi inferiorizada, associada à ausência de razão, ao atraso e ao esquecimento. “A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia [...] visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento” (Martins, 2021, p.35).

A escrita, muitas vezes associada exclusivamente ao gesto da mão sobre o papel, carrega, em diversas cosmo percepções africanas, sentidos mais amplos, corporais e em movimento. De acordo com Martins:

Em uma das línguas Bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas procedimentos ancorados no e pelo corpo em performance (Martins, 2003, p. 64).

Como nos aponta a autora, essa confluência entre gesto e grafia, ritmo e registro, convoca a emergência de outras formas de inscrição do saber, enraizadas na memória viva dos corpos. Trata-se de compreender que há formas ancestrais de transmissão que rompem com as epistemologias centradas na razão ocidental e deslocam o centro da produção de sentido para o corpo em performance. Para Leda, “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas das mais diversas” (Martins, 2021, p. 41).

Essa percepção dialoga com o pensamento da linguista e escritora brasileira Conceição Evaristo. As vivências de mulheres negras constituem o alicerce de sua escrita, que se constrói a partir de uma análise crítica das estruturas de desigualdade racial no Brasil. Cria o termo *escrevivência*, entendendo-o como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil.” (Oliveira 2009, p. 622).

Evaristo reflete: “talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe” (Evaristo, 2020, s.n.). O primeiro gesto de escrita que Evaristo testemunhou foi um ritual ancestral, no qual sua mãe desenhava o sol na terra úmida, mobilizando o corpo inteiro como instrumento de linguagem. “Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos” (Evaristo, 2020, s.n.). A materialidade desse gesto ancestral ecoa no conceito de escrevivência, no qual Evaristo articula corpo, memória e narrativa como modos de resistência e produção de saber. Para a autora, podemos pensar que a escrevivência:

C. E - é profundamente comprometida com a vida, é profundamente comprometida com a vivência, é...mesmo no processo de funcionalização eu vou ficcionalizar a partir de fatos, de situações reais, que podem ser da minha vivência ou não, que podem ser em função da minha história particular, como pode ser da minha história coletiva e sempre em uma escrita marcada pela minha condição, pela minha vivência de mulher negra na sociedade brasileira (EL PAIS, 2017).

Complementando essas abordagens, essa perspectiva que reconhece o corpo como um espaço de enunciação e produção de saber encontra eco em diversas epistemologias latino-americanas, especialmente naquelas que sustentam que “o estudo do corpo tem de basear-se na compreensão das relações espaço-temporais concretas entre práticas materiais e estruturas vigentes de poder político-econômico” (Harvey, 2006, p. 178). A partir da compreensão de que o corpo está inserido em relações espaço-temporais concretas, atravessadas por estruturas de poder, torna-se possível pensá-lo como território.

Acompanhando os estudos de Cristiane Coradin e Simone Santos Oliveira, “a noção de corpo-território emerge a partir de mobilizações sociais de mulheres indígenas e camponesas de Abya Yala⁴” (Coradin, Oliveira, 2024, p. 2). Para as pesquisadoras, “essa correlação intrínseca entre corpo e território constitui chave da leitura para compreensão das explorações e espoliações colonialistas,

⁴ Abya Yala é uma expressão de origem kuna, povo indígena do Panamá e da Colômbia, que significa “terra madura”, “terra viva” ou “terra em florescimento”. Tem sido utilizada por diversos movimentos indígenas e decoloniais para se referir ao continente americano a partir de uma perspectiva originária, em oposição aos nomes coloniais como “América”.

capitalistas, racistas e patriarcais” (Coradin, Oliveira, 2024, p. 3).

Para Gloria Anzaldúa (1942-2004), pensadora feminista chicana, o corpo emerge como território atravessado por fronteiras físicas, simbólicas e políticas. Em sua obra, a autora desenvolve o conceito de *borderlands*, que designa tanto as fronteiras geográficas quanto os limiares simbólicos, culturais e corporais vividos por sujeitos que habitam zonas de conflito e entrelugares identitários. Na fronteira entre o México e os Estados Unidos, através de sua obra, “ela abre espaço para seus ancestrais, [...] anuncia a identidade múltipla de uma geração brutalmente silenciada. [...] seu corpo denuncia os vestígios coloniais perpetuadores da exclusão dos mestizos” (Silva, Neumann, 2017, p. 41).

Anzaldúa defende a necessidade de uma escrita orgânica, ao afirmar que: “não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos” (2000, p. 235). A convocação da autora revela-se especialmente relevante para esta pesquisa, pois motivou o aprofundamento da reflexão acerca das maneiras pelas quais os corpos contra-hegemônicos se inscrevem nas artes:

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel (Anzaldúa, 2000, p. 235).

Diante desse percurso, alinhamo-nos com o que diz Leda Maria Martins sobre o corpo em performance, que não seria apenas “expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento” (Martins, 2003, p. 65). Compreender o corpo como território de disputa e reconfiguração epistemológica, para além do exercício teórico, é um gesto que encontra ressonância nas práticas artísticas de mulheres que, com seus corpos e linguagens, enfrentam os efeitos persistentes da colonialidade. Na próxima seção, voltamo-nos para a obra de artistas cujas criações encarnam essas tensões, ativando o corpo como espaço de memória, escrita e insurgência.

Como escrevem os corpos de Cecilia Vicuña e Luiza Romão?

Cecilia Vicuña

Cecília Vicuña, nascida em Santiago do Chile em 1948, é uma ecofeminista, artista plástica e poeta, ganhadora do *Prêmio Velázquez de Artes Plásticas*⁵, a mais importante honraria concedida pela Espanha no campo das artes visuais. Em abril de 2022, foi reconhecida com o *Leão de Ouro* da Bienal de Veneza, em virtude de sua trajetória artística comprometida com a defesa dos direitos humanos e a preservação ambiental. Vicuña concluiu seu MFA na Universidade do Chile em 1971 e, em 1972, mudou-se para Londres com uma bolsa do *British Council*, ingressando na *Slade School of Fine Art*. Permaneceu exilada na capital britânica após o golpe militar liderado por Augusto Pinochet (1915-2006) em 1973. Durante o exílio, atuou ativamente em movimentos contra o regime de Pinochet e em defesa dos direitos humanos.

Suas obras, em geral, demarcadas pelo antes e depois do golpe militar sofrido pelo Chile em 1973, formam um acervo elementar e intencional acerca da decolonização. Por meio de práticas que estimulam a imaginação e convocam memórias coletivas, Vicuña possibilita que sujeitos historicamente oprimidos e invisibilizados assumam protagonismo — tanto nos processos simbólicos de criação quanto nas disputas concretas por reconhecimento social e político.

Sua produção poética é marcada pela diversidade de linguagens, em práticas experimentais que mobilizam memórias pessoais, a força da oralidade e referências à ancestralidade indígena, consolidadas ao longo de mais de quatro décadas de pesquisa e criação. Ao relacionar suas próprias memórias culturais junto às de seu povo em quadros, versos, instalações e performances orais, seu gesto criativo se lança contra a lógica que separa, hierarquiza e invisibiliza certos modos de ser. Trata, sobretudo, de esperança. Ao rechaçar o autoritarismo, a artista aborda paralelamente questões de gênero, sistema ecológico e processos culturais. Para tanto, as palavras e os fios convivem tecendo as obras da artista em um fluxo contínuo de ideias. Talvez, um dos seus feitos mais emblemáticos seja a retomada dos *Quipus*:

⁵ Este reconhecimento, oferecido pelo Ministério da Cultura espanhol, é destinado a artistas que atuam no país ou que integram a Comunidade Ibero-Americana de Nações.

na ortografia quíchua, khipu, que significa “nó” – um dispositivo de gravação indígena andino no qual o nó em fios coloridos era usado para transmitir informações numéricas e narrativas complexas. Esse sistema foi abolido pelos colonizadores europeus em 1600, um século após sua chegada ao continente americano (Dasartes, 2017, s.n.).

Vicuña, assim, reativa os quipus, ressignificando esse sistema ancestral de comunicação ao criar suas próprias versões poético-visuais. Os fios suspensos feitos em lã são adornados com tecidos outros, além de objetos e partes da natureza como pedrinhas, ossos, folhas e galhos. Referenciada em tal dispositivo, a artista escreveu *QUIPOem/The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (1997). Os quipoemas transbordam a fertilidade das palavras; a obra, construída ainda com a lógica de objetos encontrados, reflete anos de dedicação artística de Vicuña e sua arte intencionalmente precária.

Por meio de ensaios e diálogos, convida o leitor ao manejo curioso do virar de ponta-cabeça, desfaz a leitura predeterminada e incita à descoberta, ao não saber, brinca com as materialidades e subjetividades em jogo, construindo conexões simbólicas quando no manusear. Sensivelmente, o “dançar etimológico” também presente na obra auxilia na costura de memórias indígenas e convida a um resgate das nossas próprias. O cunho metafórico da tecelagem incita novos caminhos às linhas, aos versos e aos espaços do livro abastado em elementos verbo-visuais. Na figura 1, obtemos um registro da interação do público com os quipus, na instalação performativa proposta pela artista no museu do Brooklin em New York em 2018:

Figura 1 - Quipus- Performance na instalação de poemas. New York, 2018.



Fonte - https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/programs/performance_cecilia_vicuna_september_2018/09-23-2018.

A confluência de elementos apresentados na obra mostra a desierarquização presente nas ligações de um devir tecedeira que, com a destreza da linha, faz reaparecer mulheres invisibilizadas por tanto tempo na cultura andina, dando a ver as histórias contadas pelos seus corpos. Segundo a pesquisadora Márcia Oliveira (2019, p.2): “a palavra atravessa o corpo, e torna-se corpo, exatamente como acontece em várias das suas performances, nas quais Vicuña fala e tece em simultâneo”. O nó tecido pela artista, é protesto poético com forte caráter intimista. As palavras que dançam nas páginas, ao ocuparem tal espaço de maneira não-convencional, remetem à colaboração e comunicação entre mulheres, o fio passa a ser continuidade da fala, do verso, do movimento, logo, do corpo.

Essas transferências, na e pela página, entrelaçam o próprio nó que a língua faz, o que enreda inglês, espanhol e línguas indígenas, ou ainda, entrelaça conteúdo e forma, principais características do trabalho. Compartilhar é vital em sua prática têxtil-textual. O “dar continuidade” se desdobra, multiplicando possibilidades entre os versos e não-versos, o tecer com, ou sem fios, formando um processo de complementaridade nada hegemônico, conforme infere Olivera (2019, p.3):

A prática da tessitura de Vicuña evoca então não só um modo de expressão feminista, mas também uma prática des-colonial em permanente jogo – o texto, tecido, urdido; o fio que se interconecta com a palavra, com a vida, que não é apenas linha com princípio, meio e fim, incorpora essa originalidade de Vicuña.

De modo geral, a prática artesanal há muito foi apontada como um trabalho de menor valor, principalmente quando a criação ou a procura por objetos artesanais se configura como uma prática intencional e, em certa medida, contrária aos modelos dominantes do capitalismo (Figueiredo e Marquezan, 2014). Partindo dessa premissa, o tecer de Vicuña, no entanto, investe na disseminação da prática dando corpo e ritmo a ela, como possibilidade de alargamento dos significados, permitindo uma face de alcance maior com o seu fazer, recompondo e tecendo tramas e nós.

Além de *QUIPOem/The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, outros títulos marcam de forma contundente a trajetória da artista, como o premiado *Spit Temple: The Selected Performances*. Este reúne performances orais, poesias e improvisos de Vicuña transcritos e traduzidos, que entrelaçam histórias e cantos no fluxo da memória. *I Was Born in a Space of Silence* apresenta uma leitura da artista extraída de seu texto autobiográfico *Performing Memory: an Autobiography*, incluída no livro *Spit Temple*, publicado em 2012. Para assistir ao vídeo, basta apontar a câmera do celular para o QR Code abaixo:

Figura 2 - Performance oral *I Was Born in a Space of Silence*, 2012.



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=ZXx9PWbQfZI&t=758s>.

A leitura é acompanhada por uma performance que combina palavras, gestos, símbolos e objetos, elementos que marcam o trabalho característico de Vicuña. Durante essa apresentação, ela utiliza uma variedade de sons atípicos, incluindo

murmúrios, sussurros, vocalizações guturais, pausas prolongadas e outras expressões vocais que não seguem padrões linguísticos tradicionais. Essa combinação de elementos produz uma atmosfera ritualística, canalizando memórias ancestrais e saberes invisibilizados por meio de uma linguagem que ultrapassa a racionalidade discursiva.

Luiza Romão

Nascida em 1992, na cidade de Ribeirão Preto/SP, Luiza Romão é uma poeta, slammer e performer cuja obra transita entre a oralidade, o corpo e a escrita. Bacharel em Artes Cênicas pela USP (ECA/EAD) e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição, têm uma trajetória consolidada na cena paulistana de slam, arte que se dedica a promover batalhas performáticas de poesia falada. Dentre seus livros publicados se destacam: *Coquetel Molotove* (2014); *Sangría* (2017) e *Também Guardamos Pedras Aqui* (2021), obra esta responsável por fazer a artista ganhar o *Prêmio Jabuti de Literatura*⁶ em 2022.

A poética da artista atravessa o corpo, seja na oralidade de seus escritos nas batalhas de slam, seja na forma como escreve e compõe sua poesia verbo-visual. A relação da artista com a fotografia merece destaque, visto que sua iconografia revela a busca por um tensionamento entre o corpo, a palavra e a performance. Isso pode ser percebido em suas fotoperformances, linguagem que a artista explora como território autônomo de criação, e que poderemos ver em exemplos que serão apresentados ao longo do texto.

Para adentrar na poética da artista, recorremos a *Também Guardamos Pedras Aqui*, obra vencedora do Prêmio Jabuti, que se revela exemplar para compreendermos como Luiza constrói sua produção a partir de uma perspectiva decolonial. Ao revisitar o clássico ocidental, *Ilíada*, desconstrói suas narrativas heroicas para lançar luz sobre as

⁶ O Prêmio Jabuti de Literatura é uma das mais tradicionais e importantes premiações literárias do Brasil, criado em 1959 pela Câmara Brasileira do Livro, reconhecendo obras de destaque em diversas categorias do campo editorial.

guerras cotidianas que atravessam os corpos latino-americanos. Tomamos como exemplo o poema Homero:

*porém no último canto de íliada
aquiles devolve a príamo o corpo de seu filho heitor
hoje nesse momento aqui no sul do sul do mundo
ainda não se tem notícia dos mais de duzentos desaparecidos na ditadura militar
um corpo é um atestado de barbárie
(Romão, 2021, p. 11).*

Em entrevista ao jornalista José Eduardo Bernardes, do Brasil de Fato, Luiza comenta sua premiação no Prêmio Jabuti de Literatura com *Também Guardamos Pedras Aqui*. Ao ser questionada sobre a retomada dos clássicos, lança uma provocação que funciona como pista do lugar que sua obra ocupa no cenário artístico brasileiro contemporâneo:

L. R - É muito curioso isso, de que a gente está no Brasil, um país que passa por um processo muito violento de colonização, e que se perpetua de diferentes formas até hoje, e a gente estuda tanto a Grécia. A gente tem esse modelo importado e colocado como um ideal de estética, de política, enfim, de racionalidade e por aí vai. E ao mesmo tempo, a gente não olha para muitas tradições e culturas que vêm sendo produzidas há milênios na América Latina, em diferentes partes do Brasil (Bernardes, 2023, s.n.).

O comentário de Romão revela uma contradição estrutural no Brasil: enquanto celebramos modelos estéticos e filosóficos eurocêntricos, seguimos negligenciando saberes, culturas e epistemologias originárias da América Latina. Essa constatação demonstra a persistência dos processos coloniais na formação do imaginário brasileiro. Questionar esse modelo é um passo importante para descolonizar o pensamento e valorizar nossas próprias matrizes culturais.

Assim como em *Também guardamos pedras aqui*, a artista também toca no “calcanhar de Aquiles” do projeto ocidental na obra *Sangría*. O livro lançado em 2017 é composto por 35 fotos e 28 poemas, que recontam, sob a perspectiva de um útero, o processo de dominação e colonização do Brasil. A narrativa bilíngue, em inglês e espanhol, se organiza a partir dos ritmos do ciclo menstrual, integrando texto e fotoperformances. A multiplicidade de elementos verbo-visuais presentes no texto,

oferecem um cenário onde o corpo compõe a poética principal da obra. A obra é simultaneamente provocante e pedagógica, por vezes intragável.

Ao retomar agressões e marcas de um reflexo histórico ainda presente na atualidade, os poemas do livro dão continuidade às imagens das partes do corpo da artista costurado por uma linha vermelha e aplicações com pedaços de metais diversos (correntes, parafusos, objetos cortantes, agulhas, dobradiças, etc). O fio vermelho reescreve e abre possibilidades interpretativas nos caminhos que forma no atravessar do corpo, dessa maneira o material exhibe: “uma interferência proposital ao transpassar e bordar as imagens, recrutando a força de mulheres bordadeiras e artesãs, já que, a presença da força feminina e do sangue perpassa grande parte dos poemas na integração artística” (Prestes, 2022, p.2).

A fotoperformance abaixo (figura 3) é apresentada logo no começo, no capítulo I Genealogia. Entre os limites das correntes, a imagem do corpo feminino coagido e demarcado, desenha o mapa do Brasil e é acompanhado pelo poema que, inclusive, questiona a própria formação do nome do país, forjado sob a égide de um projeto colonial patriarcal:

*eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse “PARA e VOLTA”
pro começo da frase, do livro, da história
volta pra cabral e as cruzeiras lusitanas e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?”.
(Romão, 2017, p. 19).*

Figura 3 - Fotoperformance presente na obra *Sangría*, de Luiza Romão, 2017.



Fonte: Romão (2017, p. 100). Imagem digitalizada da publicação impressa.

O movimento de intersecção entre as materialidades dinamiza as manobras de leitura e engendra um posicionamento político que compõe a narrativa. Dessa maneira, os jogos compostos pelos elementos verbais e visuais se retroalimentam a cada estrofe que conta a história desse país. . “Para tanto, a articulação fotoperformativa, na obra elencada, auxilia o verso tornando o trabalho de Romão ainda mais tenaz e poético” (Prestes, 2022, p.3).

Entre outras possibilidades, o mérito literário é identificado também na interação que permite instigar o leitor a reconhecer sua própria história, por meio de lembranças e referências dos fatos apresentados no decorrer das páginas. As lacunas da obra são concebidas, possivelmente, pelas dúvidas e incômodos que emergem no corpo do leitor ao longo do folhar *Sangría*, ainda que tal desconforto não seja reconhecido ou identificado, necessariamente pelo interlocutor.

As duas obras mencionadas e grande parte da produção artística de Romão têm como elo, o fato de terem sido elaboradas no contexto de sua participação em

saraus e batalhas poéticas de slam. De acordo com a pesquisadora Fernanda Vilar, “o slam é uma prática poética viva e urbana, ligada às periferias. Situado na intersecção entre arte, movimento e momento, essa poesia oral é um dos veículos de expressão das atuais periferias dos grandes centros urbanos” (Vilar, 2023, p. 11).

Esses ambientes se constituem como territórios de partilha de indignações, tristezas e reivindicações presentes nesta e em tantas outras obras de mulheres artistas, ampliando a circulação de ideias e possibilitando novos modos de distribuição e consumo de projetos que ecoam as vozes de tantas que, ainda hoje, não têm a oportunidade de se fazer ouvir. Portanto, o slam é, sobretudo, uma arte coletiva. “Os temas do slam derivam do cotidiano dos poetas e das questões de atualidade. Refletem em geral as preocupações da sociedade e muitas vezes interrogam alguns de seus tabus, como imigração, racismo, sexismo e colonialismo” (Vilar, 2023, p. 11).

Na figura 4, escaneando o Qr Code, é possível ver um trecho da batalha *a colonização foi um estupro*, na Final Slam da Guilhermina, em 2018:

Figura 4 - Qr Code batalha de slam: *a colonização foi um estupro*, 2018.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8&t=119s>.

No slam, os espaços urbanos são ocupados por um movimento literário marginal liderado por mulheres, que busca descentralizar a poesia historicamente dominada por homens brancos e elitizados. Nesse território, corpo e voz tornam-se protagonistas, articulando experiências e demandas que não se acomodam nos cânones tradicionais. Trata-se de um espaço de coautoria e resistência, onde mulheres narram umas às outras, fortalecendo-se mutuamente por meio da representatividade e de palavras que vibram, reverberam e transformam o corpo coletivo presente, inscrevendo nele memórias, emoções e práticas de insurgência cultural.

Tecendo aproximações

Ao observarmos as trajetórias e as práticas poéticas de Cecilia Vicuña e Luiza Romão, emergem afinidades que extrapolam os contextos geográficos e históricos em que cada uma está inserida. Ambas desenvolvem poéticas insurgentes, que operam nas fronteiras entre corpo, imagem e matéria. Através de fios, vozes, idiomas cruzados, gestos e performatividades, constroem linguagens que rompem com os paradigmas coloniais, patriarcais e eurocentrados.

O precário nas poéticas de Vicuña e Romão revela uma sensibilidade diante da fragilidade das condições de existência, sobretudo daqueles marginalizados pela história oficial. Em Vicuña, o precário se manifesta no reconhecimento do “pouco”, recursos, vozes e espaços mínimos que, apesar da aparente escassez, carrega a força de narrar à memória coletiva de povos e seres da natureza. A poética da precariedade rejeita termos coloniais e dominadores, abrindo caminho para outras formas de existência e pertencimento. Em Romão, o precário está presente nas dobras das peles que a linha não atravessou e nos orifícios costurados com fios, preenchendo um vácuo que, embora pareça vazio, não o é. Essa tensão entre o visível e o invisível, o preenchido e o vazio, expressa a vulnerabilidade e a fragilidade dos corpos e histórias que se entrelaçam no poema.

Assim como nos quipus de Vicuña, os fios vermelhos utilizados também aparecem na obra *Sangría* de Romão. Enquanto nos quipus o conjunto têxtil composto por nós concebe a poética do espaço ocupado pela intervenção (inclusive com outras cores), no livro os fios ultrapassam os limites da pele 2D composta em preto e branco e fixam os pequenos pedaços de metais, muitos deles cortantes, que modificam as possibilidades de mover de determinadas partes do corpo.

Na obra de Cecilia Vicuña, o fio é gesto ancestral que une memória, palavra e matéria. Inspirado nos quipus, ele atravessa o espaço como escrita sensível, conectando histórias apagadas pela colonialidade. Já o transpassar dos fios em *Sangría*, são capazes de comunicar certa dualidade já que, tanto resgata a força das mulheres artesãs e bordadeiras que estrategicamente dialogavam umas com as outras por meio do trabalho como, pelo mesmo fio, denuncia a violência sofrida no corpo feminino durante séculos. O sangue que escorre e concebe a vida é o mesmo que tece

e mostra a teia de caminhos explorados a partir dos atos de agressão consecutivos na história do corpo feminino no Brasil desde sua invasão.

Em ambas, a relação com as tessituras busca, sobretudo, dissociar a maneira de comunicar e escrever poesias de um modo que uma vez fora vigente. Rompem com a lógica linear, desestabilizando a página como único suporte e deslocando o centro da criação para o corpo, para a voz e para a materialidade. Há muitos séculos, na Grécia antiga, a poesia já era cantada e performada em toda a inteireza corpórea. Na contemporaneidade, seja na palavra vociferada do *slam* poesia ou na poesia sonora debruçada no resgate ancestral com sons dessemelhantes, o corpo é espaço tão fundamental quanto o próprio jogo de palavras proferido pelas artistas elencadas nesta aproximação.

O corpo funciona como uma caixa de ressonância, capaz de projetar a palavra com tom, ritmo, intenção e textura. Para Paul Zumthor, que dedica sua pesquisa à compreensão da voz como matéria fundamental da poesia, é no instante do discurso poético que o corpo se torna não apenas origem, mas também referência e veículo sensível da palavra: “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2007, p.77). A cavidade oral carrega também o nível erótico da performatividade, tudo que entra, passa e sai pela boca. Dessa forma, o corpo se configura como um campo de diálogo, que não só abriga a palavra, mas também lhe dá presença, sentido e atualização no aqui e agora.

Em uma de suas falas, Luiza Romão afirma que é apenas no ato de performar, de colocar sua poesia no corpo, que acessa camadas mais profundas de seu próprio trabalho. Esse entendimento dialoga com Zumthor, que observa como o sentido se constrói a partir do corpo, já que o mundo não se apresenta como algo distante ou intocável, mas sempre se manifesta na dimensão do sensível, do que se vê, se ouve e se toca: “do visível, do audível, do tangível” (2007, p.78).

A poesia que ganha sentido no corpo também é percebida na prática de Cecilia Vicuña, como bem assinalado nos versos de *QUIPOem*: “hilo de agua, hilo de vida, hilo de voz” (Vicuña, 1997, p. 124) ou seja, se faz em fluxo contínuo. Irrompe o campo da fisicalidade, dura e crua e se expressa em sua completude quando “toca e é tocado”, para tanto a dinâmica do dar e receber suscita que o corpo esteja em ação.

Um corpo em ação estipula presença, como quando um fio puxa o outro para tecer algo ou contar uma história. Assim, a voz se integra a esse gesto, pois, para o autor, ela só existe e se concretiza na relação com o outro, acontecendo sempre no encontro, na troca e na escuta mútua: “restabelece uma relação de alteridade” (2007, p.83) assim, no exercício de me perceber como outro, Zumthor destaca a relevância de entender o ato performático como um espaço de troca, algo que se revela claramente nas obras de Vicuña e Romão. Dessa forma, leitura e escuta, tornam-se inseparáveis nos corpos que participam, pois colaboram na renovação vocal, que ocorre em um momento preciso, formando um movimento dentro de um espaço-tempo definido tanto pela materialidade da voz quanto pela fugacidade da ação.

Neste ínterim, é importante ressaltar uma das qualidades físicas da voz identificadas pelo autor na poesia, para melhor compreender a relevância do processo de escuta durante o ato performático. A sexta tese afirma: “escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2007, p.84). O excerto destaca a importância do comprometimento, ressaltando a atenção plena ao estado de presença no espaço-tempo compartilhado. A presença naquele momento contribui para a construção do lugar do outro, criando ressonâncias. Nessas condições, escutar equivale a ler, receber e interpretar. Esses processos permitem atualizar e devolver às poéticas um novo sentido corporal, recontextualizado dentro da dinâmica performática. Assim, o encontro gera contato que, mesmo não sendo necessariamente físico, afeta o corpo em sua totalidade. A constante tensão com a memória dá origem a uma poética da coexistência durante o momento performático.

Ambas as artistas brincam com a escrita misturando idiomas em um só verso. De modo integrativo, se aventuram com a etimologia das palavras, criando intenções que vão do ritmo ao viés político mais evidente. O interesse de extermínio das línguas, sobretudo dos povos originários fez e ainda faz parte do sistema colonizador de centralização econômica e hegemônica. Diante disso, além do inglês e do espanhol, Vicuña conhecida pela prática do palavrar, resiste e elege um recorte de línguas ameríndias criando uma poética da linguagem muito própria, permitindo relações outras no jogo vocálico. Romão, por sua vez, também investe na mistura de

idiomas e na experimentação sonora da escrita, criando um espaço onde o português dialoga com outras línguas e sons, numa composição que transcende o texto e se expande para o corpo e o espaço performático.

A concepção tradicional de linguagem tende a assumir linearidade, sequencialidade e fixidez na construção do sentido, enquanto o corpo é frequentemente percebido como subordinado a essas estruturas. No entanto, abordagens como as desenvolvidas por Vicuña e Romão, que articulam corporeidade e linguagem, sugerem que ambos operam em múltiplas dimensões, articulando espacialidades, temporalidades e significados de forma interdependente. Nesse contexto, Vicuña (1996) reflete que:

*Corpo não linear.
Uma linha se associando a outras linhas.
Uma palavra, ao ser escrita, finge ser linear,
mas palavra e fio existem em outro plano dimensional.
Formas vibratórias no espaço e no tempo.
(Vicuña, 1996, tradução nossa)⁷.*

Segundo Zumthor, a poesia é: “arte da linguagem, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p.12). A poesia, ou mesmo a linha do verso, se converte em um terreno fértil onde palavras — sejam elas ancestrais ou recém-inventadas — encontram abrigo, criando outro modo de ocupação, outro tempo, outra cadência respiratória. O encontro entre a palavra, o espaço da folha, da boca e do tempo reverbera em um corpo que, ao ler e escutar, se reorganiza no próprio processo e, ao mesmo tempo, alcança outros corpos, ativando-os em diferentes intensidades. E quando, em algum instante, essa palavra se percebe ouvida, absorvida — e por que não, traduzida — por quem se abre à sua escuta, reacende-se o gesto do encontro, da relação e do toque, mesmo que simbólico.

⁷ Cuerpo no lineal. Una línea asociándose a otras líneas. Una palabra al ser escrita juega a ser lineal, pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional. Formas vibratorias en el espacio y el tiempo. (Vicuña, 1996).

Essa complexidade se revela também na articulação entre experiências históricas e pessoais, em que o diálogo entre o macro e o micro, o individual e o coletivo, difunde conceitos e faz coexistir, dentro e fora dos versos, diferentes entonações da presença das artistas em suas obras, evidenciando como suas trajetórias singulares se entrelaçam com processos históricos mais abrangentes. Assim, a dimensão íntima da experiência pessoal encontra eco no plano coletivo, configurando um campo de significações em que memória, identidade e criação poética se fundem e se reconfiguram continuamente. Observamos essa ressonância no trecho do poema de Romão destacado a seguir:

*desde o começo foi uma questão de grafia/
como se a língua/
my motherland is my tongue/
não suportasse a inversão vocálica/
after all como deixar uma mulher comandar o país se “presidentA” não existe?
(Romão, 2017, p.96).*

A expressão bilíngue *my motherland is my tongue*, enfatiza a centralidade da língua como pátria íntima, lugar onde a subjetividade se ancora, mas que também carrega as marcas de estruturas sociais excludentes. A crítica à ausência da forma “presidentA” explicita como o silenciamento do feminino não se restringe ao campo político, mas atravessa a gramática, instaurando uma interdição simbólica sobre a presença da mulher em espaços de poder. Dessa forma, Romão evidencia como a experiência individual da poeta reverbera em questões históricas e coletivas, ao expor, no corpo do texto poético, as fissuras de um sistema linguístico e social que naturaliza desigualdades.

Como última aproximação entre as obras de Luíza Romão e Cecilia Vicuña, destaca-se a presença do trânsito e do deslocamento geográfico como elementos que atravessam tanto os processos de criação quanto as trajetórias pessoais de ambas. De sua biografia sabe-se que Vicuña viveu no Chile, exilou-se em Londres, viajou por Bogotá, Venezuela e Brasil para estudar arte e cultura indígena, e hoje reside entre New York e Santiago. Essa trajetória transnacional permeia sua obra, marcado pelo ecofeminismo, memória, dissolução e exílios. Já em Luíza Romão, o trânsito emerge diretamente no gesto criativo: em *Também guardamos pedras aqui*, a poeta percorreu

países da América Latina como parte do próprio processo de escrita; em *Sangria*, deslocou-se à Grécia para construir uma leitura crítica de narrativas épicas como a *Ilíada*, tecendo vínculos entre o contexto clássico e a realidade brasileira contemporânea.

Considerações finais

A aproximação entre as obras de Cecilia Vicuña e Luiza Romão permitiu evidenciar como duas poéticas distintas, uma enraizada na ancestralidade andina, a outra marcada por uma vivência urbana e periférica brasileira, convergem na construção de um corpo poético que se expressa por meio do fio, da voz e da imagem. Observa-se que o uso do fio, seja no quipu têxtil-poético de Vicuña, seja na linha vermelha que atravessa a pele fotoperformada de Romão, não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia política de reconexão com memórias apagadas, saberes ancestrais e formas não-hegemônicas de expressão. O corpo é o ponto de partida, mas também o campo simbólico onde se inscrevem experiências de dor, denúncia, cura e reinvenção.

Nessa perspectiva, o recorte abordado evidenciou a potência do trabalho das artistas que subvertem a maneira de se comunicar, seja com fios, imagens ou pela voz que encarna o verso de corpo inteiro. Descola intenções de uma arte canônica, branca, propriamente ocidentalizada, dando a ver as indissociações que constroem a estética da sua arte, bem como da sua vida.

Assim, conclui-se que tanto Vicuña quanto Romão tecem, cada uma à sua maneira, tramas poéticas e políticas que colocam o corpo feminino em destaque no fazer artístico contemporâneo. Suas obras desestabilizam paradigmas coloniais, patriarcais e estéticos, propondo novas formas de estar no mundo, de narrar histórias silenciadas e de reivindicar espaços de fala.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Ensaios. **Revista Estudos Feministas**, ano 8, p. 229-236, 1/2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: jun. 2025.

BERNARDES, José Eduardo. **Como o massacre de um povo se tornou a base de toda a literatura ocidental**. Entrevista com Luiza Romão. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/brasil-de-fato-entrevista/2023/03/14/luiza-romao-como-o-massacre-de-um-povo-se-tornou-a-base-de-toda-a-literatura-ocidental>. Acesso em: jun. 2025.

CABRAL, Rosangela Jacinto; SILVA, Aline Kelly da. Corpos femininos negros na escrivência e interrogações à universidade. **Revista Polis & Psique**, Porto Alegre, v. 14, e024011, 2024. DOI: 10.22456/2238-152X.141092. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/141092/93324>. Acesso em: jun. 2025.

CARNEIRO, Sueli. **Ennegrecer al feminismo**: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, v. 24, n. 2, p. 21-26, 2005.

CORADIN, Cristiane M.; OLIVEIRA, Simone Santos. Contribuições do conceito de corpo-território e dos feminismos comunitários para pensarmos na construção de Territórios Saudáveis e Sustentáveis. **Saúde em Debate**, Rio de Janeiro, vol. 48, Especial 1, e8731, ago. 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sdeb/a/gycPvWrCCttmphpXxvgKRyb/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

D'ÁVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo; PRESTES, Taís Chaves. Corpo, escrita e performance na obra de quatro artistas latino-americanas. **Urdimento**—Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26225/17914>. Acesso em: jun. 2025.

DASARTES. **Cecília Vicuña**. Dasartes, 17 maio 2024. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/cecilia-vicuna/>. Acesso em: jun. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia – desenho de minha mãe**: um dos lugares de nascimento de minha escrita. Texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Publicado no livro *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

EL PAÍS. **Entrevista com Conceição Evaristo** | Cultura. 2017. (16m53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wnB4YsSj1nA>. Acesso em: jun. 2025.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Loyola, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. Letras n. 26 Santa Maria, p. 55-81, 2003.

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

MARQUESAN, F.; FIGUEIREDO, M. D. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **Revista de Administração Mackenzie**, v. 15, n. 6, p. 76-97, 2014.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Edições Aurora, São Paulo, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Why There Have Been no Gratests Women Artists?** Art and Sexual Politics. New York, Macmilan Publishing Co, 1973, 2a ed.

OLIVEIRA, Márcia. "Da palavra ao fio: as tessituras fluidas de Cecilia Vicuña". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58982, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158982>. Acesso em: jun. 2025.

OLIVEIRA, Luis Henrique Silva de. "Escrivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**. Ago 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000200019>. Acesso em: jun. 2025.

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.

PRESTES, Taís Chaves; MARTINS, Aulus Mandagará. **POESIA FOTOPERFORMADA: O CORPO FEMININO NA OBRA SANGRÍA**. 8ª Semana Integrada UFPel/XXIV ENPOS- Encontro de Pós-Graduação. Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/enpos/anais/anais-2022/>. Acesso em: jun.2025.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (Org.). Buenos Aires: CLACSO, 2005. p.107–130. Disponível em: <http://www.liberdadeerevolucao.com.br/wp-content/uploads/2018/02/49715997-Colonialidade-do-poder-eurocentrismo-e-America-Latina-Anibal-Quijano.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

ROMÃO, Luiza. **Sangría**. [fotografia Sérgio Silva; tradução Martina Altalef]. São Paulo: Selo do Burro, 2017 1ª ed. Disponível em: <https://toaz.info/doc-view-3>. Acesso em: jun. 2025.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021, 64p. Disponível em: <https://aulasdathaisunitau.com/wp-content/uploads/2023/11/tambem-guardamos-pedras-aqui.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023. 112 p. ISBN 978-85-7126-105-1. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8748486/mod_resource/content/1/Antonio

[%20Bispo%20dos%20Santos%20-%20A%20terra%20da%CC%81%2C%20a%20terra%20quer-Ubu%20Editora%20%282023%29.pdf](#). Acesso em: jun. 2025.

SILVA, Fidelainy Sousa; NEUMANN, Gerson Roberto. As fronteiras como feridas da modernidade: o corpo-texto anunciando o futuro. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 21, n. 2, p. 35–45, 15 dez. 2017. DOI: 10.34019/1982-0836.2017.v21.19443.

VICUÑA, Cecilia. **Quipoem/The Precarious**: The Art and Poetry of Cecilia Vicuna. Esther Allen (trans.). Edited by M. Catherine de Zegher, Wesleyan University Press, published by University Press of New England, Hanover and London, 1997.

VICUÑA, Cecilia. **Quipus**(from Gleanings by Moira Roth, commissioned by the 18th Biennale of Sydney, June 2012). Santiago de Chile, 2012. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>. Acesso em: jun. 2025.

VICUÑA, Cecilia. **Palabra e Hilo/ Word & Thread** (1996). Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/poetry/ycson71qvim1qmgfmb9ylf48st5tt1>. Acesso em: jun. 2025.

VILAR, Fernanda. Migrações e periferias: o levante do slam. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 58, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018588. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/5TcrrxVk98Bb3sPhswqDd8g/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: jun. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

Recebido em 30/06/2025

Aceito em 24/09/2025