

HABITAR NA POSSIBILIDADE: CINCO NOTAS SOBRE O ENSAIO

Emanuela Carla Siqueira¹

O ensaio habita e se amplia no quarto da leitora comum

“Moro na Possibilidade – / Casa melhor do que a Prosa – / Bem superior em Portas – / Em Janelas – numerosa”, diz a primeira estrofe de um poema escrito no final de 1862 pela estadunidense Emily Dickinson, aqui na tradução para o português brasileiro de Adalberto Müller. Apesar de a poeta *parecer* estar falando de poesia – até somos ludibriadas pela forma da escrita ser a poética; três estrofes de quatro versos rimados – ela não se desfaz de nenhuma possibilidade, excluindo apenas a casa da prosa. A palavra que a escritora usa, no inglês, é “ *dwell* ”, que além de trazer o sentido de viver/habitar/residir em um espaço, pode ser usada junto com preposições como “ *on* ” e “ *upon* ” que também remetem, segundo o dicionário Michaelis, a “estender-se, escrever ou discorrer longamente (sobre um assunto)”.

Ler esses versos que tratam de uma Casa chamada de Possibilidade, que não é qualquer habitação e sim uma cheia de janelas, me leva a pensar no gênero textual do ensaio, seja como escrita, como leitura ou, ainda, no meu caso, como tradução. Procurar palavras no dicionário talvez seja uma das práticas mais recorrentes de quem traduz; tentar metamorfosear significados com sentidos, esmiuçar as possibilidades das frases em outra língua. Mas, além das palavras solitárias, na tradução é preciso colocar para jogo desde um conceito de filósofo alemão canonizado até uma cena banal de uma série assistida em um

¹ Tradutora e doutoranda nos Estudos Literários, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa nos estudos feministas de tradução, assim como as intersecções nas críticas de literatura e cinema. Se interessa por ensaística desde que começou a traduzir a produção de Virginia Woolf.

streaming qualquer. Fazer isso funcionar não é nada fácil, assim como não é, à primeira vista, escrever um ensaio.

A pessoa que escreve um ensaio nunca está sozinha na tal casa com muitas janelas. Já diria Adorno, tratando do ensaio como uma forma para evocar a liberdade de espírito da escrita, que “felicidade e jogo” são essenciais para a prática e, bem, a pessoa não joga sozinha, mesmo que na sua frente esteja uma inteligência artificial. Na escrita, a pessoa que está do outro lado é quem lê e é preciso pensar nessa pessoa porque é ela que vai fazer a eletricidade rodar entre as sinapses cerebrais e colocar a tradução funcionar em vários níveis. Então, aqui, antes de escrever e traduzir, enxergo a *leitora comum* como outra habitante de um dos cômodos da casa da Possibilidade.

Tudo surge a partir da pessoa que lê, que observa as amplas janelas daquela casa e que aceita, também, viver com o seu próprio duplo: ler é o primeiro passo para ensaiar a prática do jogo, é dali que brotam as possibilidades; quem lê vai se transformando também na pessoa que escreve.

Porém, é preciso ter cuidado com o interesse em grandes feitos intelectuais e, como também diz Adorno em *O Ensaio como Forma* (1954): a pessoa que olha pelas janelas da nossa casa em questão precisa da “espontaneidade da fantasia subjetiva”, aquela que muitas vezes é condenada em nome da objetividade. Antes mesmo de ler o filósofo alemão acusando as tentativas de escrever algo que seja definitivo disfarçado de arte – também chamado por ele de “obtusos espírito dogmático” – antes, aprendi com Virginia Woolf a valorizar a figura do que ela chama de “leitor comum”, pois é essa pessoa que vai afastar o espírito teimoso em busca de forças disciplinadoras.

Há quase um século a escritora inglesa, na breve introdução ao seu primeiro livro de ensaios intitulado *O Leitor Comum* (1925), argumenta sobre uma leitura que não tenha pactos com a intelectualidade e diz que essa pessoa comum “nunca deixa, enquanto lê, de construir alguma estrutura frágil e desengonçada que lhe dará a satisfação provisória de ser bastante parecida com o objeto real para admitir emoções, risos e argumentação”.

Vale também lembrar que é no gênero do ensaio que Woolf desenha várias de suas ideias mais conhecidas partindo de questões muito corriqueiras do seu cotidiano. Seja um jantar mal servido em uma faculdade para mulheres, um bedel que a proíbe de entrar em uma biblioteca, artistas de rua que mudam o rumo de um passeio ou a importância do riso para um texto funcionar; qualquer situação pode se tornar um ponto de partida para elaborações comprometidas apenas com seu próprio fluxo de pensamento. Como ainda diria Adorno, Woolf não tem vergonha alguma de seu entusiasmo com coisas que outras pessoas já escreveram, viram ou pensaram sobre.

Construir estruturas frágeis, admitir emoções, riso e argumentação também não é uma boa definição do ensaio? Apesar de essas características poderem facilmente ser acusadas de correrem o risco de cair na pessoalidade, é justamente essa existência subjetiva que interessa. Foi como uma leitora comum de autoras como, por exemplo, Donna Haraway, Bell Hooks, Adrienne Rich, Lélia Gonzalez e Gloria Anzaldúa que aprendi mais sobre o ensaio como forma discursiva potente do que muitas teorias dadas como objetivas de homens brancos europeus e intelectualizados.

Adorno também era europeu, mas pelo menos defendeu o transitório, o não binário e o não autêntico como forma de elaboração e, partindo dele – ou talvez, junto com ele – várias mulheres de fora do centro construíram formas de inscrever o ensaio como metodologia de pesquisa que não mais teria que fazer pactos com a objetividade da ciência hegemônica; e ainda mais, puderam desatar risos, deboche e apontar sem medo para quem as excluía do discurso intelectual.

A trajetória de leitora e tradutora de ensaios se mescla e borra também os contornos do que seria a minha própria subjetividade. Ao procurar palavras e construções que deem conta da ensaística de Virgínia Woolf, por exemplo, já não sei mais o quanto é dela, o quanto é meu e o quanto é de outras ensaístas. Não é diferente para qualquer pessoa que se arrisque em alguma(s) possibilidades do ensaio, pois a prática irá colocar para girar a roda do conhecimento, das paixões, das obsessões e das sensações adquiridas ao longo do tempo. Assim como um poema, que exige que nos demoremos em cada verso (tentando

olhar cada uma das numerosas janelas), escrever um ensaio exige *não* abrir mão de cada possibilidade de partida para a escrita.

O ensaio é uma forma de abrir o diálogo e os caminhos para que o corriqueiro converse frente a frente com o filosófico, o acadêmico, com os conceitos já dados como concretos, embrenhados nas perspectivas múltiplas que *a priori* não são levadas em consideração em um conhecimento já catalogado e com seus próprios manuais. Porém, justamente pelo seu caráter transitório, o ensaio abre as janelas da casa e a pessoa que o conduz tem que estar pronta para estar presente – ou inserida – nesse discurso, é por esse motivo que a segunda nota é sobre o ensaio também ser um corpo historicamente localizado.

O ensaio como gênero textual dos saberes localizados

A pessoa que escreve um ensaio tem um corpo, e esse corpo exala subjetividade e está inserido em um contexto histórico. Escrevo isso pensando em Donna Haraway e o seu *Saberes Localizados*²; mas também penso na Virginia Woolf, mulher branca e europeia, com sua experiência de leitora comum, proibida de frequentar a universidade mesmo tendo lido todos os livros da biblioteca do pai; penso ainda na Bell Hooks, como uma criança negra, descobrindo o poder do olhar de *revide* para quem sempre teve que baixar o semblante; penso também em Gloria Anzaldúa, mulher *chicana*, escrevendo uma carta para uma horda de mulheres “do terceiro mundo”, muitas tendo que escrever com crianças dependuradas em suas pernas, porém se mantêm firmes porque pior seria não escrever. Todas essas autoras tratam sobre essas questões por meio de ensaios e eu não as esqueço, as li e esses textos ampliaram e mudaram minhas formas de enxergar a mim e o mundo.

Quando, há mais de cinquenta anos, Adorno disse que a pessoa que escreve um ensaio não segue as regras do jogo acadêmico e da teoria organizada, de certa forma –

² Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>

muito provavelmente sem se dar conta disso – estava abrindo caminho para que o ensaio pudesse se tornar ferramenta de elaboração para pessoas, que durante séculos, não tiveram acesso à educação formal por meio do ingresso à universidade, da escrita e publicação acadêmica e do mercado editorial hegemônico. Todas aquelas pessoas incluídas na lógica colonial e da dominação; pessoas racializadas, genderizadas e trabalhadoras que quando acessam o discurso e as tecnologias de escrita simplesmente se recusam a escrever dentro de uma tradição intelectual, pois ela nada diz sobre suas experiências.

Quando um corpo historicamente localizado escreve um ensaio, está demonstrando o que Donna Haraway chama de “especificidade histórica radical” e abre caminho para multiplicidades de “verdades” possíveis. De repente, muitos pontos são tensionados porque, se como dizem os principais nomes da elaboração desse gênero textual, não há necessidade de compromisso com o esgotamento de um assunto, então há a possibilidade de passear por vários lugares sem ter que definir o ponto exato de chegada, apenas algum dispositivo que promoveu a partida ou suscitou o projeto de escrita.

Donna Haraway, no final da década de 1980, vai alargar o que Adorno diz sobre o ensaio ser preenchido pela experiência pois, para ele, esta não é meramente individual e sim mediada por outra mais abrangente da humanidade histórica. Em *Saberes Localizados*, a autora vai se manifestar a favor de uma versão feminista da objetividade comumente masculinista da ciência e propõe que os pontos de vistas sejam múltiplos e incentivados pela forma, ou seja, pela escolha de como se apresentam. Ela arremata dizendo que “esta proposta se aplica quer estejamos falando a respeito de genes, classes sociais, partículas elementares, gêneros, raças ou textos”, portanto, o ensaio – que ela coloca em prática – seria a forma livre de trânsito para os saberes localizados expandirem os campos de vários lugares das pesquisas, colocando tudo e todos para se ler, se ouvir e se escrever.

Ainda mais interessante é perceber como a autora está lendo as pessoas contemporâneas que estavam produzindo e se sente compelida a ampliar a conversa, sempre citando todo mundo nas notas de rodapé ou incorporando os nomes e trabalhos no

texto. Filósofas como Sandra Harding, Judith Butler (que ela chama de Judy), mulheres que estavam construindo os chamados *estudos chicana* como Chela Sandoval e também homens como Bruno Latour fazem parte da conversa proposta no ensaio, promovendo a prática desse gênero textual pois, como ela ainda afirma lá pelo meio do ensaio, “a alternativa ao relativismo são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política de conversas compartilhadas em epistemologia”.

Como resultado, o saber localizado vacila bem menos ao discordar de grandes teorias ou pessoas laureadas em geral, pois na tentativa de elaboração importa mais se demorar diante das janelas da casa da Possibilidade, ou ainda, na descrição minuciosa das experiências como crítica potente de teorias que as desconsideram.

Quando a autora diz que há “conexões e aberturas que o conhecimento situado oferece”, evocando teorias da visão, ela propõe uma exploração da parcialidade como um novo caminho por onde o olhar não seja mais treinado, mas que amplie o campo visual e os modos de mover a cabeça para ver além. Que não apenas se observe – ou seja sempre um objeto observado por outrem – mas que olhe de volta e que também colabore nesse *revide* do olhar. Por isso, a próxima nota é sobre como Bell Hooks diz que o olhar opositor é uma tática importante na escrita do ensaio.

O ensaio é o olhar opositor à escrita acadêmica

O corpo que anda pela Casa da Possibilidade é um corpo dotado de um olhar. Ele olha e é olhado, afinal são muitas as janelas e as portas. Em *Saberes Localizados*, Donna Haraway faz a seguinte pergunta: com o sangue de quem foram feitos os meus [os nossos] olhos?

Uma das respostas que essa pergunta pode ter é com o olhar firme de uma pequena Bell Hooks, no sul dos Estados Unidos, em meados da década de 1960. Em seu ensaio O

*Olhar Opositor*³, a autora conta como aprendeu a olhar de volta quando na infância era punida por encarar. Ela se pergunta de que forma seus pais tiveram os próprios olhares colonizados e escravizados para que agissem assim com uma criança.

Partindo de seu lugar como *espectadora negra*, ela faz um inventário de programas de TV e filmes que moldaram a sua forma de assistir, como era assistida por outras audiências e também como era representada pelas mídias. No ensaio, a autora parte de uma questão particular de controle vindo de seus pais, mas que corresponde a uma política do olhar já instaurada na lógica cultural.

Ao ler o ensaio de Bell Hooks é possível traçar um paralelo com teorias clássicas do olhar e perceber que o audiovisual (assim como a fotografia e também a pintura, por um tempo maior), durante quase um século, considerou que a pessoa branca fosse a *normalidade* apresentada na tela. Porém, diante desta tela há uma pluralidade de pessoas, Hooks cita o pesquisador Manthia Diawara afirmando que “cada narração põe o espectador em uma posição de agência” e isso para o bem ou para o mal, pois determinadas representações de gênero, classe e raça influenciam a construção da subjetividade e o interesse dos dois é sobre quando a pessoa que assiste se nega a se identificar com o discurso em tela.

Donna Haraway, no ensaio já citado, diz que a visão pode funcionar para evitar oposições binárias, mas que durante muito tempo o olhar hegemônico inscreveu de forma mítica todos os corpos marcados enquanto ele mesmo via sem ser visto e representava escapando à representação. Em consonância com essa afirmação, Bell Hooks, em sua escrita localizada, como corpo marcado, diz que todas essas tentativas de reprimir o direito de olhar das pessoas negras produziram nelas “um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor”.

Esse *olhar opositor* de Bell Hooks é a chave não apenas do seu ensaio – que a partir desse ponto passa a trazer uma série de exemplos de pessoas negras diretoras de cinema,

³ Disponível em <https://foradquadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Há outra tradução, de Stephanie Borges, no livro “Olhares Negros: raça e representação”, pela editora Elefante, 2019.

em sua maioria mulheres, que promovem o olhar que encara de volta – mas também para a escrita de textos que queiram ser mediados como potencialidades discursivas. Adorno diz que, no ensaio, elementos “discretamente separados entre si” quando reunidos se tornam um todo legível e isso demonstra como essa escrita, um tanto descolada da burocracia objetiva do artigo acadêmico, pode ser o olhar de revide, indo além – sem intenção de superar – e ampliando a noção de objetividade das pesquisas.

Ao dizer que “quero uma escrita feminista do corpo que enfatize metaforicamente a visão outra vez, porque precisamos resgatar este sentido para encontrar nosso caminho através de todos os truques e poderes visualizadores das ciências e tecnologias modernas que transformaram os debates sobre a objetividade”, Donna Haraway está em coro com Hooks, porém cada uma em seu lugar.

A escrita feminista de Haraway e o olhar opositor de Hooks são duas formas complementares que, mesmo partindo de lugares e experiências específicas, colaboram para que quem as lê – e em seguida deseja escrever – possa dar forma para uma escrita mais disposta a ser transitória e ampliadora, uma espécie de começo de conversa.

Haraway vai dizer que pensar na localização limitada e no conhecimento localizado pode nos tornar, leitoras e pesquisadoras, mais responsáveis pelo que aprendemos a ver e pelas possibilidades de visão (as janelas da casa) que apresentamos.

Muito provavelmente, alguém que ler esse texto pode questionar que isso tudo excluiria homens e a branquitude dessas outras construções, mas a resposta é com certeza, não. A pergunta pode ser devolvida sobre a disposição de todos e todas nós de abrir mão dos privilégios da academia e da intelectualidade e sentar junto, abrir diálogos para questionar tradições e pensamentos burocráticos, enfim, nos colocar como corpos localizados e não apenas reprodutores de teorias ausentes de experiências. Para seguir pensando a potencialidade do ensaio como ampliador de possibilidades, como forma dos saberes localizados, promovendo uma escrita de olhar opositor, é preciso pensar na necessidade de re-visar.

O ensaio como re-visão

Não é à toa que Donna Haraway e Bell Hooks insistem na persistência da visão e no olhar de contra-ataque. Durante muito tempo, poucas pessoas (sem variação de gênero, muito menos de classe e raça) podiam se deter diante de objetos e situações para construir narrativas que se tornassem relevantes diante de certos parâmetros – desde ficcionais, lá na *Odisséia*, de Homero, ou nas crônicas e documentos históricos que sobreviveram. Nas últimas décadas do século XX e nestas primeiras do XXI um movimento de re-visão tem seguido de forma interessante, partindo principalmente de construções e pesquisas transdisciplinares e interseccionais, ou seja, uma ampliação dos saberes localizados.

O ato de *re-visar* é diferente da palavra colada “revisão” que, infelizmente, carrega em sua semântica um rastro de tentativas autoritárias de justificar a violência e a colonialidade de fatos históricos. A palavra hifenizada é proposta pela estadunidense Adrienne Rich, no ensaio *Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão* (1975), como um “ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica”. Rich segue dizendo que esse ato, vindo de quem já chamamos aqui de corpos dotados de saberes localizados, é antes de tudo sobrevivência. Portanto, encarar o ensaio como re-visão é fazer uso de uma estrutura de texto que permita não apenas re-ver as burocracias das tecnologias de escrita acadêmica – levando em conta a quem chegam e como são mediadas – mas também de mirar um novo olhar diante de teorias e autorias já dadas como fundantes, fazendo outras leituras e abrindo vias de conversa.

Para Bell Hooks, foi muito importante se entender como uma pessoa negra que é exposta a produções audiovisuais em sua maioria feitas por pessoas brancas, só assim ela pôde sentir a necessidade de elaborar um *olhar opositor* de espectadora e perceber esse olhar sendo desenvolvido e mediado por realizadoras e críticas negras. Já Adrienne Rich, como uma poeta premiada ainda jovem no começo da década de 1950, também passou a sentir, anos depois do reconhecimento, que precisava olhar para a história da literatura

como um indício de como vivemos, como temos nos imaginado, como a linguagem que usamos nos liberta ou aprisiona. Ela constatou que conhecer os escritos do passado – e lê-los partindo de outros lugares – era algo importante a ser feito, ela conclui dizendo que é preciso “não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela”.

Já disse antes que para essas autoras a ideia de feminismo vai além de algo que só pode ser praticado por mulheres – na imensidão que abrange as particularidades de muitas mulheres, assim como os atos de se reconhecer como uma –, e que quando reivindicam práticas feministas estão propondo mais sobre atos discursivos, seja na escrita, na leitura e até mesmo no ensino e mediação de textos e teorias.

Ainda nos *Saberes Localizados*, Haraway elabora práticas de objetividade que privilegiam “a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” como atos de re-visão para elaboração de olhares opostos que ampliem nossas possibilidades dentro e fora da academia. Por isso que, pelo menos desde Adorno, o ensaio é forma de escrita que não tem obrigação com uma produção de conhecimento canonizada, se tornando uma prática importante na construção de outros pilares para a Casa da Possibilidade.

O ensaio é forma

“Não é fácil escrever essa carta. Ela começou como um poema, um poema longo. Eu tentei torná-la num ensaio mas o resultado foi madeira, frio. Eu inda não desaprendi as merdas esotéricas e pseudo-intelectualizadas da lavagem cerebral universitária em minha escrita.”

(Glória Anzaldúa, na tradução de Tatiana Nascimento)

Cynthia Ozick, em um breve ensaio chamado *Retrato do ensaio como corpo de mulher* (1998), diz que é um erro dizer que mais homens, do que mulheres, escrevem ensaios, pois muitas de nossas antepassadas praticaram a escrita por meio de cartas. Interessante pensar que a carta é um gênero textual dialógico e que, como o ensaio, pressupõe partir de fatos

corriqueiros, entusiasmo com as coisas que outros já fizeram, reflexo do que se ama e o que se odeia (felicidade e jogo, lembra?), subjetividade exposta e abertura para a possibilidade de réplica. A carta já é uma forma de ensaiar, mesmo que a pessoa a quem se destina não vá receber as missivas, segue sendo um gesto discursivo potente e possível de muitas elaborações.

Mesmo em uma situação como, por exemplo, o romance epistolar *Lady Susan* (1794), de Jane Austen, em que só lemos as cartas da remetente, percebemos o tom da sua escrita e seus manejos para responder as outras que não temos acesso e que só podemos imaginar. A carta parece tornar a coletividade mais acessível, mesmo com o vocativo definidor presente no começo do texto. Há ainda a liberdade diante do que se escreve que pode ser facilmente influenciado pelo calor da hora. Porém, a carta também se torna um documento histórico, um retrato de época e um meio de discurso bastante direto de saberes localizados já que quem escreve está de corpo-linguagem presente.

A epígrafe desta nota é um trecho de *Falando em Línguas: uma carta para escritoras do terceiro mundo*⁴, de Gloria Anzaldúa, uma mulher chicana que escreveu vasta obra em que ensaio, cartas, poesia, escritos em inglês e espanhol se metamorfoseiam em grandes discussões sobre se ter um corpo numa geografia com língua hegemônica. Nesta carta, a autora elabora a questão de que escrever, para ela, compensa tudo que o mundo real não faz.

No trecho que ela diz “escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, para reescrever as histórias mal-escritas que eles contaram de mim, de você” o diálogo é direto com o que Donna Haraway faz ao elaborar sobre a importância dos saberes localizados, mas esta o faz em forma de um ensaio irônico, repleto de indiretas a cientistas objetivistas, enquanto Gloria (como assina) traz uma linguagem que está mais na ordem da cumplicidade e do sentimento. Os dois ensaios funcionam muito bem, mesmo que construídos de formas diferentes, e esse é um ponto importante, pois se o ensaio pressupõe

⁴ Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Também há uma tradução, de Tatiana Nascimento, publicada na antologia *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*, 2021, pela editora A Bolha.

um corpo localizado, ele nunca ocupa o mesmo espaço de outro, fazendo jus à física, por isso não há como as formas – inscrições discursivas – serem iguais.

Outro ponto interessante é como Anzaldúa usa as citações – poemas e trechos de entrevistas de outras mulheres – como vozes, quase colagens, em diálogo. Assim como faz uso de trechos do próprio diário, os quais mantinha fielmente, e compõe camadas de subjetividade que se moldam a fim de dialogar com as muitas pessoas a que se destina, também afirma que “as formas que uso para corromper a escrita são muitas”.

Para quem lê, é possível perceber a urgência da construção do ensaio na forma de carta, pois a linguagem normativa não dá conta da maneira que ela quer alinhar a sua subjetividade com a das mulheres, as quais pretende abrir espaço de diálogo. Quando diz que até mesmo o ensaio era duro e frio, ela também subverte o próprio gênero textual que se coloca como possibilidade pois, como já disse anteriormente, muitos privilégios de saberes e olhares devem ser deixados para trás a fim de efetivar os pontos que quer desenvolver na escrita.

Adorno, no último parágrafo de seu *Ensaio como forma* diz que a lei mais profunda para se escrever um ensaio é a heresia. A escrita pressupõe uma leitura também herética, aquela que é comum e nada devedora das grandes teorias. A pessoa que lê dessa forma também tem uma visão ampla e percebe a importância dos saberes localizados. Assim, é impossível não cumprir uma escrita de ensaio com o seu maior potencial: oferecer um olhar opositor. No mais, em coro com Gloria Anzaldúa: “Jogue fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e a bússola. Sinta seu caminho sem cabrestos. Para tocar mais pessoas, as realidades pessoais e o social devem ser evocados – não pela retórica mas pelo sangue e pus e suor”.

Referências

ADORNO, Theodor W.. **O ensaio como forma**. In: ADORNO, Theodor W.. Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45. Tradução de Jorge de Almeida.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. In: ANZALDÚA, Gloria. A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021. p. 43-62. Tradução de Tatiana Nascimento.

DICKINSON, Emily. **Poesia Completa Volume 1**: os fascículos. Brasília: Unb e Unicamp, 2020. Tradução de Adalberto Müller.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, n. 05, p. 07-41, 1995. Tradução de Mariza Corrêa. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em: 12 mar. 2022.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. 356 p. Tradução de Stephanie Borges.

PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. São Paulo: Ims, 2018. 256 p.

RICH, Adrienne. **Quando da morte acordamos**: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e; LIMA, Ana Cecília A. (org.). Tradução da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Mulheres, 2017. p. 64-84. Tradução de Susana Bornéo Funck.