

LUIZA ROMÃO E “SUA POEMA”¹ DE RESISTÊNCIA DECOLONIAL – *SLAM DAS MINAS, PRESENTE!*

[LUIZA ROMÃO AND “HER POEM” OF DECOLONIAL RESISTANCE – SLAM DAS MINAS, PRESENT!]

CYNTHIA AGRA DE BRITO NEVESⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-5592-4409>

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

SÓSTENES RENAN DE JESUS CARVALHO SANTOSⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8381-1201>

Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP, Brasil

Resumo: Este artigo procura analisar, sob a perspectiva da decolonialidade, a poema “Dia 1. Nome Completo”, da poeta-slammer Luiza Romão. A escolha dessa poesia-slam, publicada no livro *Sangria* (2017) e performada em várias cenas de slams brasileiros, deve-se ao fato de a considerarmos uma espécie de *poesia-manifesto* dessa teoria, que tem fundamentado nossa pesquisa acadêmica atual, como procuraremos discutir aqui.

Palavras-chave: slam; decolonialidade; feminismo negro; Luiza Romão.

Abstract: This paper seeks to analyze, from the perspective of decoloniality, the poem “Dia 1. Nome Completo”, by the poet-slammer Luiza Romão. The choice of this poetry-slam, published in the book *Sangria* (2017) and performed in several Brazilian slam scenes, is due to the fact that we consider it a kind of *poetry-manifest* of this theory, which has grounded our current academic research, as we will try to discuss here.

Keywords: slam; decoloniality; black feminism; Luiza Romão.

¹ Subversão empregada pela poeta Nina Rizzi (*apud* KLIEN, 2018, p. 119) e que tomaremos emprestado aqui. Nas ocorrências seguintes, “a poema” será grifada sem aspas.

Introdução

No Brasil, as batalhas de slams espalhadas por diversos estados ocorrem quinzenal ou mensalmente ao longo de todo o ano. Em dezembro, os/as vencedores de cada slam disputam o *Campeonato Nacional de Slam* (o *Slam BR*) e, desse campeonato, sai o/a representante brasileiro/a que disputará, no ano seguinte, a *Copa do Mundo de Poesia Falada* ou o *Grand Poetry Slam*, que ocorre em Paris, na França, em meados de maio. O evento mundial conta com a participação de poetas-slammers de vários países, de todos os continentes, de Norte a Sul Global. O Brasil participou pela primeira vez desse campeonato em 2011, quando Roberta Estrela D’Alva² ganhou o terceiro lugar. Em 2014 foi a vez de Emerson Alcalde³ garantir o segundo lugar no evento. Há doze anos o Brasil participa do mundial destacando-se sempre entre os cinco primeiros colocados. Nos últimos cinco anos, as vencedoras do *Slam BR* e, portanto, as representantes do Brasil na *Copa do Mundo de Slam*, são poetas do *Slam das Minas*⁴. São elas: Luz Ribeiro (em 2017), Bell Puã (em 2018), Pieta Poeta (em 2019), Cinthya Kimani (em 2020), Jéssica Campos (em 2021) e Joice Zau (em 2022).

O fato é que, no Brasil e o mundo, as poetas mulheres tomaram a cena nas batalhas de slams. Aqui, elas não se fazem presentes apenas nos *Slam das Minas*⁵ (ou *Monas*, *Manas* ou *Monstras* – como se autodenominam), mas também em outras

² Roberta Estrela D’Alva inaugurou o primeiro slam do Brasil, o *Zap! Slam* (Zona Autônoma da Palavra), fundado em 2008. Ficou conhecida por ter sido apresentadora do saudoso programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, e também pela produção do filme-documentário *Slam – voz de levante*, em parceria com a diretora e roteirista Tatiana Lohmman. Atualmente, Roberta é curadora do *Rio Poetry Slam*, que acontece na Festa Literária das Periferias (FLUP), no Rio de Janeiro (NEVES, 2017).

³ Emerson Alcalde fundou o segundo slam do Brasil, o *Slam da Guilhermina*, em 2012. O Coletivo se reúne mensalmente em uma praça, na vila Guilhermina, Zona Leste da capital paulista. Lá, poetas gritam e performam suas poesias autorais, (a)traindo a escuta (atenta ou não) das pessoas em trânsito (ou em transe?) na entrada/saída da estação de metrô Guilhermina-Esperança. É também o Coletivo da Guilhermina quem organiza o *Slam Interescolar de São Paulo* (NEVES, 2017, 2021).

⁴ Com exceção das duas últimas poetas: Jéssica Campos e Joice Zau. Essa última é uma poeta angolana que ganhou o *Slam BR* em 2021 (*on-line*), garantindo, assim, sua vaga na primeira edição da *Copa América de Slam* (*Abya Yala Poetry Slam*), realizada na FLUP em 2021. Vencedora do *Abya Yala Slam*, Joice Zau participou do primeiro *Festival Mundial de Poetry Slam* (*World Poetry Slam Festival – WPSF*), que aconteceu na Bélgica em 2022, e, no mesmo ano, a slammer angolana representou o Brasil na *Copa do Mundo de Slam* (*Grand Poetry Slam*), na França.

⁵ O *Slam das Minas* estreou em Brasília, em 2015. Em 2016, a versão chegou a São Paulo, pela iniciativa da poeta Luz Ribeiro, e também ao Rio Grande do Sul. A partir de 2017, se espalharam por Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Pernambuco e Ceará.

versões⁶ de *slams* do feminismo⁷ – e do *feminismo negro*, em específico –, unidas pelo desejo de gritar seus versos de resistência: *poesia-resistência* (BOSI, 2000) ou de *reexistência* (SOUZA, 2011). São mulheres jovens, pretas, periféricas, historicamente subalternizadas e silenciadas, que rompem simbolicamente a máscara da escrava Anastácia para gritarem e se fazerem escutar – e existir! – por meio de suas *poesias-denúncias*, *poesias-protestos*, *poesias-manifestos*. Na nossa compreensão, como também na de hooks (2019, p. 161):

Um esforço coletivo de porta em porta para espalhar a mensagem do feminismo é necessário para que o movimento se renove, para recomeçar com a premissa básica de que as políticas feministas são necessariamente radicais. E como o que é radical, com frequência, fica encoberto e escondido, precisamos fazer tudo o que for possível para trazer o feminismo à tona e espalhar esse conhecimento.

Para Heloísa Buarque de Hollanda (2018), essa seria a “quarta onda feminista”, fortemente marcada por uma nova geração política. A autora, que participou da terceira onda feminista⁸, assim define a nova geração:

Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de sua opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a

⁶ No Ceará, há o *Slam das Cumadi* e o *Slam das Minas Kariri*, ambos objetos de pesquisa de doutorado em andamento de Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos. O *Slam das Cumadi* foi criado em Sobral e o *Slam das Minas Kariri* entre as cidades de Juazeiro do Norte e Crato, na região do cariri cearense. Esses exemplos de slams comprovam que as mulheres não ocuparam apenas as grandes capitais do Sudeste do Brasil: elas tomaram a cena em diversos outros slams do país.

⁷ As poetisas preferem usar “feminismo” para se referir a sua poesia-slam, em vez de “feminista”, dado o reducionismo perigoso que o segundo adjetivo pode assumir, adverte-nos Julia Klien (2018). Segundo a autora, mais que temas ou causas feministas, as poesias dessas mulheres são veículos políticos por excelência, “expressas numa linguagem poética perpassada – mas não limitada – pela linguagem ou pela temática ativistas” (KLIEN, 2018, p. 108).

⁸ A primeira onda feminista teve início no século XIX e culminou nos anos 1920 com o direito ao voto feminino e ao trabalho sem a necessidade de autorização do marido. A segunda onda feminista se deu no final dos anos 1960 e adentrou os anos 1970, quando a luta girava em torno da valorização do trabalho da mulher, contra a violência sexual e no combate à ditadura militar. A terceira onda feminista, da qual Heloísa Buarque de Hollanda diz fazer parte, surge nos anos 1980, mas é alavancada nos anos 1990, graças à discussão trazida à tona por Judith Butler, em *Problemas de gênero* (1990[2018]), quando a autora questiona o discurso universal feminista, excludente por excelência, uma vez que as mulheres são oprimidas de modos diferentes. Se na formulação de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, ou seja, se o sexo é dado como natural, biológico, e o gênero é socialmente construído e imposto, há nessa definição um aspecto de opressão evidente. Discutir gênero (algo fluido, socialmente construído, performático e sistêmico – como define Butler, desconstruindo o binarismo sexo/gênero da teoria beauroviriana), implica, pois, levar em conta as opressões de classe e de raça para além do “ser ou não ser mulher”.

mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração. (HOLLANDA, 2018, p. 12)

Embora não concordemos com o final da afirmação de Hollanda (2018)⁹, consideramos, em consonância com a autora, a quarta onda feminista um marco geracional importante: as poetisas-slammers, vozes pretas das periferias, usam a linguagem poética para denunciar toda e qualquer forma de violência contra a mulher: o estupro, o racismo, a homofobia, a transfobia, o feminicídio, o machismo, o sexismo etc. Logo, são sujeitas históricas, ativistas políticas envolvidas em causas que dizem respeito ao povo preto, pobre e periférico, e levantam a bandeira LGBTQIA+, com a qual se identificam. Produzem suas poemas em *zines* e *blogs*, organizam antologias, participam de coletivos, gravam *vlogs*; são autoras de “uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, o que dói, e se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim, onde sua palavra chega mais alto” (KLIEN, 2018, p. 105). Uma poesia mais proseada, com ritmo próprio, que manda seu recado direto e reto.

Roberta Estrela D’Alva, Luz Ribeiro, Bell Puã, Pieta Poeta, Cinthya Kimani, Jéssica Campos, Luiza Romão, Mel Duarte, Laura Conceição, Tatiana Nascimento, Letícia Brito, Fabiana Lima, Meimei Bastos, Monique Martins, Lilian Araújo, Jade Quebra, Tawane Theodoro, Mariana Felix, Laura Conceição, Cacau Rocha, Agnes Mariá, Patrícia Meira, Midria, Pacha Ana, Ingrid Martins, Bicha Poética, Nega Fya, Bor Blue, Eliza Castro, King, Anna Suav, Cristal Rocha, Dall Farra, Ryane Leão, Deusa Poetisa, Monique Amora, Karine Bassi, Gabi Nyarai, e tantas outras poetisas pretas, presente! Essas são algumas das vozes poéticas contemporâneas que, em suas poemas, tematizam questões que dialogam com o *feminismo negro* e com o pensamento *decolonial*¹⁰. A circulação e recepção de tais poesias orais e performáticas atravessam os *Slams das Minas* e chegam a outras cenas de slams no Brasil e no mundo, como, por

⁹ A nosso ver, há nas poesias dessas mulheres *ideologia* e *revolução* sim! Os próprios conceitos de feminismo negro e de decolonialidade o são em sua essência. Reconhecemos que, ao fazer essa afirmação, a autora assume, de certa forma, uma perspectiva do feminismo branco.

¹⁰ Apoiados em Walsh (2009), optamos por empregar o termo “decolonial(idade)”, sem o “s” do prefixo “des” em castelhano, pois defendemos a ruptura total com todo e qualquer laço (como simbolicamente entendemos o “s”) que nos “amarre” à história eurocêntrica de nossa colonização. Como bem justifica Walsh (2009), não basta “desamarrar” ou “desfazer” o colonial, é preciso destruir por completo as estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade.

exemplo, ao evento europeu da *Copa do Mundo de Slam (Grand Poetry Slam)*, já citado aqui, e que tem sido palco dessas mulheres pretas poetas brasileiras.

A poema “Dia 1. Nome Completo”, de Luiza Romão

Para este artigo, escolhemos analisar, sob a perspectiva da decolonialidade, a poema “Dia 1. Nome Completo”, da poeta-slammer Luiza Romão¹¹. Para nós, pesquisadores entusiastas dos slams, a escolha dessa poesia-slam¹² especificamente, e não de outra, deve-se ao fato de considerarmos “Dia 1. Nome Completo” uma espécie de *manifesto* da decolonialidade – teoria que tem fundamentado nossa pesquisa acadêmica atual. Tal poema faz parte do livro *Sangria* (2017), uma coletânea que segue a lógica de um calendário de 28 dias, tempo que dura o ciclo menstrual¹³. “Dia 1. Nome Completo” é a poema de abertura, início do ciclo, portanto.

Aproveitamos para justificar também o lugar de onde falamos: a primeira autora deste artigo é professora universitária, mulher branca, classe média, heterossexual. O segundo autor é estudante de doutorado, homem negro, classe média, homossexual. A nossa proposta aqui é analisar a poema de Luiza Romão a partir dessa perspectiva, logo, sem assumir o lugar do/a outro/a que fala, no caso, da(s) mulher(es) preta(s) que grita(m) suas dores históricas. A seguir, a letra completa da poema de Luiza Romão:

DIA 1. NOME COMPLETO

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido general
aquele em nome de quem

¹¹ Luiza Romão ganhou o prêmio Jabuti em 2022 com sua obra poética *Também guardamos pedras aqui*.

¹² Seguimos a definição de Neves (2021) que conceitua slams como eventos de letramentos (STREET, 2014) que envolvem práticas sociais de leitura e escrita poéticas, e poesias-slams como um (novo) gênero discursivo: poesias escritas para serem oralizadas (*spoken word*), performaticamente, valendo-se somente do corpo e da voz.

¹³ Trata-se de uma poema já bastante performada em vários eventos de slams. Recomendamos, porém, o vídeo da apresentação de Luiza Romão na final do Slam da Guilhermina em 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

a borracha vira bala
a perversidade qualidade de bem

aquela empunhado em canto
atestada em docs
que esconde pranto
mãe do dops

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 cruzes lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?”

palavra-mercadoria
brasil

PAU-BRASIL
o pau-branco hegemônico
enfiado à torto e à direto
suposto direito
de violar mulheres
o pau-a-pique
o pau-de-arara
o pau-de-araque
o pau-de-sebo
o pau-de-selfie
o pau-de-fogo
o pau-de-fita
O PAU
face e orgulho nacional
A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO

pedro ejaculando-se
dom precoce
deodoro metendo a espada
entre as pernas
de uma princesa babel
costa e silva gemendo cinco vezes
AI AI AI AI AI AI-5

getúlio juscélino geisel
collor jânio sarney
a decisão parte da cabeça
do membro ereto
de quem é a favor da redução
mas vê vida num feto

é o pau-brasil
multiplicado trinta e três vezes
e enterrado numa só garota

olho pra caneta e tenho certeza
não escreverei mais o nome desse país
enquanto estupro for prática cotidiana
e o modelo de mulher
a mãe gentil

Escrita e oralização: duas faces, uma incompletude

Inicialmente, destacamos o título: “Dia 1” é indicativo de que a poema abre o livro. “Nome Completo”¹⁴ é o sintagma nominal que funcionará como chave para o desdobramento seguinte: a poeta tenta escrever (ou falar, na encenação do slam) a palavra “brasil” por completo, mas não consegue, empaca, então registra símbolos gráficos (ou sonoros). O nome completo é um registro formal, a marca primeira da nossa personalidade, da nossa existência; uma burocracia executada por quem nos registra em cartório num documento chamado “Certidão de Nascimento”. Ter um nome completo é necessário para que existamos perante o Estado. Sem nome completo, não há documentos; sem documentos, a cidadania é mutilada. Podemos ter apelidos e ser tratados por eles no dia a dia, mas é a partir de um nome completo que as instituições sociais nos reconhecem, que os arquivos organizam e registram nossas vidas pessoal e profissional (ESCÓSSIA, 2021).

A poeta sabe que a palavra “brasil” existe e precisa ser escrita (ou falada) em sua completude, por isso se esforça para realizar o seu desejo de escrevê-la (ou dizê-la em voz alta). Um nome que não é de qualquer coisa, nem de qualquer pessoa; é o nome completo que registra oficialmente a existência de seu país: “brasil” é o lugar onde ela nasceu, onde vive, onde (re)existe. Nessa junção de *queria escrever* (expressando uma

¹⁴ No livro *Sangria* (2017), o título da poema é grafado em letra maiúscula, embora todos os substantivos próprios estejam registrados com letra minúscula nos versos.

angústia) está a síntese do desejo frustrado: a poeta tenta escrever o nome do seu país e não consegue – eis a incompletude do nome, contrariando assim o título da poema.

O nome completo que não pode ser escrito (ou que não pode ser pronunciado) é sinalizado apenas por duas letras (“br”), em minúsculo, seguidas por caracteres gráficos (“*+^%”) que, em língua portuguesa, não formam sílabas nem palavras, portanto, não fazem sentido do ponto de vista da normatividade, mas significam o nome impedido, a palavra proibida, censurada, interdita: o “nome *incompleto*”. Nos três versos iniciais, Luiza Romão repete o mesmo enunciado “eu queria escrever a palavra...” alterando apenas a ordem sintática do discurso. A poeta insiste na sua tentativa de escrita (e de fala), e é somente no quarto verso que o nome se completa, grafado em caixa alta (“BRASIL”), ou verbalizado em um grito que ecoa da sua voz na performance. Uma vez escrito (ou dito), passa a ter existência. Então, finalmente, no quinto verso o enunciado se completa: “eu queria escrever a palavra brasil”. Esse “brasil” com letra inicial minúscula é tratado como substantivo comum, assim, mesmo tendo sido registrado (ou verbalizado), continua sem o *status*, sem o respeito que o faça merecer um “B” maiúsculo.

Esse jogo do desejo “de dizer” e “não dizer”, de “querer escrever” (ou “de querer falar”), mas ser interdita, marca o ritmo em torno do qual toda a poema foi construída. A busca da slammer paulista, agora já sabemos, não é somente pela escrita (pelo grito) de um nome completo, mas pela desconstrução/destruição/de(s)colonização (possível?) de uma identidade (coletiva) de país que, a princípio, só estaria completa se, de fato, sua história (e não apenas seu nome) pudesse ser (re)escrita. Por essa razão, ao repetir “eu queria escrever a palavra brasil”, a poeta não apenas deseja atribuir existência a essa palavra, mas deseja também, por extensão, recusar a história oficial de seu país (aquela que foi escrita pelos colonizadores do Norte Global), para, quem sabe, reescrevê-la (pela ótica dos colonizados, dos subalternizados do Sul Global), tal como discutiremos mais adiante. Se por um lado o “nome completo” do título se realiza no quarto verso (“BRASIL”), por outro, a história do Brasil não é (nem deve ser) apagada, nem silenciada (ao contrário, é aqui vociferada), tampouco é reescrita (como desejaríamos).

Também fazem parte desse jogo poético a escrita e a voz: à primeira cumpre o papel de trazer a poema para a página, de fazê-la existir visualmente, de transcrevê-la

num livro, de permitir que chegue às mãos de leitoras e leitores; à segunda cabe marcar o caráter pessoal da poema, imprimindo nessa subjetividade (do “eu”) a voz coletiva de mulheres violentadas, e lhe dar corpo a cada vez em que é encenada performaticamente¹⁵ (ZUMTHOR, 2007).

O poder e a violência do Estado: homem camuflado de bicho

A segunda estrofe tece uma crítica àqueles que se vale(ra)m do poder do Estado para perpetrarem violências, muitas vezes em nome de um nacionalismo exacerbado, quase ufanista. Nos dois primeiros versos (“aquela em nome da qual / tanto homem se faz bicho”), a poeta aponta para a *zoomorfização* do homem, no seu sentido negativo. O “ser humano” se camufla, se metamorfoseia, se transforma em “bicho” para agir de modo irracional e cometer atrocidades em nome do país que julga defender. O terceiro verso (“tanto bandido general”) dá continuidade ao paralelismo sintático do anterior, mas aqui a associação feita é entre “bandido” e “militar” – uma referência à ditadura militar instaurada no Brasil a partir do golpe de 1964. “General” é a patente mais prestigiada a que pode chegar um militar do alto comando. Ao ser equiparado a um “bandido”, a poeta tece sua crítica aos militares que assumiram o comando estatal do país durante duas décadas (1964-1985): assaltaram o poder, fundaram um regime ditatorial e instituíram um sistema re/opressor, perseguindo e matando – agindo como “assassinos”, como “bandidos”, portanto – os dissidentes. Aqui, é curioso perceber a inversão: não é o general que se tornou bandido, mas o bandido que se fez general.

O verso é, nesse sentido, provocativo, pois nos permite refletir sobre o passado recente de ditaduras, especialmente a última delas, em que o desmando e a violência estatais foram excessivos com aqueles que ousaram se indispor ou agir contrariamente ao regime imposto. O verso “a borracha vira bala” faz uma referência metonímica à ação violenta de setores militares, sobretudo da polícia militar: o uso de bombas de gás lacrimogênio e de balas de borracha para agredir e dispersar manifestantes, principalmente em atos de protesto ou de reivindicação de direitos. De acordo com a

¹⁵ Cada ato performático é único, realiza-se no instante da cena, diante da presença do público ouvinte. Em um evento de slam, a interação com a plateia é muitas vezes determinante para a/na encenação da performance e pode afetar até mesmo as notas atribuídas pelos jurados.

poema, é em nome do “brasil” que tal “perversidade” se torna “qualidade de bem” e a violência policial (logo, estatal) é normalizada.

Tal perversidade naturalizada pelo Estado ditatorial é “atestada em docs / que esconde o pranto” de “mãe do dops”¹⁶ – conclui a terceira estrofe. Mais uma vez, a referência imediata é à mais recente ditadura militar brasileira. Os versos permitem ainda uma leitura espelhada às avessas da palavra “mãe”. Durante os 21 anos do período ditatorial, cujos efeitos nefastos até hoje sentimos, setores políticos e organizações sociais foram duramente afetados e prejudicados. Intelectuais, artistas, escritores, acadêmicos, cientistas, centenas de pessoas que se colocaram, direta ou indiretamente, contra o regime, foram presas, torturadas e deportadas do país; outras centenas foram assassinadas e/ou dadas como desaparecidas, sem que pudessem ser veladas e sepultadas por suas famílias. A poeta faz então uma analogia antagônica aqui: a perversidade da ditadura está atestada nos documentos (“docs”) e instituições (“Dops”) da época, mas, ao mesmo tempo, esconde “o pranto das mães que choraram pelos seus filhos” mortos, desaparecidos, expatriados.

Caneta personificada: a (re)escrita da história do Brasil

Na quarta estrofe da *poesia-protesto* de Luiza Romão, a poeta culpabiliza o objeto “caneta” pela interrupção do ato de sua escrita. O verso que dá início à estrofe reforça o desejo: “eu queria escrever a palavra brasil”. Em seguida, justifica o obstáculo: “mas a caneta / num ato de legítima revolta” não escreve a famigerada palavra. A caneta aqui é personificada, logo, reage, revolta-se, renega, rejeita escrever o nome completo do seu país, tal como na primeira estrofe¹⁷. Trata-se, contudo, de uma revolta legítima, não sem causa justa, conseqüentemente, não pode (nem deve) ser desprezada nem diminuída.

A “caneta”, objeto da tecnologia da escrita (e, não por acaso, é uma caneta, não um lápis), torna-se uma extensão mesma de quem escreve, ou seja, da própria poeta. A

¹⁶ DOPS foi o Departamento de Ordem Política e Social, um setor criado na ditadura do Estado Novo (1937-1945) para intensificar a repressão no governo de Getúlio Vargas. Mais tarde, a partir da ditadura de 1964, o DOPS foi reeditado e foi criado ainda o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna), espécie de órgão subordinado ao Exército, definido por muitos como “máquina de matar” e perseguir os oponentes do regime.

¹⁷ A escrita pode ser entendida também como uma imposição colonizadora, uma vez que “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos (...) foram deixados à margem e não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p. 64) – povos cujas práticas letradas são marcadas, histórica e culturalmente, por produções orais.

caneta, assim como a poeta, está cansada da réplica da narrativa oficial da história da colonização do Brasil: “feito quem se cansa / de narrar sempre a mesma trajetória”. O ato de narrar é o que dá sustentação à memória; narra-se para registrar; narra-se para dar forma e corpo aos acontecimentos; narra-se, em ficção, para a reinvenção da vida e do real; e narra-se, em realidade histórica, para que se favoreça a permanência dos fatos no tempo e no espaço em que eles perduram a partir da narração que lhes confere alguma estrutura (GANCHO, 2003; PROENÇA FILHO, 2007). O ato de narrar se realiza aqui pela escrita/voz da poeta. E, por se tratar de uma narrativa replicada por mais de cinco séculos, tornou-se exaustiva, pois se narra “sempre a mesma trajetória”, ocultando a história de violência e exploração que caracterizaram a colonização brasileira, e que se perpetua até hoje (SOUZA, 2019).

Embora cansada, a caneta reage e, num modo imperativo, ordena à poeta: “PARA / e VOLTA”. Verbos que indicam ações imbricadas, fundamentais para o movimento revisionista que se reivindica da história do “brasil”. “Parar” não implica apenas o gesto de interromper o que se está fazendo, mas também pensar, refletir, rever a palavra em questão (“brasil”) e se (re)apropriar de seus sentidos. “Voltar” implica um movimento de retorno, para revisar, recomeçar por uma outra direção, agora com uma outra e nova visão, já cansada da mesmice. E voltar para onde? Responde a caneta (ou a poeta): “pro começo da frase / do livro / da história”. O gesto de voltar para o “começo da frase” foi obedecido pela poeta desde que iniciou a interlocução consigo mesma, com suas leitoras e leitores, com suas/seus ouvintes, na primeira estrofe, quando não consegue avançar nos versos e por isso repete o mesmo enunciado. Logo, não basta somente voltar para o “começo da frase”. É preciso mais. É preciso voltar para o “começo do livro” e da “história”. Essa que se convencionou chamar de “história oficial” (ou “História”, com “h” maiúsculo), escrita e narrada (nos livros) sob a ótica dos colonizadores ou de certos historiadores que se abstêm de uma análise criticamente orientada da “história do brasil”.

É a “caneta” da poeta que lhe sugere: “volta pra cabral e [para] as cruces lusitanas” registrados no “livro” e na “história”, isto é, voltemos para as origens da colonização brasileira, aqui simbolizadas pelo navegador português Pedro Álvares Cabral e pelos colonizadores jesuítas da Contrarreforma. Luiza Romão materializa em versos sua resistência decolonial: o “achamento” de uma nova terra implica dizer que

ela será vítima de uma longa trajetória de exploração a fim de atender ao projeto expansionista e colonialista europeu. A poeta contesta, assim, “os comuns gloriosos e românticos discursos do passado colonial¹⁸, com os seus fortes acentos patriarcais” – nas palavras de Grada Kilomba (2019, p. 13). A sua proposta é “voltar” ao “livro” e à “história” para se perguntar de “onde vem esse nome”. Além de utilizar os verbos imperativos (“para” e “volta”), a poeta agora se vale da pergunta imperativa (“ ‘e se pergunte / DA ONDE VEM ESSE NOME?’ ”) para questionar a escolha da palavra “brasil” para nomear nosso país. O verso em caixa alta sugere que a pergunta deva ser feita em alto e bom som, de preferência no grito, para que todos a escutem (literalmente, quando a poema é oralizada). A pergunta em tom de indignação constitui o cerne do que se desdobrará em seguida.

O avesso do avesso do pau-brasil: o nome do país revisitado

O nome vem de “pau-brasil”, árvore-mercadoria que batizou nosso país, e que aqui é associado, pela poeta, a vários outros “paus”, símbolos da violência que desde sempre assolou o Brasil: seja o “pau-branco hegemônico” ou o “pau-patriarcal” dos homens colonizadores que historicamente violaram mulheres indígenas, negras e pardas: “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO”/ “A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO!” – gritam os versos (em caixa alta) de Luiza Romão; seja o “pau-de-arara”, tão familiar aos torturadores “Ustras” da ditadura militar, acusa a slammer mais adiante.

A partir dos dois versos da quinta estrofe (“palavra-mercadoria / brasil”) a poeta critica a lógica mercantilista dos séculos XV e XVI que caracterizou a nossa colonização, uma colonização “de exploração”: toda mercadoria de que dispunha nossa

¹⁸ Discursos esses assumidos por autores do Romantismo brasileiro, como José de Alencar e Gonçalves Dias. Em seu primeiro momento, o projeto ético e estético do Romantismo brasileiro era consolidar nossa identidade nacional, afinal, éramos uma nação recém-independente de Portugal (1822). Dentro desse projeto, a figura do indígena assumiu protagonismo, foi mitificado como herói nacional, o “bom-selvagem”, visto sob a lente do exótico. A cosmovisão romântica não questionava as opressões coloniais; ao contrário, enaltecia o que considerava de maior qualidade nos colonizadores portugueses: o ideal de beleza eurocêntrica, a nobreza de caráter e de modos etc. O próprio indígena era descrito por José de Alencar e Gonçalves Dias à maneira de um cavaleiro medieval, ou seja, como um europeu. Além disso, a escravização dos povos africanos e afrodescendentes foi ignorada por muitos autores dessa primeira quadra do Romantismo. Quando não ignorada, era defendida, como exemplificam as *Cartas a favor da escravidão* (2020) escritas por José de Alencar ao imperador D. Pedro II. Somente ao final dos oitocentos é que Castro Alves denunciou a violência desumana dos colonizadores contra os povos escravizados.

terra recém-achada esteve à venda, e, se tinha um preço, então poderia ser trocada, substituída, vendida, alugada, emprestada. Assim, o “pau-brasil” foi logo transformado em um importante objeto de comercialização pelos portugueses. Sobre esse fato, Schwarcz e Starling (2015, p. 11-12) nos contextualizam que:

O pau-brasil era originalmente chamado “ibirapitanga”, nome dado pelos índios Tupi da costa a essa árvore que dominava a larga faixa litorânea. [...] A madeira era muito utilizada na construção de móveis finos, e de seu interior extraía-se uma resina avermelhada, boa para o uso como corante de tecidos. Calcula-se que na época existiam 70 milhões de espécimes, logo dizimados pelo extrativismo feito à base do escambo e a partir do trabalho da população nativa. [...] E é em 1502 que tem início a exploração mais sistemática do pau-brasil por colonizadores portugueses, a qual, a despeito de ser atribuído à madeira valor inferior ao das mercadorias orientais, gerou grande interesse: por vias tortas voltávamos ao comércio de especiarias. A Coroa portuguesa logo declarou sua exploração um monopólio real, portanto a atividade só poderia ser desenvolvida mediante pagamento de imposto.

De “ibirapitanga” a “pau-brasil”, não sobrou nada da árvore, nem a nomenclatura, nem a espécie vegetal, que foi praticamente extinta da flora brasileira – efeito expressivo do “extrativismo” que mobilizou a sanha dos colonizadores desde o ano de 1502, quando a colonização (de exploração) adquiriu alguma sistematicidade. As autoras explicam ainda que a extração do pau-brasil era realizada pelos indígenas, que cortavam as árvores e as transportavam até os navios portugueses ancorados à beira-mar. Em troca, recebiam “facas, canivetes, espelhos, pedaços de tecido e outras quinquilharias” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 12). Assim, nesse sistema de escambo, a mercadoria e o seu modo de extração e comercialização também afetavam diretamente os povos originários, seja na maneira como viviam, seja na relação com os colonizadores.

Nos versos “palavra-mercadoria / brasil” está a gênese não apenas da palavra que dá nome ao nosso país, mas também a gênese da história da nossa colonização. Desde seu “achamento”, em 1500, o Brasil foi explorado pelos colonizadores portugueses, e depois por outros estrangeiros europeus, que devastaram nossas riquezas naturais (além do pau-brasil) e minerais. A exploração envolve também a relação de servilismo patriarcal com os nativos. Desse modo, inscrever o “brasil” como “palavra-mercadoria” permite estender a lógica mercantilista para outras mercadorias comercializadas à época, como a escravização de seres humanos, como é o caso dos indígenas e dos negros, embora naquele contexto fossem vistos como elementos desprovidos de

humanidade. Em suma, a “palavra-mercadoria” mira o sistema econômico-capitalista de raízes escravocratas que, desde sempre, deu a tônica da colonização europeia sobre o nosso território.

Violência (oni)presente!: a colonização no Brasil foi um estupro

Na sexta estrofe, o “pau-brasil” é atrelado a aspectos históricos, políticos, sociais e culturais da nossa formação colonial e pós-colonial¹⁹. O substantivo “pau” é hifenizado a outros nomes formando novas palavras de sentidos diferentes (“pau-branco”, “pau-a-pique”, “pau-de-arara”, “pau-de-araque”, “pau-de-sebo”, “pau-de-selfie”, “pau-de-fogo”, “pau-de-fita”), mas todos associados, em maior ou menor medida, à ideia de violência porque remetem a “O PAU”.

Há, nesse sentido, uma perspectiva de natureza definitiva a nos convencer de que a origem do Brasil é violenta por excelência, está inscrita em seu nome ou a partir de seu nome desde seu batismo, cuja conotação é indubitavelmente ligada ao patriarcado²⁰. O “pau/árvore” se transmuta no “pau/falo masculino”, que, por sua vez, se associa ao “poder do macho”. E como vivemos em uma sociedade em que, historicamente, os homens detêm o domínio sobre as mulheres, o pau/falo adquire aqui um sentido não apenas sexual, mas também de poder, sendo, por essa razão, motivo de ostentação (“face e orgulho nacional”) dos cis-heteropatriarcados²¹. Na *poesia-denúncia* de Luiza Romão, esse poder é simbolicamente representado pelo “pau”, instrumento de violências, que se multiplicam em diversos tipos ao longo dos versos, embora a violência sexual seja a primeira a ser anunciada, já que é também por meio do pau/falo

¹⁹ Precisamos, portanto, romper com essa trajetória, eliminando de vez o prefixo “pós” (de “pós-colonial”), que nos sugere a “continuidade” do que é “colonial”. Seguindo essa lógica semântica, justificamos, mais uma vez, a opção por “decolonial”, à maneira de Walsh (2009).

²⁰ A palavra “patriarcado” é muito antiga e teve seus sentidos alterados no fim do século XIX e, depois, no fim do século XX, como sintetiza Delphy (2009, p. 173): “Nessa nova acepção feminista, o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres”.

²¹ O *heteropatriarcado* ou *cisheteropatriarcado* (de cis[generidade], hetero[ssexualidade] e patriarcado) é um sistema sociopolítico no qual a heterossexualidade masculina cisgênero tem supremacia sobre as demais formas de identidade de gênero e sobre as outras orientações sexuais. É um termo que enfatiza que a discriminação exercida tanto sobre as mulheres como sobre as pessoas LGBTQIA+ tem o mesmo princípio social machista.

que uma mulher pode ser vítima de estupro: “o pau-branco hegemônico / enfiado à torto e à direto / suposto direito / de violar mulheres”.

Em geral, de todas as violências denunciadas nas poesias das mulheres-slammers, o *estupro* é o tema nuclear mais abordado, sobretudo pelas poetisas do *Slam das Minas*. Aqui, Luiza Romão condena o estupro (praticado pelo “pau-branco hegemônico”) tão presente nas relações coloniais (“A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”) e nos faz lembrar de que somos, de certa forma, descendentes desses estupros (“A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO”). Na explicação de Carneiro (2019, p. 313):

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. A violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades [...].

Ainda com relação à violência onipresente nos diversos “paus” enumerados pela poeta na sexta estrofe, vejamos, ligeiramente, a que esses “paus” aludem. O “pau-a-pique” é a denominação atribuída às casas precárias, feitas com varas de madeira e barro, também chamadas de casas de taipa. Por muito tempo eram casas encontradas em ampla escala no interior do Brasil, principalmente em localidades rurais e muito pobres. Na poesia, o “pau-a-pique” pode nos sugerir uma crítica à ausência de políticas públicas voltadas à moradia, o que aflige populações das periferias em grandes e médias cidades, bem como nos interiores mais desconhecidos do Brasil afora. Representa, portanto, a ausência do Estado na vida de pessoas em situação de pobreza, cujas moradias foram (e ainda o são, em alguns casos) feitas de modo rudimentar – uma privação sofrida.

O “pau-de-arara” nos remete imediatamente ao contexto de violência da ditadura militar de 1964: naqueles “anos de chumbo”, como também esse período ficou conhecido, o chamado “pau-de-arara” era um dos instrumentos mais terríveis de tortura, usado pelos policiais militares para extrair confissões dos presos políticos. A pessoa era colocada de cabeça para baixo, tendo os pés e as mãos atadas entre si e presas ao “pau-de-arara”, de maneira que ela ficasse totalmente imobilizada, suspensa e submetida a dolorosas sevícias físicas, numa sucessão de agressões corporais e psicológicas. Valendo-se dos efeitos da dor e da humilhação, os torturadores acreditavam que o preso

político por fim tombasse e confessasse o que se desejava. Tal prática de violência era também uma forma de expor o indivíduo à vergonha e ao sofrimento como punição, porém, muitas vezes, o levava à morte.

O “pau-de-araque” pode estar associado a algo de natureza falsa, à mentira e ao engano, já que a palavra “araque”, em língua portuguesa, assimilou essa conotação. Desse modo, o “pau-de-araque” poderia ser lido como o “pau de mentira”, o que nos leva à associação – se nos permitem a ousadia – a alguns poderosos, de discursos falaciosos ou comportamentos falso-moralistas, frequentemente atrelados a bravatas políticas, de políticos ou líderes religiosos de índole nada confiável, que fazem com que muitas pessoas sejam ludibriadas pela sua oratória.

O “pau-de-sebo” é o nome do longo mastro presente em muitos festejos da tradição cultural brasileira, dentre eles, a festa junina. A brincadeira é desafiar a pessoa a escalar o tronco escorregadio, geralmente encharcado de graxa ou algo que o valha, daí a expressão “de-sebo”. O vencedor do desafio usufrui do prêmio colocado no topo do mastro. A imagem do “pau-de-sebo” também nos remete aos troncos em que eram amarrados os negros escravizados para, imobilizados, receberem chibatadas e castigos físicos dos seus senhores ou capitães do mato.

O “pau-de-selfie”, por sua vez, alude a nosso contexto contemporâneo mais imediato: trata-se de um suporte comprido e acoplável, geralmente de metal, em que se encaixa o celular de maneira que a pessoa tire fotos de si mesma (primeiro plano) captando em maior amplitude o panorama de fundo (segundo plano). Em plena era da imagem virtual, tirar constantes fotos de si, usando ou não o tal do “pau-de-selfie”, pode nos revelar o desejo do indivíduo de aparição nas redes sociais. Nesse sentido, o “pau-de-selfie” da poema parece criticar a vaidade excessiva (de certos homens, no caso) de querer sempre publicizar (e, às vezes, até de monetizar) a sua própria imagem.

O “pau-de-fogo” pode ser lido no sentido figurado referindo-se ao uso indiscriminado de “armas de fogo” e, como temos observado recentemente, à exposição dessas armas em ambientes públicos e/ou virtuais como uma espécie de fetiche e/ou exibicionismo viril de quem se julga acima da lei e capaz de ameaçar ou intimidar o outro sem se importar com as consequências. Numa sociedade patriarcal, o machismo é um problema transversal e, como uma de suas formas mais evidentes é a força bruta, o uso exacerbado de armas de fogo promove o homem ao título de “valentão”.

Atualmente, a facilidade do acesso às armas, drasticamente intensificado nos últimos anos por este governo federal, ratifica o quanto a violência tem sido cada vez mais banalizada no Brasil.

O “pau-de-fita” faz referência à “dança da fita”, de origem europeia, o que também sugere o trânsito cultural Europa-Brasil – mais uma herança da colonização em nosso país. A tradição da “dança da fita” chegou ao sul do país, no século passado, trazida pelos imigrantes portugueses e espanhóis. Tratava-se de uma manifestação de reverência feita à árvore, após o rigoroso inverno europeu. Aqui, os colonos, no prenúncio da primavera, realizavam a “dança da fita” para homenagear o renascimento da árvore. A coreografia se desenvolve como uma ciranda: os participantes orbitam ao redor de um mastro central onde vão trançando as fitas, em ziguezague, encurtando-a até que fique impossível prosseguir. Faz-se, em seguida, o movimento contrário, destrançando as fitas.

Por fim, o verso-síntese: “O PAU”, metaforizando, em uma única palavra, a violência que impregna nosso país em suas dimensões histórica, social, política e cultural. O “pau” é a “face” que mascara a nossa sociedade machista e patriarcal; é símbolo fálico que a faz sentir “orgulho nacional”. Nessa lógica, é por se vangloriarem de sua genitália, razão de sua arrogância e brutalidade, que muitos homens se sentem no direito de intimidar, desrespeitar, menosprezar, assediar, abusar, constranger, ferir, agredir, matar, violar, violentar, estuprar mulheres²².

O grito de denúncia é apresentado no verso seguinte: “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO”. Colonizar implica violentar; é, pois, comparável a estuprar. Luiza Romão evoca aqui o pensamento de Frantz Fanon (1968), segundo o qual, o grande dilema do colonizado é não poder, sob hipótese alguma, livrar-se da guerra. O colonizado está envolto, por esse ângulo de análise, numa guerra sem saída: se ele se rende, será sucumbido à rendição que o explora e domina; e, se não aceita esse trajeto, terá que lutar, cujo confronto muitas vezes resulta em morte. Nas suas palavras: “[...] o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a

²² Os números da violência contra as mulheres no Brasil são alarmantes. Segundo levantamento contido no site da agência e Instituto Patrícia Galvão: “81% das mulheres já sofreram violência em seus deslocamentos pela cidade; uma mulher é vítima de estupro a cada 10 minutos; três mulheres são vítimas de feminicídio a cada um dia; uma travesti ou mulher trans é assassinada no país a cada 2 dias; 30 mulheres sofrem agressão física por hora”. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p. 46). Não há escolha para os povos colonizados. Os povos colonizados são sempre violentados.

Na poema, tal violação se estende às “matas virgens”, isto é, à exploração de nossas riquezas naturais, já prenunciada na Carta de achamento do Brasil, assinada por Pero Vaz Caminha, em 1500; e às “virgens mortas”, ou seja, à prática comum dos colonizadores de violentar sexualmente mulheres indígenas e negras africanas. O estupro se justificava tanto para satisfazer seus desejos sexuais, quanto para a prática de reprodução, visando à ampliação da mão de obra escravizada nos latifúndios. Eis então o sentido do verso que finaliza a estrofe: “A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO” (em maiúsculas para mimetizar o grito). Assim, a poeta nos encaminha para temática central das mulheres-slammers: o *estupro*, como já mencionado anteriormente. Luiza Romão amplia o tema e critica a *cultura do estupro no Brasil*, que, como vimos, está na própria gênese de nosso país, enraizada em nossa história, repetindo-se há cinco séculos.

Finalmente, compreendemos a relação entre “pau” (“brasil” e seus derivados) – “colonização” – “útero” – “estupro”: a violência colonial, em si mesma, foi um estupro. As vítimas foram as riquezas naturais e minerais da colônia assaltada, bem como as mulheres indígenas e negras escravizadas e estupradas. Tal violência não se restringe ao Brasil-Colônia, mas aos outros países da América Latina, também colonizados, como ressalta Gonzalez (2020, p. 147): “Cabe aqui um fato importante de nossa realidade histórica: para nós, amefricanas do Brasil e de outros países da região – e também para as ameríndias –, a consciência da opressão ocorre antes de tudo por causa da raça”.

Do Império à República: o Estado continua estuprador

A sétima e oitava estrofes passeiam pela história dos chefes de Estado do nosso país: o Brasil imperial dos Pedros (I e II), a República proclamada por Deodoro da Fonseca, o marechal, os presidentes Costa e Silva e Ernesto Geisel (militares), Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Fernando Collor de Mello, Jânio Quadros, José Sarney (civis) – todos “paus eretos” que souberam, a seu modo e a seu tempo, violentar o Brasil. Dom Pedro I e II são conhecidos pela infidelidade às esposas e pela

promiscuidade em que viveram. Deodoro é imaginado “metendo a espada / entre as pernas / de uma princesa babel” (seria uma referência à princesa branca Isabel?). E todos os outros governantes citados, na sequência, têm em comum o “membro ereto”, o mesmo “pau-branco hegemônico” que violenta mulheres e que violenta o país – desde os tempos de Brasil-Colônia até os tempos atuais de República.

O poder político é aqui associado à figura masculina²³, aliás, ainda hoje, são os homens que mais ocupam os altos postos de comando tanto nos setores público quanto no privado no Brasil. No rol de presidentes da história desse país, vale lembrar que só tivemos uma única mulher eleita (2010) e reeleita (2014) presidenta: Dilma Rousseff. E mesmo assim, não terminou o segundo mandato porque, como sabemos, foi vítima de um golpe (2016) arquitetado por políticos de “paus nem tão eretos assim” – se nos permitem a provocação.

Ainda na sétima estrofe, a poeta faz um recorte temporal que vai do Brasil imperial ao Brasil republicano, ambos períodos marcados pela violência patriarcal. A referência à ditadura militar de 1964 reaparece mais evidente aqui: Artur da Costa e Silva (1967-1969) e Ernesto Geisel (1974-1979) foram dois dos presidentes do período. Costa e Silva foi responsável pelo Ato Institucional nº 5 (o AI-5), decretado no Brasil em 1968. Ernesto Geisel foi responsável pela revogação do Ato, dez anos depois, em 1978. O AI-5 inaugura o período mais sombrio e mais duro da ditadura militar, quando o Congresso Nacional e o Superior Tribunal Federal (STF) foram fechados e foi decretado o estado de sítio. A partir de então, o Estado estava legalmente autorizado a cassar mandatos, demitir servidores públicos, confiscar bens privados, intervir em estados e municípios, suspender *habeas corpus*, perseguir jornalistas, artistas, professores e políticos contrários ao regime, censurar meios de comunicação e praticar torturas – da cadeira elétrica (“cadeira do dragão”) ao pau de arara. E novamente as mulheres foram alvo. Ora eram torturadas porque faziam parte do movimento de oposição ao regime, ora porque eram feitas de isca para que seus companheiros delatassem colegas envolvidos na resistência.

²³ De acordo com a teórica e feminista negra Angela Davis (2016), há uma estreita relação entre estupro, capitalismo e poder alimentado pelos homens sobre si mesmos (tanto dos que integram a classe trabalhadora quanto dos que a dominam). Na explicação da autora: “Quando homens da classe trabalhadora aceitam o convite ao estupro que lhes é estendido pela ideologia da supremacia masculina, eles estão aceitando um suborno, uma compensação ilusória à sua falta de poder”. De modo análogo: “A estrutura de classe do capitalismo encoraja homens que detêm poder econômico e político a se tornarem agentes cotidianos da exploração sexual” (DAVIS, 2016, p. 202).

Nos versos “costa e silva gemendo cinco vezes / AI AI AI AI AI AI-5”, Luiza Romão propõe um precioso jogo de sonoridade com duplo sentido: o “AI” onomatopeico sugere o gemido que, por sua vez, se transforma em “AI-5”, o decreto. Gemer é a (re)ação de quem está sentindo dor. Os/As torturados/as gemem. As mulheres violentadas gemem de dor. Contudo, no verso, o gemido é de Costa e Silva e pode ser lido, por um lado, como o gozo perverso e sádico do torturador; por outro, como um deboche à imagem do ditador “corajoso”, “valente”, “viril”, porque tem o aparato e a força bruta do Estado a seu favor, mas que, na realidade, a sua força é, antes de tudo, a sua “fraqueza de caráter”, pois que se revela em sua “covardia”, afinal, perseguir, humilhar e violentar são atos pusilânimes. Se o AI-5 é visto pelos apoiadores do regime militar como um gesto de bravura, de coragem e até de virilidade, na poema, as interjeições sucessivas (“AIs”) sugerem um “gemido” que pode sintetizar, ao contrário, a fraqueza, a covardia de quem tortura e/ou de quem governa com as costas quentes do Exército ao seu lado.

Na oitava estrofe, após a menção aos presidentes da República (“getúlio juscélino geisel / collar jânio sarney”)²⁴ há uma alusão à hipocrisia típica dos “homens de bem” que são “a favor da redução” e veem “vida num feto”, isto é, defendem a redução da maioria penal para menores de 18 anos e são contra o aborto, respectivamente. Em suma, os mesmos membros eretos que estupram são os que reivindicam a prisão para menores de idade e criminalizam as mulheres que abortam.

O fim que retoma o começo: resistência contínua

Na nona e décima estrofes, o estupro praticado pelo “pau-brasil” (entenda-se “pau-falo”) volta à cena: a violência não se restringe ao Brasil-Colônia, tampouco se limita ao Brasil-Imperial, não se esgota no Brasil-República, nem mesmo nas suas ditaduras. A cultura do estupro atravessa a nossa contemporaneidade e o ato se faz presente nos domicílios familiares, nos abusos de parentes, nas relações de trabalho, nos crimes de pedofilia, nos estupros coletivos. Ainda são inúmeros os casos (registrados ou

²⁴ Em algumas encenações da slammer, que podem ser acessadas no *YouTube*, a poeta acrescenta a sua poesia falada nomes de outros políticos além daqueles que se fazem presentes na poema escrita no livro *Sangria* (2017). Os nomes do ex-presidente Michel Temer, e do atual, Jair Bolsonaro, por exemplo, são algumas vezes acrescentados. Ao atualizar os nomes dos presidentes do Brasil, Luiza Romão não só reelabora a sua performance, mas também ressignifica a dimensão histórica de sua poema.

não) de estupros no Brasil. Exemplos não faltam na atualidade, porém, em seus versos, Luiza Romão se refere, especificamente, à adolescente que foi violentada por 33 homens no Rio de Janeiro em 2016²⁵. O caso foi amplamente noticiado à época, que coincide com a composição da poema, publicada em livro no ano seguinte (*Sangria*, 2017).

Para finalizar, a poeta “olha pra caneta” novamente e se nega a escrever “o nome desse país”. Nega-se a completar, portanto, seu “nome incompleto”, “enquanto estupro for prática cotidiana / e o modelo de mulher / a mãe gentil”. A poema começa e termina com a impossibilidade de se escrever o nome “brasil”, de se aceitar que esse nome seja escrito enquanto aqui perpetuar a cultura do estupro, historicamente enraizada em nossa sociedade machista e patriarcal, que ainda vê e trata a mulher de modo antitético: a mulher preta, afrodescendente, colonizada é símbolo sexual, objetificada, coisificada; a mulher branca, eurodescendente, colonizadora é o símbolo maternal (“mãe gentil”, tal como a pátria do Hino Nacional), ideal para casar e constituir família.

A escrita funciona, ao mesmo tempo, como ferramenta de afirmação, pois, se escrito pela poeta o nome “brasil” existe, de fato, tal como se construiu em sua história; e de negação, pois, se não se escreve a palavra, o nome “brasil” não existe, logo, o país é renegado, e com ele, sua história machista e patriarcal é rejeitada. Há, portanto, nesses últimos versos um ato de feminismo negro e de resistência decolonial: *poesia-manifesto*.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Cartas a favor da escravidão*. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2020.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 ed. Trad. de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 163-227.

²⁵ Cf. em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/05/1775535-nao-doi-o-utero-e-sim-a-alma-diz-menina-de-estupro-coletivo-no-rio.shtml>>. Acesso em: 27 fev. 2022.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar, 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1990]2018.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 313-321.
- DAVIS, Angela. Estupro, racismo e o mito do estuprador negro. In: _____. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 177-204.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena *et al.* (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-178.
- ESCÓSSIA, Fernanda da. *Invisíveis: uma etnografia sobre brasileiros sem documento*. São Paulo: FGV Editora, 2021.
- FANON, Frantz. Da violência. In: _____. *Os condenados da terra*. Prefácio Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 25-74.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2003.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: _____. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 139-150.
- hooks, bell. Feminismo visionário. In: _____. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Trad. Bhuvi Libâneo. 6 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019, p. 157-167.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução – O grifo é meu. In: _____. *Explosão feminista*. São Paulo: Cia das Letras, 2018, p.11-19.
- KILOMBA, Grada. Carta da autora à edição brasileira. In: _____. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 11-21.
- KLIEN, Júlia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista*. São Paulo: Cia das Letras, 2018, p. 105-137.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26. Dossiê Língua e Literatura: limites e fronteiras, 2003, p. 63–81. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Revista Linha D'Água (on-line)*. São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out./2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/147274>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

- NEVES, Cynthia Agra de Brito. Letramentos Literários em travessias na Linguística Aplicada: Ensino transgressor e aprendizagem subjetiva da literatura. In: LIMA, Érica (org.). *Linguística Aplicada na Unicamp: travessias e perspectivas*. [livro eletrônico]. 1 ed. Bauru: Canal 6, 2021, p. 65-88. Disponível em: <https://www.canal6.com.br/livros_loja/Cap03_Linguistica_aplicada.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- ROMÃO, Luiza. *Sangria*. Fotografia Sérgio Silva. Trad. Martina Altaef. Edição bilíngue (português-espanhol). São Paulo: Edição do Autor: Selo do Burro, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil. In: _____. *Brasil: uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 09-38.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- STREET, Brian V. *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2014.
- WALSH, Catherine (org.) *Interculturalidad, Estado, sociedade: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Abya-Yala, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 14/10/2022

ⁱ **Cynthia Agra de Brito Neves** é licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp,1995), mestra em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (Puccamp, 2008) e doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2014), em co-tutela com a Université Grenoble Alpes, na França. Em 2021, iniciou seu estágio pós-doutoral na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (Usp), sob supervisão da Profa. Dra. Walkyria Monte-Mór. É docente do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Linguística Aplicada (PPG-LA), na linha de pesquisa Linguagens e Educação Linguística, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e coordena o Grupo de Estudos em Didática da Literatura (GEDLit/CNPq). Seus principais interesses de pesquisa estão voltados para: didática da literatura; letramentos literários; formação de professores de literatura; letramentos críticos, multiletramentos e slams de poesias na cena nacional e internacional. **E-mail:** cynneves@unicamp.br

ii **Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos** é doutorando em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestre em Letras (Linguagens e Letramentos) pela Universidade Federal de Campina Grande/PB (UFCG, 2015). Atua no ensino básico, na área de língua portuguesa e suas literaturas, desde que cursava graduação em Letras. Atualmente é professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Tianguá, no Curso de Licenciatura em Letras (Português/Inglês), em caráter de dedicação exclusiva. É membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Neabi), no IFCE; e do Grupo de Estudos em Didática da Literatura (GEDLit), no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp). Seus principais interesses de pesquisa são: literaturas africanas de língua portuguesa; literatura afro-brasileira; slams de mulheres negras cearenses; produções e contextos de literatura marginal periférica. **E-mail:** srj.carv.s@gmail.com