

Revista
Terceira
Margem
51
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano XXVII, n. 51, janeiro-abril/2023

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

TERCEIRA MARGEM

2022 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

Homepage: www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/

E-mail: posciencialit@letras.ufrj.br

Revisão: André Luis Dias Carvalho, Lucas Bastos Gomes, Luciana Silva Camara da Silva, Luísa Loureiro Monteiro de Castro Teixeira

Assistente Editorial: Kelly Stenzel P. Souza

Dossiê: Daniela Silva de Freitas, Miriane Peregrino, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXVII, n. 51, janeiro-abril/2023. 291 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

TERCEIRA MARGEM

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira Margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Coelho

Vice-coordenador: Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso e Danielle Corpas

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vice-reitor em exercício: Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Denise Maria Guimarães Freire

Centro de Letras e Artes

Decana: Cristina Grafanassi Tranjan

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Aniela Improta França

SUMÁRIO

DOSSIÊ POETRY SLAM: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO – PARTE 2

Apresentação

Daniela Silva de Freitas
Miriane Peregrino
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio p. 9-13

Slam das Minas do Rio de Janeiro: Erga a sua voz!

Rossi Alves Gonçalves
Talita Miranda da Costa Mathias p. 15-31

Slam das Minas: a insurgência e o protagonismo das poetisas mulheres no Brasil

Antonia Costa de Thuin
Marina Ivo de Araujo Lima
Daniele Rodrigues Oliveira p. 33-51

A voz negra, o corpo negro e seu ato de resistência: a poesia de mulheres negras no circuito dos *slams* na cidade de São Paulo

Renata Dorneles Lima p. 53-77

Música e Poesia que se Entrelaçam: Descrição do Poema “Exposta” da Slammer Mel Duarte

Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres
Rafael dos Prazeres p. 79-94

Luiza Romão e “sua poesia” de resistência decolonial – *Slam das minas*, presente!

Cynthia Agra de Brito Neves p. 95-118

A autorrepresentação e a mulher indígena no *slam*: A poesia de Auritha Tabajara e a ruptura com a representação hegemônica

Ary Pimentel
Mariana de Oliveira Costa p. 119-136

O revide da língua: a decolonização do pensamento na poética do slam

Érica Alessandra Paiva Rosa
Suely Leite

p. 137-158

Mudas falas mudam as falas na cena poetry slam: a poesia falada brasileira tem cor e gênero

Ary Pimentel

p. 159-180

A poesia imigrante campeã do Festival Portugal Slam entre 2019 e 2022

Maria Giulia Pinheiro
Ana Carolina dos Santos Marques
Miriane Peregrino

p. 181-204

“Performances de poesia na página e no palco: reflexões a partir do slam”, de Helen Johnson. (Tradução)

Daniela Silva de Freitas
Maria Eduarda Faraco Avila e Silva

p. 205-228

Muhatu de Angola: entrevistas com Elisangela Rita

Miriane Peregrino

p. 229-245

3ªM CULTURAL

Ensaio: O que os *slammers* leem?

Maria Giulia Pinheiro
Anna Zêpa

p. 249-254

POEMAS DE SLAMMERS BRASILEIRAS

Poema: Querida Geilda,

Bianca dos Santos (Ceará)

p. 257-258

Poema: despejo

Carol Braga (Pernambuco)

p. 259-261

Poema: mulheres como eu	
Carol Dall Farra (Rio de Janeiro)	p. 263-264
Poema: Voltando da escola	
Cristina Santos Medusa (Acre)	p. 265-266
Poema: Teimosia	
Meimei Bastos (Distrito Federal)	p. 267-268
Poema: Fagulha	
Mel Duarte (São Paulo)	p. 269-270
[Poema]	
Pieta Poeta (Minas Gerais)	p. 271-273
[Poema]	
Rejane Barcelos (Rio de Janeiro)	p. 275-276
Poema: Discurso meritocrático pra cima de mim?	
Tami Prestes, Sora Poeta (Rio Grande do Sul)	p. 277-281
Sobre as autoras e autores do Dossiê	p. 283
Sobre as autoras e autores da 3ªm Cultural	p. 288
Nesta edição	p. 291

Terceira Margem

DOSSIÊ

POETRY SLAM:

PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

PARTE 2

DOSSIÊ POETRY SLAM: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO PARTE 2 APRESENTAÇÃO

[POETRY SLAM: PRODUCTION, CIRCULATION AND RECEPTION - PART 2: PRESENTATION]

DANIELA SILVA DE FREITASⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-2670-3244>

Universidade Federal de Alfenas – Alfenas, MG, Brasil

MIRIANE PEREGRINOⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-4410-347X>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIOⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0436-2490>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Outra frente bastante importante dessa poesia é a enorme produção de leituras e performances públicas em *saraus* e, hoje, mais diretamente, em *slams*, que vêm se tornando uma frente vigorosa de atuação da poesia feminista. (HOLLANDA, 2021, p. 32)

No final de 2021, nós três, Daniela Silva de Freitas, Miriane Peregrino e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, nos reunimos em uma sala virtual entre as cidades de Alfenas, Colônia e Rio de Janeiro para escrevermos a proposta do dossiê “Poetry Slam: produção, circulação e recepção” para à revista Terceira Margem. Era a primeira vez que um periódico acadêmico brasileiro propunha um dossiê especificamente sobre esse tema. A princípio, chegamos a duvidar se propor um volume exclusivamente sobre o slam atrairia um volume suficiente de submissões para chegar a compor uma edição. Pensamos que talvez fosse mais adequado propor algo mais amplo, talvez sobre a poesia oral, suas tantas formas e contextos, e incluir o slam como uma de suas manifestações - talvez esse ajuste no foco garantisse que recebêssemos a quantidade mínima de contribuições. Por fim, decidimos nos ater à ideia inicial de Peregrino e propor uma edição exclusivamente sobre o slam e seus contextos de produção,

circulação e recepção, que tanto se aproximam quanto se afastam dos percursos e rumos de outras formas de poesia falada. Para a nossa grande surpresa, recebemos um volume expressivo de artigos, cuja qualidade e variedade de perspectivas metodológicas confirmam que o slam tem ocupado não só as ruas e as redes, mas também grupos de pesquisa e salas de aulas, atravessando diversos campos do conhecimento. Esses artigos pioneiros acabaram compondo não um, mas dois primeiros volumes de uma revista científica brasileira acerca do poetry slam.

Entretanto, devemos também a própria cena do slam nacional o sucesso desta empreitada. Em 2021, Roberta Estrela D’Alva, slammaster do Slam BR, divulgou a chamada do dossiê durante uma semifinal do Slam BR online na qual Miriane Peregrino era uma das juradas. Logo em seguida, alguns poetas-pesquisadores entraram em contato interessados em participar da publicação como, por exemplo, a Érica Paiva Rosa, organizadora do Slam Pé Vermelho no Paraná.

A primeira parte do dossiê foi publicada em agosto de 2022 e reuniu uma multiplicidade de abordagens sobre a cena slam em Luanda, em São Paulo, na Bahia, em Minas Gerais, no Distrito Federal e no ciberespaço, seja em suas versões ao vivo ou mediatizadas em lives ou vídeos compartilhados no YouTube, no Instagram e no Facebook. Pesquisadores de diferentes regiões do país partiram do campo das Letras, da Literatura e da Linguística, das Ciências Sociais, da Sociologia e da Antropologia, da Educação, da Comunicação, da Cultura e das Artes Cênicas para pensar o slam a partir de diferentes referenciais teóricos e vivências pessoais. Além de artigos escritos por professores-pesquisadores, a revista contou com uma série de contribuições - artigos, entrevistas e capítulos de livro - de produtores-pesquisadores e poetas-pesquisadores, figuras centrais na cena nacional e/ou internacional do slam: Roberta Estrela D’Alva, Meimei Bastos, Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza, Thaís Ramos Carvalhais e Clara Carolina Oliveira da Costa, Emerson Alcalde, Comikk MG, Luiza Romão e Midria. Nela publicamos também quatro poetas de países de língua portuguesa: Bel Neto (Angola), Luz Ribeiro (Brasil), Lorna Zita (Moçambique) e Li Alves (Portugal).

Neste número da revista Terceira Margem publicamos um dossiê exclusivo com artigos e ensaios que tratam dos Slams das Minas ou que examinam a participação das mulheres nos eventos de slam. Segunda parte do DOSSIÊ POETRY SLAM:

PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO, neste número é construído um amplo debate sobre a centralidade da presença de mulheres, mulheres negras e pessoas LGTQIAP+ na cena do slam no Brasil.

A criação do primeiro Slam das Minas, no Distrito Federal, foi um marco na cena brasileira e se espalhou como exemplo por todo o país, chegando mesmo a Coimbra, Portugal, onde um grupo de imigrantes brasileiras criou o primeiro Slam das Minas de lá. E é em torno dos Slams das Minas que o primeiro conjunto de artigos aqui reunidos se detém. Abrimos este número com o artigo “Slam das Minas do Rio de Janeiro: Erga sua voz!” das pesquisadoras Rossi Alves Gonçalves e Talita Miranda da Costa Mathias (*in memoriam*), seguido de “Slam das Minas: a insurgência e o protagonismo das poetisas mulheres no Brasil” das pesquisadoras Antonia Costa de Thuin, Marina Ivo de Araujo Lima e Daniele Rodrigues Oliveira. Mais adiante, os artigos “A voz negra, o corpo negro e seu ato de resistência: a poesia de mulheres negras no circuito dos slams na cidade de São Paulo” da pesquisadora Renata Dorneles Lima, “Música e poesia que se entrelaçam: descrição do poema ‘Exposta’ de Mel Duarte” de autoria de Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres e Rafael dos Prazeres, e “Luiza Romão e ‘sua poesia’ de resistência decolonial – Slam das Minas, presente!” dos pesquisadores Cynthia Agra de Brito Neves e Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos vão destacar também as vozes de slammers na cena paulista.

A discussão sobre os slams como espaços de resistência decolonial e ruptura com o cânone ganham novo relevo com o artigo “A autorrepresentação e a mulher indígena no slam: A poesia de Auritha Tabajara e a ruptura com a representação hegemônica” de Mariana de Oliveira Costa e Ary Pimentel. Mais adiante, as pesquisadoras Érica Alessandra Paiva Rosa e Suely Leite nos convidam a pensar o slam como uma insurgência não só dos corpos mas da língua no artigo “O revide da língua: descolonização do pensamento na poética do *slam*”.

Na cena brasileira, ainda com recorte de gênero, mas procurando destacar identidades regionais, alguns estados nomearam seus slams só com mulheres de modo distinto do “Minas”, como por exemplo, o Slam das Cumadi no Ceará. Neste sentido, o artigo de Ary Pimentel, “Mudas falas mudam as falas na cena poetry slam: a poesia

falada brasileira tem cor e gênero", apresenta uma extensa cartografia literária destes slams.

O último artigo deste conjunto, "A poesia imigrante campeã do Festival Portugal Slam entre 2019 e 2022" das pesquisadoras Maria Giulia Pinheiro, Ana Carolina Marques e Miriane Peregrino, destaca a participação de três poetas brasileiras na cena do slam português ao lado de poetas angolanos que também vivenciam a experiência da imigração.

Nosso dossiê conta ainda com uma tradução e uma entrevista. "Performances de poesia na página e no palco: reflexões a partir do slam", de Helen Johnson, teve tradução de Daniela Silva de Freitas e Maria Eduarda Faráco Ávila e Silva. Johnson é professora na Universidade de Brighton, além de poeta de *spoken word* e produtora de slams na Inglaterra. Seu texto parte do slam para questionar a rigidez da barreira erguida por pesquisadores e teóricos entre oralidade e escrita, que permeia as discussões sobre a poesia falada. Johnson argumenta que o processo de leitura de uma poesia impressa na página constitui uma performance tanto quanto um poema no palco, mas tendemos a ignorar sua caracterização enquanto uma prática social, contingenciada por uma série de variáveis espaciais, temporais, ou pelas identidades de seus atores e leitores. Já em "Muhatu de Angola: entrevistas com Elisangela Rita", a pesquisadora Miriane Peregrino costura uma série de entrevistas realizadas ao longo de sua pesquisa com a pioneira do slam angolano, Elisangela Rita, à fim de apresentar as leitoras e leitores as dinâmicas das competições poéticas, sobretudo, entre mulheres em Luanda.

Na sessão 3a Margem Cultural, contamos com a participação das poetas brasileiras Maria Giulia Pinheiro e Anna Zepa que com o texto "O que os *slammers* lêem?", propõem que lancemos outros olhares sobre a cena slam. Para esta sessão também foram convidadas nove *slammers* brasileiras: Bianca dos Santos/Cacheada (Ceará), Carol Braga (Pernambuco), Cristina Santos/Medusa (Acre), Meimei Bastos (Distrito Federal), Mel Duarte (São Paulo), Pieta Poeta (Minas Gerais), Tami Prestes (Rio Grande do Sul), Carol Dall Farra e Rejane Barcelos, ambas do Rio de Janeiro e alunas da Universidade Federal do Rio de Janeiro - à qual a revista Terceira Margem é afiliada. Na cena slam brasileira há uma pluralidade de produções, de circuitos, de

especificidades, portanto, a margem poética aqui apresentada não é, e também não se propõe a ser, representativa da cena slam nacional.

É com este conjunto de vozes aqui reunido que fechamos o dossiê que iniciamos em agosto do ano passado: “Poetry slam: produção, circulação e recepção”.

Referências bibliográficas

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 32.

ⁱ **Daniela Silva de Freitas** é professora de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Alfenas. Sua pesquisa se volta para a literatura contemporânea, especialmente em contextos brasileiros e estadunidenses, com especial interesse pelos debates acerca de questões de nação, raça, gênero e suas interseccionalidades, e suas relações com transformações nas formas e práticas literárias. **E-mail:** danielasf@gmail.com

ⁱⁱ **Miriane Peregrino** é Jovem Pesquisadora Fluminense da FAPERJ com o projeto “A expansão dos campeonatos de poetry slam em países de língua portuguesa” e Professora visitante do PPGCL/UFRJ. Tem doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil) com período sanduíche (PDSE/CAPES) na Universidade Agostinho Neto (UAN, Angola). Realizou estágios de pesquisa no Romaniches Seminar da Universität Mannheim (UNI-Mannheim) e no Portugiesisch-Brasilianisches Institut da Universität zu Köln (Uni-Köln), ambos na Alemanha, e no Centro de Estudos Amílcar Cabral, na Guiné Bissau. **E-mail:** miriane.peregrino@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Paulo Roberto Tonani do Patrocínio** possui doutorado em Letras pela PUC-Rio. É Professor Adjunto do Departamento de Letras-Libras e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ambos da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor dos livros *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7Letras/FAPERJ, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (Ed. UFMG/FAPERJ, 2016) e também co-organizador dos livros de ensaios *Modos da margem, figuras da marginalidade na literatura brasileira* (Aeroplano, 2015), *Estudos culturais: legado e apropriações* (Pontes, 2017). **E-mail:** paulotonani@letras.ufrj.br

SLAM DAS MINAS DO RIO DE JANEIRO: ERGA A SUA VOZ!

[GIRLS FROM RIO DE JANEIRO'S SLAM: RAISE YOUR VOICE!]

RÔSSI ALVES GONÇALVESⁱ

<https://orcid.org/0009-0004-7465-1620>

Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

TALITA MIRANDA DA COSTA MATHIASⁱⁱ

Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, Brasil

Resumo: O escopo desse artigo visa salientar o discurso poético presente no “Slam das Minas do Rio de Janeiro” como ato de re(Existência), trazendo à luz o surgimento do coletivo e a sua contribuição para construção de uma sociedade mais inclusiva. Abordaremos o corpo e a sua relevância para os ambientes outrora lidos como sacralizados, uma vez que o slam, através de táticas, consegue ocupar alguns desses territórios, evidenciando, assim, outras possibilidades de enfrentamento de problemas sociais que afligem a coletividade.

Palavras-chave: Slam das Minas RJ; rua; performance; corpo; territorialidades

Abstract: The scope of this article aims at highlighting the poetic discourse present in the “Slam das Minas do Rio de Janeiro” as an act of resistance/existence, bringing attention to its origins and contribution in the making of a more inclusive society. We shall focus on the body and its relevance for spaces which were once perceived as sacred, since the Slam, by means of tactics, can occupy some of these territories, thus highlighting other possibilities in the struggle against social problems which affect society collectively.

Keywords: Slam das Minas; street; performance; body; territorialities

Slam das Minas do Rio de Janeiro: “Erga a sua voz!”

Um dos maiores fenômenos da arte de rua dos últimos anos surgiu na Zona Sul do Rio de Janeiro, no Largo do Machado, o Slam das Minas RJ. Podemos dizer que o grupo fora inspirado no Slam das Minas do DF mas, em verdade, a manifestação artística já ocorria em territórios internacionais.

Atualmente o Slam das Minas RJ é organizado pelas poetas Andrea Bak, Genesis, Moto Tai, Rainha do Verso e por Tom Grito¹, além da equipe técnica, que conta com a produção de Débora Ambrósia, os vídeos de Lian Tai e sonorização de DJ Bieta. Mas o coletivo já contou com outros nomes ilustres da cena poética, como Carol Dall Farra. O próprio Tom Grito esteve afastado do coletivo, por um tempo, e retornou recentemente. Essa fluidez na composição do grupo destaca uma característica dos coletivos contemporâneos de arte, que é a flexibilidade na estrutura.

De origem americana, iniciada nos anos 80, a *Slam Poetry* é uma competição com algumas regras variáveis, mas que se configuram de modo semelhante às batalhas de rimas – muito provavelmente por essa esta prática dos slams manter conexões com o movimento Hip hop, surgido na década de 70 nos EUA². Nas duas práticas, há a ousadia de levar a poesia para as ruas, onde ela pode ser realizada por qualquer pessoa que queira experimentar sua poética, bem como ser avaliada por um júri escolhido aleatoriamente, o que é de grande importância para a dessacralização da arte literária.

Mais estreitamente ligadas ao movimento hip hop, as batalhas de rima – outro formato de elaboração de poesia urbana – baseiam-se no improviso. Já a competição de slam exige texto previamente concebido; não se realiza nesta prática artística o estilo livre, que é a característica principal das batalhas de rima. Ainda em torno das distinções, nas batalhas de rimas, elabora-se uma performance combativa, em que o duelo deve ser explicitado, ao passo que a disputa no slam tem este perfil atenuado:

Sem a presença ostensiva do adversário –, o caráter de disputa esboroa-se um pouco. Trata-se, também, de um campeonato de poesia autoral, porém com diferentes formas de julgamento e de criação poética, em que o slammer tem 3 minutos para apresentar sua

¹ Tom Grito é poeta transgênero não-binária e, no início do Slam das Minas RJ, usava o nome de Leticia Brito.

² Cf. Freitas, 2018.

produção, sem uso de recursos externos ao corpo e é julgado por pessoas da plateia, escolhidas aleatoriamente. (ALVES, 2020, p. 80)

Importante destacar também que, enquanto as batalhas de rima geralmente fazem o percurso das periferias para os centros urbanos, os slams, em especial o Slam das Minas RJ, surge na área nobre da cidade do Rio de Janeiro, o Largo do Machado, depois ocupando outros espaços considerados menos elitizados.

Das áreas centrais às mais distantes, na cidade do Rio de Janeiro, por meio das encenações realizadas nos espaços públicos, as *poetry slams* tentam, através da desobediência poética, tensionar os preconceitos engendrados pelos “cidadãos de bem”, já que invariavelmente estes destinam ao corpo feminino um lugar de subalternidade – sobretudo o corpo negro e os que não se encontram dentro do padrão biologicamente marcado.

Nesse sentido, estamos de acordo com bell hooks (2019), em *Olhares negros: raça e representação*: é necessário romper com os modelos hegemônicos de agir, pensar e ser, posto que eles nos bloqueiam para outras perspectivas. Por isso, o Slam das Minas do RJ, ao desbravar novos horizontes, coloca em voga a importância do projeto lúdico-poético para pensarmos novas formas de re(Existência).

Dentro dessa perspectiva, o Slam das Minas do RJ, ao utilizar a ocupação dos espaços públicos para o acontecimento dessa *agon et disputatio*, tem permitido que corpos outrora lidos como caricaturais³ ganhem visibilidade através das batalhas de poesia. Nelas, a maioria dos textos é atravessado por uma articulação engajada, embora o modelo não seja considerado como requisito para a apresentação. Ou seja, por batalha, entendemos luta, combate, perigo. No entanto, no espaço agonístico do slam, tal acepção carregada de tensão não se aplica, dado que o conflito presente no campeonato opera com dois discursos muitas vezes complementares, que buscam construir um campo poético de denúncias e defesas de pautas políticas e sociais caras ao movimento do slam.

Diante dessa constatação, tentaremos elucidar algumas questões que fazem com que as batalhas vocabulares estejam cada vez mais se expandindo em território nacional, posto que esses tipos de “assembleias” têm possibilitado que “ouvintes ativos” consigam

³ Caricaturais: Embora estejamos falando do Slam das Minas do Rio de Janeiro, é importante salientar que “quando se necessitava de um ator negro, brochava-se a cara de um branco. Tudo ocorria igual nos Estados Unidos, com os brancos se pintando de preto e explorando nos palcos a música dos escravos nos famosos conjuntos minstrels do século XIX”. (Nascimento. O Quilombismo. p. 153)

expandir seu raciocínio crítico pelos conteúdos nelas ecoados, porque na maioria das vezes dialogam com o cotidiano de grande parte da sociedade.

Embora nos slams o show esteja centrado nos slammers em prova, há outras pessoas envolvidas que, ainda que atuem discretamente, têm acolhida na ação artística. Os jurados, que não apenas atribuem nota; o matemático (responsável pelo cálculo das notas); os ouvintes, sem uma função distinta definida, todos podem se manifestar sobre a obra, exercendo uma presença mais ativa no espetáculo.

Por ouvintes ativos, entendemos os expectadores convidados pelo coletivo em destaque para participarem das batalhas. Nesse sentido, as organizadoras, antes de começarem os duelos, selecionam de forma aleatória alguns para serem jurados, atribuir notas, assim como também para que, por meio das sensações geradas neles advindas da disputa, consigam exprimi-las de maneira oral/gestual.

Nessa condição, a *poetry slam* tem cada vez mais contribuído para que problemas sociais, tais como: machismo, racismo, pobreza, precariedade dos espaços urbanos, redução de políticas sociais e educativas, entre outros, sejam difundidos pelas participantes do coletivo. Assim, por meio do debate levantado pelas poetisas, conseguimos observar maneiras para reivindicarmos soluções e tentarmos, quiçá, erradicar as mazelas supracitadas.

Para corroborar o fio condutor proposto pelas *slammers*, podemos citar Butler (2019), uma vez que a teórica-crítica estadunidense, em *Corpos em aliança e Políticas das ruas*, coloca em xeque o *modus operandi* sobre a maneira pela qual o governo tem contribuído para legitimar tais atrocidades e como os “movimentos marginais” tidos como contra-hegemônicos têm reagido a esse tipo de condição no campo simbólico, político e social. Para constatar, citaremos:

As manifestações contra a condição precária [...] podem ser interpretadas como exemplos verdadeiros ou promissores da vontade popular, a vontade do povo, a sugestão é que precisamos ler tais cenas não apenas nos termos das versões do povo que elas anunciam explicitamente, mas das relações de poder por meio das quais são representadas. (BUTLER, 2019, p. 13)

Por causa dessa situação, encontramos diversas personas do campo das artes, isto é, atores, poetisas, dramaturgos, mestres de cerimônia, ou seja, todos aqueles que se incomodam com o efetivo expediente que tenta dividir ou distinguir quem pode ou não participar da cena social, optando por desafiar esta operacionalização de um modo

insurgente. Em outras palavras, eles têm criado novas formas de transformar as ruas e reverter as estratégias de dominação.

Segundo hooks (2019, p. 32), “não é uma questão de “nós” ou “eles”. A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?”. Desse modo, os que não concordam com o sistema de exclusão vigente, que subjuga e subtrai as camadas menos abastadas, utilizam o não silenciamento como uma alternativa para solicitar uma nova construção de sociedade.

Dito isso, o Slam das Minas do Rio de Janeiro, ao ocupar as ruas, sejam elas em áreas periféricas ou nos grandes centros urbanos, sejam dentro ou fora do território nacional, viabiliza que os corpos que não se encontravam valorados nos espaços de poder resistam aos mecanismos de barreiras físicas, psíquicas e simbólicas imputadas pelo sistema patriarcal e hegemônico que, muitas vezes, colabora para que o ato de participar ou erguer a voz seja obstruído.

Resistem não sem exaustiva luta, já que as formas de silenciamento que se colocam para esses corpos são inúmeras e eficientes. Para a produção, há uma série de burocracias a serem cumpridas e esse processo minucioso é normalmente desconhecido pelos produtores de cultura de rua. Outros mecanismos de silenciamento se somam, como a repressão por parte da polícia e da milícia. Para o público e artistas, há a necessidade de superar a precariedade de transportes e a insegurança nas ruas, sobretudo quando o corpo em deslocamento é marginalizado.

De acordo com essa linha de pensamento, faz-se urgente que a política de atuação do slam continue a ser propagada, uma vez que a sua existência possibilita que futuras gerações possam reconhecê-lo como um movimento fundamental de intervenção social, mas não somente: tenham ciência da sua contribuição para a difusão da cultura, para a poesia oral, para o engajamento político, em sentido alargado, e para reduzir as mais variadas dinâmicas restritivas que possam existir dentro de um espaço. E ainda fomentar possibilidades de torná-lo mais diversificado, menos hegemônico- lugar em que se insere o Slam das Minas do RJ.

O Slam das Minas do RJ e a Heterotopia

É sabido que o Slam das Minas do Rio de Janeiro utiliza as ruas como palco principal para realização de seus eventos, tendo a praça do Largo do Machado, seu local de origem, como espaço afetivo. Assim, para que se faça delas um dos principais instrumentos de atuação do coletivo, é necessário que se obtenham alguns requisitos para que a ocupação aconteça de maneira segura aos que dela participam direta ou indiretamente.

Nesse sentido, podemos afirmar que atualmente o Slam das Minas RJ é reconhecido oficialmente como uma manifestação cultural, isto é, possui licença para ocupar os mais variados espaços públicos da cidade. Entretanto, nem sempre foi assim, já que outrora as integrantes do grupo, por meio da “desobediência civil” e do empoderamento poético, ocupavam o espaço público sem o aval exigido pela prefeitura da cidade carioca.

Em verdade, no estado do Rio de Janeiro, a grande maioria das manifestações culturais que são engendradas por personas oriundas de ambientes lidos como marginalizados tendem a se iniciar desta maneira, sem o nada a opor. Como exemplo, podemos citar as rodas culturais do CCRP, a Batalha do Real, o Viaduto de Madureira, entre outros.

As últimas décadas apresentaram inúmeros coletivos de arte urbana ocupando o espaço público. O CCRP – Circuito Carioca de Ritmo e Poesia – é um dos mais expressivos coletivos e tem seu percurso marcado por interrupções, retornos, manifestos, desânimos, inovações. Idealizador de oito rodas culturais no fim da primeira década deste século, o coletivo projetou, nas praças e ruas, as batalhas de rima e os encontros semanais formados por linguagens artísticas variadas. Empunhou uma batalha – nada poética – até conseguir, por parte de órgãos públicos, licença para que praças, viadutos e ruas abandonados ou com pouco uso pudessem ser apropriados por jovens, transformando-se num espaço amável, no sentido em que Fontes (2013) propõe: espaço de realizações temporárias que deixam marcas, criando histórias, amabilidades.

No entanto, com frequência, ser portador de uma licença para realizar o evento não confere garantias ao coletivo, havendo inúmeros casos relatados nesse sentido, em que campanhas, denúncias e poesias foram acionadas para acusar instituições responsáveis por abusos praticados contra os coletivos de arte de rua.

Esses e outros impasses são vividos pela quase totalidade de coletivos de arte urbana que, em sua maioria, experimentam as adversidades de produzir arte, criando oportunidades para novos artistas e novas linguagens estéticas. Tudo feito “no amor”, ou seja, baseado em parcerias, amor à arte, desejo de uma cidade mais democrática.

Assim, ao explicitarmos essa constatação, recorreremos a Foucault (2013, p 19), uma vez que o autor, em *O corpo utópico, As heterotopias*, diz que “cada grupo humano, qualquer que seja, demarca, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos e, no tempo em que se agita, lugares ucrônicos.”

Dessa forma, somos capazes hipoteticamente de afirmar que a civilização ocidental apresenta uma relação não só com o tempo e com o espaço, mas também com a própria história. Isto é, se um grupo A frequenta um local de uma maneira e o grupo B quer frequentá-lo, pelo menos, a fim de que não haja “fuga” dos acordos sociais, deverá ter um comportamento similar ao do primeiro. Para validar o relatado, mencionaremos Butler:

A atribuição de direitos para um grupo é instrumentalizar para privar outro grupo de prerrogativas básicas, então o grupo que tem essas prerrogativas está certamente obrigado a recusar os termos nos quais o reconhecimento político e legal e os direitos estão sendo dados. Isso não significa que nenhum de nós deva abrir mão dos direitos existentes, mas apenas que devemos reconhecer que os direitos só são significativos no âmbito da luta mais ampla por justiça social, e que, se os direitos são distribuídos diferencialmente, então as desigualdades estão sendo instituídas por meio do emprego e da justificação de táticos direitos. (BUTLER, 2018, p. 79)

Nessa condição, impreterivelmente, é considerável pensar sobre as dinâmicas opositivas, pois caso elas não existissem, os indivíduos que tentassem contrapô-las sofreriam alguma restrição, já que teriam que agir em comum acordo com o que tem sido implementado dentro dele e acabariam sendo induzidos a aprovar políticas sociais e econômicas que endossam cada vez mais o aumento das desigualdades sociais.

Diante de tal constatação, Simas (2020, p. 87) afirma que “a cidade vista como um espaço funcional, prioritariamente destinado à acumulação e à circulação do capital, elabora estratégias de controle às massas”. Nesse sentido, o controle dos corpos parece-nos um projeto para impedir que eles possam atuar com liberdade nos variados espaços e exercerem qualquer tipo de ensejo para permanecer dentro deles.

Nessas circunstâncias, havemos de convir que a tentativa de padronização dos indivíduos, dos corpos e das localidades, sobretudo as que são conhecidas como públicas,

mas que não são em verdade, acaba por dar legitimidade “às imposições” que são forjadas pelos que detêm o poder capital, ao invés de construir meios de inibir esses tipos de ações.

Por conta disso, mirar no processo de construção e formação da sociedade se torna tão crucial, porque caso não o façamos, agiremos de acordo com as “leis preestabelecidas” que mais excluem a população do que permitem-na experimentar a cidade. Em outras palavras, acabamos, grosso modo, na situação de exilados dentro do próprio local em que somos naturalizados. Para comprovarmos o supracitado, trazemos, novamente, Simas:

Eu poderia colocar pimenta no vatapá do mito do caciquismo, louvando o carioca maneiro e descolado, de bem com a vida, sorriso no rosto e Havaianas nos pés e pele curtida de sol. Mas acho que os tempos são propícios também para outras matutações. É nesse sentido que percebo, morando as cidades que formam a grande cidade, que uma pista para se pensar o Rio é atentar para relação, aparentemente paradoxal, entre as elites cariocas, o poder público e os pobres da cidade. (SIMAS, 2020, p. 12)

Partindo desse pressuposto, fica evidente a necessidade de se pensar uma cidade sem formato, ou seja, uma cidade que seja aberta em sentido alargado, porque se assim não fizermos será cada vez mais difícil atender de forma concreta aos interesses dos cidadãos que estão nela inseridos, assim como alcançar o seu desenvolvimento, mesmo que esse ocorra de maneira gradual. Isso é, é urgente buscar uma cidade que, como diz Harvey (2013), deve ser construída pelos cidadãos - a partir de seus desejos e não arbitrariamente.

Dito isso, é preciso que as demandas das personas que estão inseridas na trama societal, assim como as de outras que não a compõem, sejam analisadas com um olhar mais apurado, já que estar atento às necessidades deles pode nos oferecer não somente indicadores sobre ela, mas também que verifiquemos se os mecanismos que estão sendo utilizados para seu desenvolvimento têm priorizado ou não a qualidade de vida de todos os seus participantes.

Dessa maneira, tem sido necessário ter uma percepção de que o espaço social não é um espaço vazio no que tange ao trânsito ou à permanência dos corpos humanos e, sim, um lugar que apresenta um dínamo que está a lançar movimentos para justificar a lógica de implementação sociopolítica, econômica e educacional.

Por isso, pensar no que está sendo postulado nesse artigo é extremamente relevante para que não haja invisibilidade dos corpos que atuam na cena ou que permanecem dentro dela em curto, médio e longo prazos, mas ao contrário disso. Desse modo, o Slam das

Minas do RJ tem conseguido soltar o verbo e agir de forma tática (no sentido atribuído por Certeau) a fim de veicular os problemas sociais e de orientar a população sobre como podemos nos articular para pensar novos modelos de construção social.

Para tanto, Tom Grito, ativista e também um dos organizadores do Slam das Minas do Rio de Janeiro, tem explicitado que “o caráter itinerante favorece o acesso em uma cidade partida e com pouca mobilidade para a população”. Nesse sentido, trazer à luz a negligência do poder público para o preenchimento dessas lacunas operacionais através do ato performático possibilita que se consiga articular formas para que haja uma tentativa de redemocratizar as mais variadas vias à coletividade.

Dentro dessa perspectiva, temos a “Comuna Deusa”, uma kombi que o coletivo adquiriu através de uma emenda parlamentar da deputada Jandira Feghali, junto a uma parceria com a Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. E, de acordo com o coletivo, este foi um meio de o Slam das Minas se sustentar durante a pandemia, no ano de 2021⁴.

Assim, a Comuna Deusa cumpre uma função que vai além de uma tática de sobrevivência em período tão cruel para os artistas, como foi o da pandemia. Torna-se também uma plataforma de divulgação poética ainda mais popular que tantas outras, por funcionar como *delivery*, à semelhança das inúmeras kombis que circulam, sobretudo pelo subúrbio carioca, vendendo de ovos a ferro-velho. Populariza, dessa forma, o gênero poesia, que é ainda tão elitista e pouco afeito à desordem que as ruas propõem, com seus ruídos, passantes, poeira, trânsito, outras kombis etc.:

(a Comuna Deusa) é uma galeria itinerante do Slam das minas RJ, onde levamos arte literatura e poesia até a sua casa ou seu evento. Estamos com um serviço personalizado de homenagens ao vivo onde você pode surpreender quem você ama em datas especiais. trabalhamos com todos os temas de poemas e mensagens. Aniversário, Reconciliação, Romântica, Dia dos Namorados, Românticas Conquista, Desculpas, Amizades, Dia dos Pais, Formaturas, Homenagens e muito mais. Atendemos Rio de Janeiro e região. Brindes inclusos⁵.

Com isso, percebemos que a atuação das *slammers* dentro do coletivo do Slam das Minas RJ suscita também maneiras de criar redes para se pensar em técnicas que possam sanar os problemas ocasionados pelo aumento exacerbado das vulnerabilidades

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CY822sLrRL_/20>, de 20/01/2022. Acessado em fevereiro de 2022.

⁵ Disponível em: <www.instagram.com/p/CQRIRJnJ9O_/>. Acessado em fevereiro de 2022.

biopsicossociais, cujas políticas públicas brasileiras, que estão em vigor, ainda não conseguiram erradicar. Por conseguinte, soltar a voz, deixar um grito de alerta ou estraçalhar a máscara de flandres é um devir aos indivíduos que desejam a modificação do caos abissal em que encontramos a contemporaneidade das grandes cidades. A seguir, trataremos alguns casos em que, através do ato performático, a poesia emociona e denuncia.

O Slam das Minas do RJ e o ato performático

Por performance no slam, entendemos que é todo o ato, desde a chegada do *slammer* ao local da apresentação à consagração final. Diferentemente da arte manifestada pela mediação de outros suportes – físicos ou técnicos –, a poesia oral requer proximidade física, certa intimidade entre poeta, público, espaço, ocasião. É nessa interação, onde o que mais importa é a conexão com o público, que se ampara a *poetry slam*.

As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo. Claro, isto pode ser dito também, de uma certa forma, da poesia escrita; mas, tratando-se de oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas. (ZUMTHOR, 2010, p. 164)

Dentre os elementos elencados acima, um merece destaque: o público. Mais que instância crítica, ele é coautor, porque a sua compreensão e resposta à palavra verbalizada e corporalizada interfere significativamente no curso da performance. É ele que, durante uma exibição, ao recordar uma apresentação impecável ou mediana do mesmo artista, poderá balizar sua avaliação nesta memória, interferindo surpreendentemente no resultado.

No slam, alguns ouvintes são selecionados de modo aleatório para dar notas que, por princípio, devem ser baseadas na exposição do momento. Mas a memória de uma performance excepcional ou falha pode tomar a todo e qualquer julgador, interferindo no julgamento em pauta. Nas batalhas de rima, é bastante comum mesmo que o voto do público seja dado a partir de uma aura que determinado MC carrega. Logo, quanto mais famoso e/ou autor de versos memoráveis ele for, maiores serão suas chances de obter vitória. Principalmente, porque nestas batalhas, o voto é conferido por todo o público, através de aplausos e outros efusivos gestos. Ou seja, a avaliação coletiva é,

invariavelmente, contagiante, diferente do voto, de certa forma solitário, do julgador de slam.

O público é ainda difuso, já que a voz do *slammer* alcança aqueles que lá estão com o fim de acompanhar o campeonato de slam, mas também os que involuntariamente são tocados pela performance, ao passar pelo local ou estar por perto com outras finalidades.

Outro elemento fundamental na construção da performance é o lugar cenarizado: a rua, com seus ruídos, luzes e toda sorte de surpresas e improvisos. E considerando-se que é a rua o palco preferencial do Slam das Minas do RJ, recorremos ao crítico Zumthor, exímio analista da poesia oral, para referendar o protagonismo do lugar no desempenho da poesia: “Em nossas cidades, durante séculos, a rua foi o lugar favorito dos recitadores de poesia (...) A rua: não fortuitamente, nem sempre por falta de encontrar um teto, mas em virtude de um projeto integrado a uma forma de arte.” (2010, p. 172).

Outros meios, como competência, a voz bem impostada, os gestos e apelos corporais, a vestimenta e também as falhas, esquecimentos e fórmulas se juntam na produção da performance, enriquecendo-a.

No caso do coletivo artístico em pauta, a rua é um dos elementos principais que as *slammers* utilizam. Nesse sentido, torna-se imprescindível tentarmos elucidar por que isso ocorre, já que muitas manifestações artísticas são realizadas dentro de espaços formais.

Em verdade, o que faz com que as poetas do Slam da Minas RJ ocupem a via pública para fazer a performatividade pode ser visto como tentativa de transpor as variadas barreiras encontradas nos espaços não formais e possibilitar que a sonoridade dos duelos ecoe para diversas pessoas do território em que a batalha se realiza. E ainda por entendermos que é a rua um espaço interditado à mulher, que fica submetida a violências, desde o transporte público, os tipos de vestimentas à circulação. O coletivo, então, auxilia na transposição (ou tentativa) de um obstáculo. Junte-se a esse impedimento, a pequena participação das mulheres nas batalhas de rima, uma prática artística que invariavelmente contempla apenas homens e é, sabidamente, um espaço em que o acolhimento das mulheres é ainda muito falho e não oferece a elas garantias de um duelo digno, sem exposição a machismos, misoginias etc. Assim, o Slam das Minas RJ, mesmo realizado nas ruas, coloca-se como lugar de acolhimento, em que a performance a ser defendida é, antes de tudo, *empenhada*, no sentido apontado por Antonio Candido.

Assim, o espaço e seus elementos integrantes, que podem ser desde um grande palco até um banco de praça, os sons e luzes característicos dos grandes centros urbanos, o texto elaborado com fins de afetar o ouvinte, o corpo versátil, o público múltiplo são unidades que precisam ser consideradas ao refletirmos sobre a poesia oral.

Desse modo, queremos com isso dizer que a performance de rua efetuada pelas artistas do grupo referido tem sido considerada bastante relevante, já que antes das disputas poéticas, a presença do coletivo suprarreferido ocasiona um impacto nas ruas da cidade pela estética; durante, pelos problemas sociais mediados pelo discurso poético, tais como: precariedade, homofobia, gordofobia, racismo, machismo, entre outros; e, no fim, pelas reflexões que podem ser tecidas. Assim como este trecho do poema apresentado por Carol Dall Farras, na etapa final do campeonato do Slam das Minas RJ, em 2017, evidencia: “Na ponta do abismo lá vai a mãe preta/ Aguenta o infinito num corpo que o grito socorro acusa suspeito/ não chora nem fala das mortes diárias/ pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:/ – preta é firme!”⁶.

Na performance, com duração de 3 minutos, realizada na rua, à noite, Carol está cercada de ouvintes-participantes. A maioria é de mulheres e há muitos negros e negras que dividem a atenção entre a emocionante performance e as filmagens. Muitos sentam ao chão, dado que não há bancos, cadeiras, o público não é muito numeroso e não há palco. Assim, Carol Dall Farras caminha num círculo criado pelos corpos dos ouvintes que, sabemos, numa performance, tornam-se também elementos fundamentais da cena.

A poeta, meio curvada, como se para falar mais diretamente ao público sentado, gira as mãos na altura da barriga, alterando este movimento para apontar os cinco dedos, ao enumerar os partos com dor. Sua expressão facial é de ira, como se fosse de repente avançar sobre um inimigo. E esta interpretação parece anunciar que a preta ali é forte, mas não para ser submetida a violências como a de um parto sem anestesia e, sim, para reivindicar seu lugar de mulher preta cidadã.

Determinação que percebemos também na atuação de Geise Gênesis, vencedora da etapa final do campeonato de 2018, realizado no saguão do Museu de Arte do Rio - MAR. Geise, através de uma expressividade intensa, declara sua disposição: “Nem adianta dizer:/ – Vem com a gente! / – Não vou! /- A gente é crente. / – Não tô! / Não tô pra

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE>. Acessado em fevereiro de 2022.

dialética raquílica, partidarista, abstêmica! / Tenho santo virado e o rabo torcido / Nem tenho pés, tenho patas! / E acabei de pisotear o coitado!”⁷.

Com o microfone numa mão, Geise dá pequenos passos no palco (por ser realizada no museu, há uma boa infraestrutura, ao contrário das apresentações nas ruas). Há um investimento maior na expressão facial, à exceção de um longo inclinação do corpo para levantar uma das pernas e, assim, facilitar o toque nas nádegas, quando verbaliza: “Tenho santo virado e o rabo torcido.” Nessa prática poética, Geise traz referências importantes ao campo da Literatura, quando retoma Manuel Bandeira em Poética: “estou farto do lirismo namorador / político / raquílico, sifilítico”. A poeta, ao longo de sua apresentação, anuncia sua proposta de arte e posicionamento social. E, assim como o poeta pernambucano, marca seu manifesto de modo enfático, explicitando uma poética que contempla cada vez mais mulheres, população LGBTQIAPN+, pretos e pretas.

No que tange aos fatores supracitados, queremos enfatizar que em uma batalha de slam nada deixa de ser pontuado, uma vez que são os levantamentos trazidos nos discursos das participantes que fazem do slam ser o que é, se expanda para além do território nacional onde o coletivo foi originado e alcance outros limiares.

Em outras palavras, pensar em Slam das Minas do RJ tem sido pensar além da palavra em sentido denotativo, cuja batida por analogia é equiparada a um tiro seco no ar e nos leva a refletir, não só sobre o projeto, por ser lúdico, poético e político, mas também sobre como ele utiliza brechas para trazer à tona as falhas da sociedade e requerer possíveis soluções às autoridades para elas. Assim como neste trecho do contundente poema apresentado na última etapa do Slam das Minas do RJ, em 2019⁸.

Presta atenção!
A população preta, pobre, periférica tá em extinção
E quando injustiça se torna rotina, revolução é obrigação
Irmãos, a minha preocupação não é com quem come salmão,
mas com a mãe que hoje não tem uma só refeição
para dar aos filhos dessa pátria que pariu.
Menor sem livro é menor de fuzil:
“Perdeu, tio. Desce do carro.” A casa caiu.
Aí, você vai querer pedir calma pro bicho do Manuel Bandeira,
que tava até então revirando um lixo e cê fingiu que nem viu?
(Agnes Mariá)

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=weBCSBh4ZDE>>. Acessado em fevereiro de 2022.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0hf7tHbjYM>>. Acessado em fevereiro de 2022.

Dito isso, as dicotomias trazidas pelas abordagens poéticas têm possibilitado ao Slam das Minas do RJ avançar com sua itinerância e propagar a sua arte para os mais variados tipos de pessoas. Desse modo, o projeto, por apresentar um engajamento político e corporal, tem conseguido relatar, posicionar-se e requerer, pela arte performática, soluções para as problemáticas sociais que têm afligido a quem a sociedade rotulou como minorias. De acordo com Butler:

O exercício performativo por meio da sua reivindicação está estabelecendo o direito de ter direitos [...] E embora algumas vezes essa reivindicação seja entendida como puramente linguística, fica claro que é representada por meio do movimento corporal, da assembleia e da ação e da resistência. (BUTLER, 2018, p. 56)

Nesse sentido, a política veiculada, o empoderamento dos corpos e posicionamento político fazem do Slam das Minas do RJ um movimento de contra-fluxo; mas não no sentido de impedir o fluir, e sim no de fazer a margem ser o centro da cena. Nessa perspectiva, as ruas têm sido utilizadas como seu palco principal, posto que é nelas que a população minoritária tem sofrido mais descaso do poder público local ou regional, no que tange à preservação da vida, segurança, cultura e lazer.

Desse modo, concordamos com Butler (2018, p. 62), quando a filósofa estadunidense afirma que “por justiça social, isto é, para que ela seja caracterizada como um projeto democrático radical é necessário perceber que somos uma das populações que mais têm sido expostas à perda de direitos.” Diante da constatação, é preciso se opor às forças ostensivas que tendem a nos colocar em condições precárias. Para ratificar o exposto acima, vejamos ainda:

A precariedade também caracteriza a condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes. (BUTLER, 2018, p. 41)

Partindo desse pressuposto, Achille Mbembe (2016), no ensaio *Necropolítica*, já tinha nos chamado atenção sobre como o “Biopoder”, termo cunhado por Foucault, opera com os que são considerados despercebidos pela sociedade. Em outras palavras, ele relata que o Estado e os órgãos que detêm o poder de polícia dentro dele acabam por decidir quem deve viver ou morrer, e por assim ser, não é de se estranhar que haja um aumento considerável de mortes que envolva os grupos marginalizados.

Erguer a voz, mais que um convite à poetização, é também atuar nas franjas da cidade, demandando, através da voz, uma outra cidade, uma outra política e outra forma de construção de cidadania. E outras poéticas não contempladas pelo cânone. Os slams, por meio do recurso da voz e de todos os elementos constituintes da performance – repetições, gestos, ruídos, trocadilhos, *flow*, jogos de linguagem etc. – organizam os sentimentos, mobilizam a cidade, elaboram outras promessas de existência, colocando-se como resistência que busca o diálogo com o mundo:

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; inferioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 2010, p. 13)

Desse modo, o Slam das Minas do RJ converte-se em expressão artística essencial aos tantos corpos silenciados historicamente que, por meio da voz, encontram na *poetry slam* um lugar de ação.

Nota sobre a escrita do artigo

Propus a Talita Miranda, minha orientanda de mestrado, que escrevêssemos um artigo com o tema apresentado pela revista, o que de imediato foi aceito por ela. A rapidez que ela dedicou à escrita de sua parte foi inspiradora - uma mostra de sua intensidade intelectual. Pouco tempo depois, ela faleceu e sem ter se registrado na plataforma da revista.

Terminei o texto dentro da proposta que havíamos elaborado inicialmente e entre a euforia de mostrar à academia um pouco da percepção dela sobre o Slam das Minas RJ e a dor da perda violenta de uma pessoa tão próxima – e minha orientanda.

Um abraço,

Rôssi Alves



Talita Miranda da Costa Mathias (*in memoriam*)

Referências bibliográficas:

- ALVES, Rôssi. No amor, na correria, no flow: experiências de ressignificação da resistência na última década. In: BARON, Lia; CARNEIRO, Juliana (Orgs). *Cultura é Território*. Niterói: Niterói Livros, 2020.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Trad: Fernanda Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, as Heterotopias*. Trad: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FREITAS, Daniela Silva de. *Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea*. 2018. 132 f. Tese (Doutorado) Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

- FONTES, Adriana S. *Intervenções temporárias, marcas permanentes*. Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro, Casa da Palavra: FAPERJ, 2013.
- HARVEY, David. A liberdade da Cidade. In: *Cidades Rebeldes* - passe livre e as manifestações que tomaram as ruas. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013. Carta Maior, vol. 1, 112 p.
- HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PEREGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. 2019, 220 f. Tese (Doutorado). Departamento de Ciência da Literatura, 2019.
- SIMAS, Luiz A. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lucia Diniz Pochat; Maria Ines de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Sites e outras plataformas digitais:

<https://www.instagram.com/slamdasminasj/>

<https://www.instagram.com/batalhadoreal/>

<https://www.instagram.com/viadutomadureira/>

https://www.instagram.com/siga_o_ccrp/

<https://www.instagram.com/tomgritopoeta/>

https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE

<https://www.youtube.com/watch?v=e0hf7tHbjYM>

Recebido em 27/2/2022

Aceito em 05/11/2022

ⁱ **Rôssi Alves Gonçalves** é Professora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Cultura e Territorialidades (IACS - Niterói) e do bacharelado em Produção Cultural (IHS- Rio das Ostras) - UFF. Tem Pós-Doutorado em Estudos Culturais, pelo PACC/UFRJ; Doutorado em Letras, na área de concentração Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) e Mestrado em Poética, também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora Associada da UFF. Como pesquisadora, atua na área de cultura urbana em interface com políticas públicas; espaço público e juventude, Literaturas não canônicas e arte e gambiarras na vida cotidiana dos subúrbios. **E-mail:** rossialves14@gmail.com

ⁱⁱ **Talita Miranda da Costa Mathias** (*in memoriam*) Talita Miranda era mestranda no PPCULT- Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades- UFF e graduada em Letras pela UERJ. Desenvolvia pesquisa sobre o Slam das Minas RJ, pensando nas possibilidades do corpo marginalizado transformar o espaço público com arte e ativismo. Era poeta, feminista, negra, linda, inteligente, efusiva! Em janeiro de 2022, tivemos notícia da sua morte em circunstâncias bastante suspeitas.

SLAM DAS MINAS: A INSURGÊNCIA E O PROTAGONISMO DAS POETAS MULHERES NO BRASIL

[SLAM DAS MINAS: INSURGENCY AND LEADERSHIP OF WOMEN POETS IN BRAZIL]

ANTONIA COSTA DE THUINⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2256-4432>

Casa das Áfricas – Amanara, São Paulo, SP, Brasil

MARINA IVO DE ARAÚJO LIMAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-5342-2627>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

DANIELE RODRIGUES DE OLIVEIRAⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0005-0740>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: No Brasil, ao contrário da cena hip hop, que tem sido um universo predominantemente masculino, o *Poetry Slam* tem se tornado um espaço de libertação e de resistência das poetisas mulheres por meio da criação e da ampliação do Slam das Minas. Neste artigo, é traçado um panorama da ascensão das vozes femininas nas batalhas poéticas brasileiras, em especial nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, mostrando fatores que impulsionaram a cena, como, por exemplo, o encontro entre *slammers* na Festa Literária das Periferias em 2015 e o contexto político do país.

Palavra-chave: Slam das Minas; *Poetry Slam*; feminismo

Abstract: In Brazil, *Poetry Slam* has established itself, opposed to the hip-hop scene, predominantly male, as a space for freedom and resistance for women poets, with the creation and amplification of the Slam das Minas. In this article, we present a panorama of the rising of female voices in Brazilian poetic battles, specifically the ones in Rio de Janeiro and São Paulo, showing key factors for the scene, such as the meeting between *slammers* in the Festa Literária das Periferias in 2015 and the country's political context.

Keywords: Slam das Minas; Poetry Slam; feminism

*Minha voz uso pra dizer o que se cala
Ser feliz no vão, no triz, é força que me embala.
Elza Soares In O que se cala.*

Rio de Janeiro, 2015. Mais especificamente, Morro da Babilônia, na Zona Sul da capital carioca, durante a quarta edição da Festa Literária das Periferias – a Flup – ocorreu um encontro determinante para a cena do *Poetry Slam* no país. Convidadas para participarem da programação da Flup e hospedadas no mesmo quarto em um hostel, as poetisas Tatiana Nascimento, responsável por criar o primeiro *slam* brasileiro só de mulheres; Luz Ribeiro, poeta já reconhecida no circuito paulista e o poeta Tom Grito¹, pioneiro da cena de *slam* no Rio de Janeiro, contribuíram para a entrada cada vez maior das mulheres nas batalhas poéticas por meio da expansão do Slam das Minas.

Criado em 2015, no Distrito Federal, por Tatiana Nascimento, o Slam das Minas é um acontecimento artístico e performático de *Poetry Slam* composto por mulheres cujo objetivo é produzir espaços próprios de expressão e acolhimento de suas demandas. A iniciativa de criar uma batalha poética onde elas são as protagonistas surgiu da necessidade de ter um espaço para performar poemas sobre assédio, a violência sexual, o estupro, a lesbianidade, a gordofobia, a transfobia, entre outros. Isto é, assuntos que não tinham respaldo em um ambiente majoritariamente masculino.

Inicialmente contava com apenas uma célula em Brasília, mas já se destacava na cena de saraus periféricos do Distrito Federal. O Slam das Minas ampliou seu mapa a partir do encontro entre poetisas durante a batalha poética da Flup de 2015. Logo no ano seguinte, em 2016, foi criado o Slam das Minas na cidade de São Paulo, o Slam das Minas SP. Em 2017, foi a vez da Bahia e do Rio de Janeiro. Este último foi pioneiro em ampliar a participação para *slammers*² transgêneros e pessoas não binárias. Se diferenciando inicialmente dos demais, a regra do Slam das Minas carioca é que apenas homens cis heterossexuais não podem competir nos seus eventos. Atualmente, o Slam das Minas já se faz presente em diversas capitais como a de Minas Gerais, Pernambuco,

¹ Tom Grito é poeta não binário, fez a transição de gênero depois de fundar o Slam das Minas RJ.

² Entende-se por *slammer* o poeta ou a poeta de *Poetry Slam*.

Acre, Rio Grande do Sul, Paraíba, Paraná – entre outros estados e cidades menores brasileiras – e até mesmo em Portugal.

Falar da presença da mulher na cena do *Poetry Slam* é falar, de algum modo, da influência de Tatiana Nascimento para o movimento. Desde o ensino médio, Tatiana atuava em coletivos políticos e foram nesses espaços que entrou em contato com autoras feministas, movimento das mulheres negras e o ativismo lésbico. Posteriormente, na universidade, fez pesquisa sempre com sinalizadores de raça, sexo e gênero. Segundo ela, no espaço acadêmico, era acusada de ser panfletária, e, na rua, de ser acadêmica. Ficava sempre nesse entre-lugar, ou como ela mesma prefere dizer nesse “deslugar” (SPITZNER, 2017).

Alinhada ao pensamento da intelectual e poeta norte-americana Audre Lorde, cuja obra traduziu durante o seu doutorado, os poemas e as teorias de Tatiana Nascimento se confundem com a sua própria vida e o seu compromisso político. Segundo ela, nada é mais profundo e transformador do que expressar o desejo sexual e o amor entre duas mulheres que desde sempre foi proibido de ser falado.

Em entrevista ao canal Estúdio Gota Bahia, Nascimento destacou a importância de pensar o lugar dos corpos racializados na diáspora e em como esses corpos ocupam um lugar. Para Tatiana, a palavra é um lugar e se apropriar dela é tentar desmontar “um projeto secular de silenciamento dos corpos negros e lesbianos, dos corpos diaspóricos, da dissidência sexual”³. A poeta afirma ainda que tudo isso está sendo feito a partir do afeto. Ademais, o fato de ter ingressado na primeira turma de cotas étnico-raciais da Universidade Nacional de Brasília – a UNB –, em 2004, influenciou toda a sua trajetória na reflexão crítica sobre o confronto racial, epistemológico e de gênero.

De acordo com Tatiana Nascimento (2014), a “literatura é dessas artes com as quais inventamos mundos novos, im ou possíveis, utópicos, diz-tópicos: fundamos lugar no dizer. Criamos kuírlombos não só de resistência: mas de sonho, afeto, semente” (NASCIMENTO, 2019, p. 24). Tatiana recorre ao ensaio “Poesia não é um luxo”, de Audre Lorde, onde a pensadora e poeta estadunidense defende a poesia como uma espécie de investigação para iluminar e dar nome a experiências que, até então, pareciam inomináveis e indizíveis, transformando assim sentimentos em linguagem, em ideia e em ação.

³ A entrevista com Tatiana Nascimento para o canal Estúdio Gota Bahia pode ser acessada no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=mHUo9M5KI5k>>.

Como criadora do Slam das Minas DF, Tatiana Nascimento também oferecia laboratórios de escrita feminista e oficinas de produção de livros artesanais e zines às participantes do evento. Ou seja, ao dividir conhecimento e compartilhar com outras mulheres ferramentas de escrita e produção de livros artesanais, ela estimulava a formação de uma nova cena poética, possibilitando a multiplicação desses espaços. Prática que foi reproduzida em outros Slams das Minas pelo país.

Nessas batalhas poéticas de mulheres, é comum os poemas trazerem testemunhos de uma vivência traumática, episódios de racismo vivido pelas poetisas e seus pares que perpassam a história familiar, questões existenciais e históricas compartilhadas. Por outro lado, percebe-se também os poemas que reivindicam o amor entre mulheres, a dissidência sexual, a autoestima e a ancestralidade africana. A voz entra em cena com toda a carga de afetos em um ato político e festivo de celebração e convivência.

A crítica argentina Josefina Ludmer, no ensaio “Literaturas pós-autônomas”⁴, destacou a crescente fusão da arte com a vida nas escritas literárias contemporâneas. Para Ludmer (2010), as escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura. Isto é, os parâmetros que definem o que é literatura ficam em uma posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Nesse sentido, são e não são literatura ao mesmo tempo e ocupam uma ambivalência que representa a literatura no fim da autonomia do literário. Assim, a “literatura pós-autônoma” se funda em dois postulados atuais do mundo contemporâneo em que se borram os campos relativamente autônomos do político, do econômico e do cultural. Essa relação do real com o ficcional resulta em uma literatura que frequentemente tem a forma documental do testemunho, da autobiografia, do diário e até da autoetnografia, como ocorre com as poesias performadas nas batalhas de *Poetry Slam*, em especial, no Slam das Minas.

Após as apresentações, é comum as espectadoras gritarem, baterem palmas, pularem eufóricas com o que se acabou de ouvir. Mesmo que se trate de um poema que fale de uma situação traumática. Há um ambiente de festa, de celebração semelhante à plateia de show musical, de embriaguez. A tristeza e a dor convivem lado a lado com a alegria e o êxtase como uma espécie de catarse. Muitas vezes, enquanto os versos denunciam o preconceito, a invisibilidade e a experiência de maus-tratos, a

⁴ Ensaio publicado originalmente em *Ciberletras*: revista de crítica literária y de cultura, n. 17, jul. 2007.

receptividade é alegre e ruidosa como a expurgar o que acabou de ser dito. E a poeta é prontamente acolhida com abraços e falas de incentivo.

Todo esse cenário de criação e fruição da cena do *Poetry Slam* entra em uma lógica de operação que despatrimonializa a produção cultural. O *slam* opera da mesma forma que outros movimentos – como a cumbia, o funk, movimentos *plebeyos*⁵, não populares –, que prescindem de proteção ao existirem na festa, na fruição conjunta, no jogo. O conceito de patrimônio, utilizado para defender culturas, como definido pela Unesco, nos lembra Santiago Alfaro Rotondo, pesquisador peruano, prevê uma proteção e uma manutenção da cultura ao longo do tempo, uma tradição, “tal como foi elaborado, o regime de patrimônio imaterial limita a abrangência do que o passado representa e como faz parte da identidade nacional” (ROTONDO, 2016, p. 215).

Já o *slam* e todos que ao redor dele trabalham não usam isso como chave, mas buscam, ao contrário, que haja um coletivo de produção, em que cada performance permaneça única. Isso é lembrado por diversos atores dentro do *slam*. George Yúdice descreve a patrimonialização como uma interferência estatal na produção, ao falar especificamente do funk, mas de forma que pode ser ampliada para o *slam*. Segundo Yúdice,

[...] a patrimonialização é um tipo de disciplina, e, numa época de [des]disciplinamento relativo, devemos perguntar para que serve o próprio conceito de patrimônio, especialmente quando se pluralizam cada vez mais os processos de gestão e intermediação. Salles trata de outra manifestação endemoninhada pelos detentores dos critérios do patrimônio: o funk carioca, no qual os negros – dizem eles – se afastam das suas raízes africanas. Longe de ser uma música essencializada, como se acredita do *folklore*, o funk é uma música de fusão muito abrangente, que “tem essa capacidade de não se permitir domesticar ou disciplinar facilmente”. (YÚDICE, 2016, p. 13)

Com o mote “não seremos interrompidas”, o Slam das Minas RJ se autodefine como uma batalha lúdico-poética que busca um espaço seguro e livre de opressões para o desenvolvimento da potência artística de suas participantes. Além disso, o coletivo optou “[...] pela ocupação da rua para acabar com a invisibilidade dessas pessoas e

⁵ Plebeyo, conceito de George Yúdice, pesquisador da Universidade de Miami, fala de manifestações culturais, sobretudo no campo da música, que propõem outros modos de relação de produção e consumo, não ligadas a gravadoras, com modelos abertos de negócio e com redução da distância entre público e *performer*, nessas manifestações o cerne do movimento estaria na “experiência viva”, e não no registro ou venda dessa produção.

estimular os encontros e afetos”⁶. Ultrapassando as batalhas de poesia, há o microfone aberto onde se apresentam, além das demais poetisas presentes nos eventos, musicistas, *performers* e transeuntes. A ideia é que nenhuma forma de opressão seja aceita no Slam das Minas RJ, conforme aponta o texto da contracapa do livro artesanal vendido no evento *Verão para todos os corpos*, realizado em 2019 pelo coletivo, na Escola de Artes Visuais Parque Lage⁷.

Genesis, uma das integrantes do Slam das Minas RJ, reitera que a tentativa é de construir um lugar seguro para o desenvolvimento das potências criativas, dos afetos e da sexualidade. A poeta fluminense afirma que o coletivo do Rio de Janeiro “acredita na revolução pela palavra, na cura e libertação da voz de mulheres que foram tanto tempo silenciadas”⁸. Há algo muito poderoso em assegurar um espaço de compartilhamento de escritos, no qual a autora performa em público um poema, ou algo íntimo escrito em um diário ou caderno de anotações.

Em *Memórias da plantação*, a escritora e artista visual Grada Kilomba convoca cinco versos do poeta britânico Jacob Sam-La Rose: “Por que escrevo? / Porque eu tenho de/ Porque minha voz, / em todos os seus dialetos, / tem sido calada por muito tempo”. Segundo Grada, o poema de Sam-La Rose trata da brutalidade do sistema colonial que rouba vozes, impõe idiomas, cala discursos e impede corpos de circularem livremente em que “escrever, portanto, emerge como um ato político” (KILOMBA, 2019, p. 27). Nesse sentido, Kilomba se refere ao ato da escrita como uma forma de se tornar narradora, autora e autoridade da própria história e não algo a ser escrito e dominado por outrem. Isto é, ao tomar para si o sujeito da narração e, portanto, o lugar de autoridade da própria história, essas novas vozes se tornam “[...] a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Grada pensa o poema como uma forma de resistência, uma fome de se apropriar da própria voz e uma forma de recuperar uma história coletiva que foi escondida. Isto é, a escrita e a voz encontram-se imbricadas de maneira que não é possível separar uma da outra, exatamente como ocorre nas batalhas poéticas de mulheres dentro da cena do *Poetry Slam* no mundo e, em especial, no Brasil.

⁶ Essas informações constam na contracapa do livro artesanal vendido no evento *Verão para todos os corpos* (Parque Lage, 2019): Gordezine, edição especial.

⁷ Ibid.

⁸ Entrevista com Genesis no site Poeme-se. Ver em <<https://blog.poemese.com/entrevista-com-genesis-do-slam-das-minas-rj/>>.

Essa proposta aparentemente simples de criar um espaço para mulheres de fala e escuta de poemas autorais com forte tom confessional se alastrou muito rapidamente. Talvez, porque já houvesse uma necessidade muito forte do público de um evento com esse formato. Já no primeiro encontro organizado pelo Slam das Minas RJ, em 2017, cerca de 400 pessoas estiveram presentes. A articulação nas redes sociais e as experiências que já vinham ocorrendo no Distrito Federal e São Paulo facilitaram o êxito do evento carioca logo na estreia.

O Slam das Minas RJ passou a ocupar espaços de grande alcance midiático, como, por exemplo, o Rock in Rio em 2019 e o *Mundial Poético de Montevideo*, no Uruguai, em 2020. Nem a pandemia de covid-19, a partir de 2020, freou as atividades do coletivo que, até então, dependia, majoritariamente, da rua e dos eventos presenciais para unir o público. A atuação do grupo carioca no ambiente virtual foi premiada com a Ordem do Mérito Cultural Carioca 2020, da Secretaria Municipal de Cultura, a mais alta honraria cultural da cidade. Inicialmente, o coletivo lançou vídeos de até três minutos com poetas do grupo e convidadas de vários estados recitando poemas, o que denominaram como a quarentena poética. Em seguida, vieram os saraus poéticos e mesmo as competições aconteceram virtualmente, como a grande maioria dos *slams* do país. Além disso, no ano de 2021, o Slam das Minas RJ foi a atração de abertura da Bienal do Livro. Ou seja, o Slam das Minas RJ assumiu uma posição de destaque na cena artística carioca.

As poetisas mulheres e a hegemonia masculina nos campeonatos

Para além do acolhimento e de um espaço seguro para desenvolver a expressão poética das participantes, as organizadoras da versão expandida do Slam das Minas têm como objetivo principal desafiar a hegemonia masculina nos campeonatos – de *slammers* a jurados. E, de algum modo, garantir vagas nas finais regionais e nacionais, aumentando a presença de mulheres nas últimas etapas. Antes de surgir o movimento organizado das mulheres na cena do *Poetry Slam*, elas eram eliminadas e raramente chegavam à etapa final em um campeonato misto. Um exemplo é o Slam BR – Campeonato brasileiro de poesia falada, do ano de 2015. Apesar das poetisas serem a maioria das competidoras, apenas uma passou para a segunda rodada e logo foi

eliminada. Com a criação do circuito de *slam* de mulheres e o fortalecimento delas na cena do *Poetry Slam*, as alterações nos resultados apareceram muito rapidamente.

Em 2016, venceu a primeira poeta do campeonato nacional, conquistando vaga para a Copa do Mundo de *Slam* de 2017, que acontece anualmente em Paris. É Luz Ribeiro, a mesma que criou o circuito feminino em São Paulo. Era um feito inédito, pois desde a primeira edição do evento, em 2014, apenas homens haviam conquistado a vitória. A conquista feminina se repetiu nos anos seguintes. Em 2017, a vencedora foi Bell Puã, cantora, compositora, atriz e poeta pernambucana. Graduada em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE –, Bell venceu a primeira edição do Slam das Minas PE, em 2017, no mesmo ano em que foi a vencedora do Slam BR, vitória que a tornou representante brasileira no campeonato mundial de 2018, em Paris.

Já em 2018, a vitória do Slam BR foi conquistada por Pieta Poeta, a mineira que além de poeta é musicista, atriz, artista visual e professora. Pieta se inseriu na cena do *Poetry Slam* em 2016 e, ao vencer o Slam BR de 2018, representou o Brasil na Copa do Mundo de *Slam* de 2019, onde alcançou o quarto lugar. Em 2019, foi Kimani quem levou a vitória para casa. Poeta e cantora, Kimani é uma jovem da periferia do Grajaú, extremo sul de São Paulo e afirma que o *slam* é um

[...] processo terapêutico. É um lugar de apoio e confronto que desperta coisas em você que você nem se dava conta. É sobre nomear dores que nem nos dávamos conta que existiam. *Slam* são pessoas que ficaram silenciadas durante muito tempo, resolveram falar e tem muito a dizer.⁹

Em 2020 e 2021, mais uma vez a vitória feminina se confirmou, dessa vez pelas poetisas Jéssica Campos, escritora, educadora e socióloga paulistana, e Joice Zau, poeta angolana que representou o estado de Pernambuco, algo que só foi possível porque, em função da pandemia de covid-19, as batalhas nacionais migraram para o ambiente virtual. Isto é, desde 2016 até 2021, só poetisas mulheres foram vencedoras no campeonato brasileiro de *slam*, o *Slam BR*.

A internet, nesse sentido, desempenhou um papel fundamental durante a pandemia de covid-19, permitindo a continuidade desses coletivos e de seus eventos, sem fixar um formato de existência. Desde o momento do primeiro *lockdown* no Brasil,

⁹ Ver em FRANKLIN, Laís. Quem é Kimani, a poeta de Slam do Grajaú que viralizou com vídeo sobre *The Handmaid's Tale*. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/03/quem-e-kimani-poeta-de-slam-do-grajau-que-viralizou-com-video-sobre-handmaids-tale.html>>.

o Slam das Minas – e a maioria dos *slams* – permaneceu marcando presença no ambiente online a fim de continuar seu trabalho. Apesar da neutralidade¹⁰ de rede ser aqui disputada, afinal, as *lives* acontecem em territórios das redes sociais no Brasil e no mundo, isso permitiu manter a comunidade integrada durante o período, até o fim de 2020, quando o formato híbrido foi adotado pelos maiores *slams* do Brasil.

No entanto, o uso da internet como ferramenta para divulgação das atividades de *slam* não ocorre apenas para driblar o isolamento social imposto pela pandemia, conforme explica a professora e pesquisadora Daniela Silva de Freitas, no artigo “*Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência*”. As performances poéticas organizadas pelo coletivo Slam Resistência, na Praça Roosevelt, que reunia de 100 a 300 pessoas no Centro de São Paulo, a partir de 2014, passam a alcançar milhares de espectadores com vídeos publicados nas redes sociais, fato determinante para multiplicar coletivos de *slam* pelo país e aumentar sua visibilidade. Em outras palavras, as redes sociais já vinham sendo usadas pelo movimento de *slam*, mas, com a pandemia de covid-19, ganharam ainda mais utilidade por serem ferramentas possíveis de encontro em um momento que demandava por um distanciamento (ou isolamento) físico-social.

Quando as múltiplas vozes substituem o silenciamento

O Slam das Minas SP, que também ocupa um lugar de destaque no país, principalmente com a atual inatividade do Slam das Minas DF, foi fundado pelas poetas Luz Ribeiro, Pam Araujo, Carol Peixoto e Mel Duarte. Esta última, organizadora de *Querem nos calar*, uma antologia poética com trabalhos de quinze *slammers* das cinco regiões do país, que reforça a importância do movimento de mulheres na cena da poesia falada brasileira. Segundo Mel (2019), é esperado da mulher uma posição subserviente sem questionamentos. Quando assumem uma posição de liderança, sobem ao palco e pegam no microfone, elas são interrompidas e desvalorizadas. Duarte afirma ainda que essa expectativa pela subserviência feminina fez com que as mulheres crescessem com

¹⁰ O conceito de neutralidade da internet implica em ser um ambiente sem interferência de publicidade ou algoritmo, em que o vídeo ou peça feito por um indivíduo tenha um alcance orgânico. Benjamin Bratton (2016, p. 114) descreve o conceito de pilha, de retransmissão em camadas, para evidenciar a neutralidade, segundo o autor, as redes sem o controle da neutralidade dessas camadas se tornam opacas e permitem o controle por indivíduos, como no caso das redes sociais, causando o que o teórico chama de “pilha negra”, no sentido de opacidade das informações.

o peso do silenciamento. E finaliza que “se não há espaços que nos valorizem, nós devemos criá-los” (DUARTE, 2019, p. 11).

Mel Duarte evidencia, assim, a importância do slam como espaço que rompe o silenciamento das vozes performadas por mulheres. Ao publicar um livro que reúne poetisas mulheres, em especial, mulheres negras, ela desafia um sistema literário hegemônico, predominantemente branco e masculino. Em “Fera ferida”, poema da *slammer* baiana Nega Fya¹¹ e que faz parte da coletânea organizada por Mel, a solidão da mulher negra, a hipersexualização do corpo negro e as marcas da violência racial se fazem presentes nos versos.

[...] Eu queria que um corpo negro me abraçasse forte
Que pudesse escutar os meus anseios
Que fosse meu companheiro
Que enxergasse a beleza do verdadeiro amor preto
Mas...
O que recebo?
O desamor, a agressão, a maternidade solitária
[...] Mais uma vez o coração dilacerado, invadido, violado, desumanizado
Meu corpo desejado, almejado como medalha
Fera ferida pelo próprio espelho
Fera feroz pelo medo do falso amor preto
(FYA, 2019, p. 180)

Os versos de Nega Fya, assim como os de outras *slammers* mulheres, ecoam em outros corpos e atingem zonas profundas de compreensão e sensibilidade que tocam nas subjetividades de outras poetisas. O poema intitulado “às vezes”, de Ryane Leão, nascida em Cuiabá e radicada em São Paulo, é um bom exemplo disso.

precisamos escutar
pra lembrar a nossa voz
eu me lembro bem
a primeira vez que vi uma mulher negra
declamar
nunca mais fui a mesma
pensei que nada intimida
as que carregam batalhas nos olhos
[...] e que eu também poderia escrever poemas
pra chamar de lar
(LEÃO, 2019, p. 211)

¹¹ Nega Fya é poeta, idealizadora e produtora do Slam das Minas BA.

No artigo “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais”, a pesquisadora, professora e crítica literária Regina Dalcastagné (2012) mostra a gritante predominância de homens brancos no cenário literário do país através de duas pesquisas empreendidas pela Universidade de Brasília. A primeira analisou os principais prêmios literários entre 2006 e 2011. Nesses cinco anos, apenas uma mulher foi premiada na categoria estreante contra 29 homens. A segunda investigou a publicação de romances das mais importantes casas editoriais do país ao longo de 15 anos, de 1990 a 2004. A pesquisa revelou que 72,7% dos livros eram de autoria masculina, sendo que destes 93,9% eram brancos, e 60% moravam no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Dalcastagné, a maioria “estão em profissões que abarcam espaços privilegiados de produção de discurso: os meios jornalísticos e acadêmico” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 14).

Ao privilegiar ficções de autoria de um determinado grupo homogêneo em relação a sexo, raça e classe social, o circuito literário – em seus festivais, revistas, programas culturais, prêmios – consagra uma espécie de discurso único distante da polifonia presente na sociedade brasileira. O perigo do discurso único ou da história única, como definiu a escritora e feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019), é que ele tem o poder de transformar as subjetividades de um povo através da repetição desse discurso. Nesse sentido, como destacou Chimamanda, é impossível falar sobre um discurso único sem falar de poder. Esse poder não é só a habilidade – ou o direito – de contar a história, mas de fazer com que essa história seja definitiva. No entanto, na contramão dessa tendência está, por exemplo, a Festa Literária das Periferias, a Flup, a mesma festa que foi o ponto de encontro para o alargamento geográfico do Slam das Minas, em 2015.

Iniciada em 2012, a Festa Literária das Periferias tem contribuído, ao longo dos anos, para o fortalecimento dos novos rumos da literatura no Brasil ao estimular a entrada de sujeitos periféricos no consumo e, principalmente, na produção literária. O projeto, idealizado por Écio Salles e Julio Ludemir, se constitui através de uma programação cultural ao longo do ano que procura atender às demandas de uma periferia cada vez mais afirmativa da sua potencialidade artístico-cultural. Em outras palavras, a Flup é um empreendimento no setor da cultura que procura contribuir para

uma nova configuração cultural da periferia assim como do sujeito periférico ao estimular a disseminação da literatura nas favelas do Rio de Janeiro.

Rasurando os limites, tradicionalmente bem marcados, entre margem e centro, a Flup é uma estratégia que vem comprovando que é possível descentralizar a leitura e a escrita literária. Essas novas escritas, ao se apropriarem dos códigos estéticos e culturais vigentes, procuram alterá-los em um processo de ressignificação e redignificação, de libertação, restituição e de afirmação identitária e cultural. Esse descentramento nos coloca diante de um fenômeno inovador, de uma periferia que se torna o centro ou o cerne da criação literária que consome (OLIVEIRA, 2019).

A chegada de novas gerações e a insurreição dos discursos periféricos no enfrentamento pela conquista de espaços de visibilidade caracterizaram uma emergência no mercado ou circuito literário uma vez que demandaram por representatividade na literatura. Ao buscar promover um empoderamento político-social, a Flup se demonstra atenta e interessada nos movimentos que popularizam a literatura e demais formas artísticas. Foi assim que o *slam* passou a fazer parte da programação fixa da Flup a partir de 2014 com a competição internacional Rio Poetry Slam e, em 2015, com o campeonato nacional Slam BNDES¹².

Outro fator importante é que tanto as batalhas poéticas quanto a própria Flup surgiram em um cenário de intensa transformação social que ocorreu durante os dois mandatos presidenciais de Luis Inácio Lula da Silva, entre 2003 e 2011, e nos mandatos de Dilma Roussef, entre 2012 até o golpe de 2016. Sobretudo quando o cantor e compositor Gilberto Gil esteve à frente da pasta do Ministério da Cultura, entre 2003 e 2008. A figura de Gil foi de extrema importância no reconhecimento das manifestações populares como expressões culturais e estabeleceu um novo paradigma nas políticas públicas para o setor. Em suma, as políticas públicas culturais, sociais e educativas dos governos do Partido dos Trabalhadores de 2002 a 2016 tiveram um papel importante de desafiar a ordem pré-estabelecida até então em que homens brancos, representantes das elites econômicas e intelectuais, eram os únicos autorizados a falar, como também a publicar. O ingresso das classes populares nas universidades públicas e privadas – por

¹² Tatiana Nascimento, Luz Ribeiro e Tom Grito foram convidadas para participarem do Slam BNDES, o campeonato nacional que reúne poetisas de diferentes regiões do país. Isto é, foi por meio da participação no Slam BNDES que as poetisas se encontram e iniciaram o alargamento do Slam das Minas, antes concentrado unicamente no Distrito Federal.

meio da política de cotas e financiamento de mensalidades – redesenhou também todo o cenário discursivo brasileiro, abarcando o próprio campo literário (LEONI, 2019).

Cabe ressaltar ainda que quando a atriz, poeta e pesquisadora Roberta Estrela D’Alva funda o primeiro *slam* brasileiro, o ZAP! Slam, em São Paulo, ela traz uma nova forma de performar a palavra falada em um ambiente que já vivia uma efervescência cultural muito forte com o hip hop e a cena literária, tendo como precursores Sérgio Vaz e Ferrez. O *Slam*, portanto, que surgiu como um jogo com regras claras, se tornou mais um espaço possível para expressar as vivências da periferia de São Paulo em todas as suas complexidades. Segundo a pesquisadora Carolina Vidal Ferreira (2020), a cena do *Poetry Slam* no Brasil “ganhou forma ao se misturar com um cenário já existente e em ebulição derivado da literatura marginal, dos saraus e demais coletivos de arte e resistência” (FERREIRA, 2020, p.189).

Lucia Tennina, professora e pesquisadora, em seu trabalho “Cuidado com os Poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo”, explica, entretanto, que a representação de personagens femininas nos saraus era marcada por um tom sexista, muito em função das letras de rap que serviam como inspiração. Com uma atitude de desprezo em relação às mulheres, essas personagens deslizam pelo estereótipo da vulgaridade ao da santa. São comparadas ao diabo pela sua figura sedutora ou são as mulheres de fé que suportam os deslizos do companheiro sem nada reclamar. Ou ainda, elas são as mães guerreiras que fazem tudo pelos filhos.

A partir de 2004, explica Tennina (2017), é possível perceber uma maior organização feminina, tanto nos saraus literários periféricos, como no movimento virtual “Mulheres no Hip Hop”. Com as comemorações pelos 50 anos da primeira edição do livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 2010; e também do centenário do nascimento da autora, em 2014, a cena feminina ganha um novo impulso. Uma série de atividades – como seminários, encontros, textos em *blogs*, livros e ensaios – homenagearam Carolina e recuperavam a importância de sua escrita e de seu legado.

Exaltava-se a importância literária da primeira escritora proveniente de uma favela a ser reconhecida pelo círculo letrado de sua época e ter alcance internacional. Em cinco anos, as traduções de *Quarto de despejo* já circulavam em cerca de dezesseis países, a autora, porém, morreu em situação de pobreza e foi relegada ao esquecimento. As datas comemorativas em torno de sua obra, foram fundamentais para recontar essa

história e celebrar a escrita de mulheres negras e periféricas. Dessa forma, nos últimos anos, formaram-se coletivos exclusivamente de mulheres a fim de escrever seus próprios trabalhos e marcar suas posições na cena literária.

O movimento do *slam*, portanto, surge em uma cena em que a participação das mulheres já vinha sendo reivindicada. Mas o que se verifica nos primeiros anos, no entanto, é que os poetas homens prevaleciam sendo eles que julgavam e que venciam os campeonatos. Mesmo que Roberta Estrela D’Alva, uma mulher, tenha sido a responsável por trazer a cena do *Poetry Slam* ao país. Só em 2015, com a iniciativa de Tatiana Nascimento, no Distrito Federal, as mulheres ganharam um novo impulso na cena e, posteriormente, quando Luz Ribeiro e Tom Grito deram continuidade à proposta.

Cabe destacar que o ano de 2015, quando o Slam das Minas DF foi fundado, e os dois anos seguintes, que marcou a ampliação do movimento para São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, uma forte onda conservadora marcou o cenário político brasileiro, gerando um intenso movimento de reação liderado, sobretudo, pelas mulheres. Quando assumiu a presidência da câmara dos deputados, em fevereiro de 2015, o deputado da bancada evangélica Eduardo Cunha pôs em votação pautas que iam contra os direitos das mulheres e da população LGBTQIA+. O estopim foi o projeto de lei 5069/2013, de autoria do próprio Cunha, que criminaliza profissionais de saúde – médicos, enfermeiros, farmacêuticos – que auxiliam mulheres vítimas de violação, a fim de dificultar qualquer tipo de atendimento médico e psicológico à vítima. Inicialmente, articulado nas redes sociais, o “Mulheres contra Cunha” ganhou as ruas em novembro do mesmo ano (PATRÍCIO; ROQUE, 2018).

Nas redes sociais, campanhas como #meuprimeiroassédio, #meuamigosecreto, #chegadefiufiu e #naopoetizeomachismo inundaram a internet e a imprensa com depoimentos de mulheres intelectuais, jornalistas e poetisas. Situações traumáticas acerca de abusos sexuais, assédios e estupro eram desvelados em relatos contundentes que reivindicavam representatividade e o fim do silenciamento imposto pela cultura do estupro. Assim, as mulheres reivindicavam na cena política suas próprias demandas.

No microcosmo do *slam*, segundo Tom Grito em aula inaugural do Departamento de Letras da PUC-Rio¹³, a campanha #naopoetizeomachismo surgiu como reação contra

¹³ Aula disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rt5wRaSQT7o>>.

um caso de assédio em um sarau em São Paulo, no qual o agressor pediu desculpas com o poema publicado nas redes. A consequência, já nesse ambiente de luta feminista, foi a articulação intensa das mulheres poetas contra o ambiente machista dentro da cena literária, dando novo impulso à criação de coletivos poéticos só de mulheres. Segundo Tom é possível atribuir a campanha contra o machismo ao nascimento do coletivo em São Paulo. Ele conta que Tatiana Nascimento chegou a fazer uma pré-edição do Slam das Minas SP e apoiou a criação do coletivo no Rio de Janeiro, surgido em 2017, na época do golpe contra a presidente Dilma Roussef, cujo impeachment foi instaurado também por Eduardo Cunha.

Esse percurso permitiu que o *slam* brasileiro hoje seja majoritariamente protagonizado pelo público feminino, se diferenciando da cultura hip hop, um ambiente ainda hegemonicamente masculino. Além das vencedoras nacionais, vale citar poetas que despontam na cena da poesia falada que, inclusive, segundo a pesquisadora e professora Daniela Freitas (2020), já publicaram seus trabalhos em livros impressos, virtuais ou *audiobooks* por grandes editoras ou editoras independentes, além de empreender outros projetos culturais. Entre elas estão, por exemplo, Ryane Leão, Mel Duarte, Mariana Félix, Nega Fya, Luíza Romão, Carol Dall Farra, Genesis, Pieta Poeta, Andrea Bak, Meimei Bastos e Luna Vitrolira (FREITAS, 2020).

A ascensão do protagonismo feminino nos campeonatos de *slam* não parece ser uma tendência apenas brasileira. Em novembro de 2021, ocorreu o primeiro Slam Abya Yala, torneio internacional dentro das atividades da Festa Literária das Periferias, que reuniu 13 poetas do continente americano de países como Canadá, Guatemala, Costa Rica, Cuba, Peru, Argentina, entre outros, no Morro da Babilônia, Leme, na zona sul do Rio de Janeiro. De acordo com o Instituto de Estudos Latino-americanos, da Universidade Federal de Santa Catarina, a UFSC, Abya Yala significa “Terra Madura”, “Terra Viva”, “Terra em pleno florescimento”, na língua do povo Kuna, originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia. A expressão decolonial surge como símbolo de resistência dos povos originários em contraponto ao nome América¹⁴.

O Slam Abya Yala surpreendeu pela força da participação das mulheres e da população LGBTQIA+. Dos treze participantes, apenas cinco eram homens, e na etapa final só havia mulheres. Yaissa Jimenez, da República Dominicana, venceu a

¹⁴ Ver em <<https://iela.ufsc.br/povos-origin%C3%A1rios/abya-yala>>.

competição, Victoria Equihua, do México, e Joice Zau, angolana que representou o Brasil, empataram em segundo lugar e Afibola Sifunola, de Cuba, conquistou a terceira posição do pódio.

Apesar de não ter vencido o campeonato, a vice-campeã Victoria Equihua apresentou um poema emblemático intitulado “Seja uma boa mulher”¹⁵. Ao performar com voz doce e forte e repetindo diversas vezes o verso que dá título ao poema, Victoria foi ovacionada pela plateia presente.

De baixa estatura, cabelos lisos pretos e franjinha, ela trajava um vestido vermelho florido e um par de argolas. Segurava – ora com a mão direita, ora com a esquerda – folhas brancas onde lia seu poema. Inicia com voz calma e tom baixo: “Seja uma boa mulher/Repete minha mãe e a mãe de outra menina/E a mãe das mães”. Em seguida, lista tarefas domésticas a serem executadas como encerar os pisos, lavar pratos, deixar a roupa branca. A partir de então, a poeta destaca a exaustão causada pelo papel da boa mulher que deve servir aos outros. “Chore pela jornada de trabalho/ Chore pelas mulheres retidas na fábrica”. Até esse ponto seu corpo quase não mexe e, comportada, ela segura seus papéis com as duas mãos, interpreta o papel da mulher contida, da boa mulher que lhe cabe. Em determinado momento, o poema sofre uma reviravolta ao performar os seguintes versos:

Eu, eu não quero ser uma boa mulher
Eu não sou a fêmea
Eu não sou a que pari
Eu não sou a cuidadora

A mão espalmada bate forte no peito, o indicador em riste balança de um lado para o outro, Victória cerra o punho. O corpo pequeno de Vitória cresce como se alçasse voos maiores, como a buscar outro papel que lhe caia melhor.

Eu sou a vingança das meninas
Eu sou o punho cerrado
Eu sou o olhar furioso
Eu sou o pranto livre
Eu sou a que aborta, a que ri a que amaldiçoa
(Victoria Equihua, 2021)

¹⁵ Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z5BZPKJLJMY&t=9145s>>. Poema performado em espanhol, tradução em português exibida no vídeo da competição.

Em menos de três minutos, o poema narra desde as consequências do sexismo da sociedade patriarcal que atravessa gerações, a exploração das mulheres no trabalho doméstico, até temas sensíveis como o preconceito sofrido por uma mulher latina que tem como padrão de beleza a mulher branca europeia e norte-americana, o silenciamento histórico sofrido até desaguar na revolta e na insubordinação. O movimento de mulheres *slammers* com a insurgência do Slam das Minas, desde a sua fundação em Brasília, parece não ter limite para dar um novo eixo discursivo no país e no continente. A poeta Victoria parece falar por todas ao afirmar nos versos finais: “Eu sou o fogo/a raiva/a poesia”.

Dessa forma, como uma chama incandescente que se alastra com força e rapidez, o Slam das Minas impulsionou uma comunidade de poetas mulheres pelo território brasileiro que articulou e expandiu o movimento a partir da criação do Slam DF, hoje inativo.

Desde então, o movimento só aumenta com presença e destaque na cena cultural de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, entre outros estados e cidades menores. Seja em eventos presenciais ou no ambiente virtual, o Slam das Minas tem a função de criar novos modos de convivência em torno da poesia falada. A competição, longe de querer eliminar o adversário, surge para empoderar suas participantes e criar ambiente seguro para a expressão delas.

Referências bibliográficas

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BRATTON, Benjamin. A pilha negra. In: YÚDICE, George (Org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 20, p. 114-125, jan./jun. 2016.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Iberic@al*, n. 2, p. 13-18, out. 2012. Disponível em: <<https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2022.

- DI LEONE, Luciana. Y ahora que sí se escucha: oralidade, colectivos y resistências em la poesia contemporânea brasileira. *El jardín de los poetas: revista de teoría y crítica latino-americana*, Mar del Plata, ano 5, n. 9, 2019.
- DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- FERREIRA, Carolina Vidal. As mulheres no Slam: poesia, feminismos e insurgências. *VIII Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Cotidiano*, p. 179-194, mar. 2021. Disponível em: <http://designnaleytura.net.br/8sipmc/files/gt1_017_18042.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2022.
- FREITAS, Daniela. S. de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, p. 1-15, jan./abr. 2020. <<https://doi.org/10.1590/2316-40185915>>. Acesso em: 07 fev. 2022
- FYA, Nega. Fera Ferida. In: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 180.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LEÃO, Ryanne. às vezes. In: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. p. 211.
- LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. In: _____. *Irmã Outsider*. Tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 44-48.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: panfleto político-cultural*, n. 20, fev. 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2022.
- NASCIMENTO, Tatiana. *Cuírlombismo literário*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- OLIVEIRA, Daniele Rodrigues. *Pensar e escrever a periferia: Flup como um lance de política cultural*. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PATRÍCIO, Mariana; ROQUE, Tatiana. As pautas e os ecos de junho de 2013. *Revista Cult*, São Paulo, 13 de junho de 2018. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/as-pautas-e-os-ecos-de-junho-de-2013/>>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- ROTONDO, Santiago Alfaro. Diversidade restrita: o regime do patrimônio imaterial e as culturas populares no Peru. In: YÚDICE, George (Org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 20, p. 208-219, jan./jun. 2016.
- SPITZNER, Marcelo. Lundu, Padê, Apocalipse Cuír – Entrevista com Tatiana Nascimento dos Santos. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 39, n. 2, p. 257-268, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/issue/view/653>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas!:* literatura e periferia na cidade de São Paulo. Tradução Ary Pimentel. Porto Alegre: Editora Zouk, 2017.

YÚDICE, George (Org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo: Itaú Cultural, n. 20, jan./jun. 2016.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 11/10/2022

ⁱ **Antonia Costa de Thuin** é Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com estágio doutoral na Universidade de Obafemi Awolowo, em Ilê-Ifé (Nigéria, 2017). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com bolsa CNPq. Pós-graduada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio (2005) e em Interpretação de conferências pela mesma instituição (2010). Graduada em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literaturas africanas, tradução, literatura de viagem. **E-mail:** antonia.dethuin@gmail.com

ⁱⁱ **Marina Ivo de Araujo Lima** é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio, onde realiza pesquisa sobre o Slam das Minas RJ. Defendeu, na mesma instituição, a dissertação de mestrado Caixa de Viagem em abril de 2018. Dá aulas particulares de escrita criativa e grupos de estudos de literatura de obras como Odisseia (Homero), Ilíada (Homero), Don Quixote de La Mancha (Miguel de Cervantes), entre outras. Desde 2018, realiza passeios históricos literários na cidade do Rio de Janeiro. É autora do livro infantil “O menino com um buraco na barriga” (Editora Multifoco). **E-mail:** marinaivo8@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Daniele Rodrigues de Oliveira** é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com bolsa CNPq e com estágio doutoral na Universidade Nacional da Colômbia (CAPES-PrInt 2022). Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com bolsa CNPq. Graduada em Letras, também pela PUC-Rio. Durante a graduação, foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CAPES-PROCAD). **E-mail:** daniie.rodrigues@hotmail.com

A VOZ NEGRA, O CORPO NEGRO E SEU ATO DE RESISTÊNCIA: A POESIA DE MULHERES NEGRAS NO CIRCUITO DOS SLAMS NA CIDADE DE SÃO PAULO

[LA VOZ NEGRA, EL CUERPO NEGRO Y SU ACTO DE RESISTENCIA:
LA POESÍA DE LAS MUJERES NEGRAS EN EL CIRCUITO DE SLAMS DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO]

RENATA DORNELES LIMAⁱ

<https://orcid.org/0009-0009-6311-7488>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo trata da emergência de uma voz feminina negra na figura e corpo das poetisas/*slammers* nos territórios da poesia oral contemporânea na cidade de São Paulo. Essa emergência evidencia não só a potência de um movimento poético, mas também o vigor de uma agenda política nas mãos de agentes historicamente marginalizados que convertem o palco da poesia oral em ágora de debate político e contestação social.

Palavras-chave: poetry slam; performance; feminino; negritude

Resumo: Esta investigación analiza la producción literaria de poetisas negras que transitan por los territorios de la poesía oral en la ciudad de São Paulo, colocando, en el escenario poético del *poetry slam*, formas, temas y nuevas voces enunciativas que merecen la atención de la crítica. El surgimiento de esta figura femenina negra en los territorios de la poesía oral contemporánea demuestra, además de la potencia de un movimiento poético, el vigor de una agenda política en manos de agentes históricamente marginados que convierten el escenario de la poesía oral en un ágora de debate político y contestación social.

Palavras-chave: *poetry slam*; performance; femenino; negritud

Roberta Estrela D'Alva, poeta, *slammer*, *slammaster* e fundadora do Zap!Slam – Zona Autônoma da Palavra –, fez a seguinte fala ao público presente em uma das edições do Rio Poetry Slam, disputa de poesia internacional da FLUP – Festa Literária das Periferias –, ocorrida em novembro de 2018: “Como assim jurado dar nota pra poesia? Que coisa de jerico! Ele dá a nota pra o que está sendo falado e pra performance” (D'ALVA, em 07/11/2018, Notas do Diário de Pesquisa de Campo). Roberta, no momento dessa fala, explicava aos novos/as jurados/as da disputa qual a regra para a escolha de nota para o/a poeta se apresentar. A *slammaster* brinca com o fato de não ser possível avaliar uma poesia (“Que coisa de jerico!”), explicando, portanto, a importância de escolher a nota a partir da temática abordada e da performance a que recorreu o/a poeta.

Ao longo dos três anos em que percorri os territórios dos *slams*, principalmente na cidade de São Paulo, pude assistir a diversas apresentações de poetas como Tawane Theodoro, Kimani, Luz Ribeiro e Mel Duarte recitando os mesmos poemas. Eu já os conhecia de cor. Já imaginava como seriam suas performances. Muitas vezes, essas ocorriam de maneira semelhante ao que eu esperava por já haver assistido à recitação do mesmo poema em outras ocasiões. No entanto, o território era outro, o público era outro e essas mudanças acarretavam na mudança da performance. A performance nos territórios de poesia falada é vivida no momento da apresentação sem que possa ser reproduzida de forma idêntica, mesmo que os movimentos corporais e a entonação da voz dos/as poetas se repita em outro palco. No caso do *slam* em que há uma disputa que está no centro das apresentações, o público presente pode fortalecer a performance ou enfraquecê-la.

Para Diana Taylor, professora de estudos da performance na Universidade de Nova York, a performance não necessita de aparato técnico ou editoras, ela requer apenas do/a *performer* e de seu público.

Para muitos, performance refere-se a uma forma específica de arte, arte ao vivo ou arte ação que surgiu nas décadas de 60 e 70 para romper com os laços institucionais e econômicos que excluía artistas sem acesso a teatros, galerias e espaços oficiais ou comerciais de arte. De maneira inesperada, uma performance poderia surgir em qualquer lugar, a qualquer hora. O artista só precisava de seu corpo, de suas palavras, de sua imaginação para se expressar diante de um público que, às vezes, era interpelado no evento de forma involuntária ou inesperada. A performance, anti-institucional, anti-elitista, anti-consumista, chega a constituir uma provocação e um ato político quase por

definição, embora o político seja entendido mais como uma posição de ruptura e contestação do que como uma posição ideológica ou dogmática. (TAYLOR, 2011, p. 8, tradução minha)

Taylor descreve a performance como uma possibilidade de utilização dos espaços públicos para colocar em prática a arte sem depender de locais privados. Essa forma de conceituar a performance ainda corresponde ao que se visualiza nos territórios poéticos em que acontecem os *slams*. Durante meu percurso pelos *slams* na cidade de São Paulo, observei e estudei a cena. Praças, ruas, esquinas e estações de metrô são tomadas por poetas que querem batalhar e participar do jogo da performance corporal e por seu público cativo – ou recente na cena do *slam* – que aguardam o espetáculo da poesia falada.

Em 2017, durante a disputa do Slam BR, competição nacional que reúne poetas de diferentes regiões do Brasil e que ocorria somente na cidade de São Paulo (a edição de 2022 aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, no Complexo da Maré), o protagonismo do público ficou evidente para quem tinha dúvidas de sua importância nesses territórios de performance e disputa. A competição foi acirrada. Havia uma perceptível rivalidade entre o público que torcia para as poetas, de acordo com suas cidades de origem. Parte do público do Rio deixou flagrante sua torcida não apenas para as poetas cariocas, como para as poetas de outras regiões do país, fortalecendo-as durante a competição. Músicas foram produzidas pelo público no decorrer dos quatro dias de evento sempre que subiam ao palco poetas negras e negros das regiões sul e nordeste, como Cristal Rocha e Bruno Negrão, ambos do Rio Grande do Sul, e Bell Puã e Kuma França (à época, Juh França), de Pernambuco e da Bahia, respectivamente. Reproduzo dois trechos de versos contidos nessas músicas¹: “Tem preto no sul, tem preto no sul, tem preto no sul, ‘tavam’ esperando olho azul” e “Nordeste presente, nordeste presente! Ei, SP, o nordeste é resistente!”.

O público é uma performance à parte no caso dos *slams*; é uma voz independente fundamental nesse jogo performático. Richard Schechner, professor de Estudos da

¹ Ambas as músicas podem ser ouvidas nos arquivos presentes no drive disponibilizado, na pasta “SLAM BR 2017 (SESC Pinheiros)” bem como a performance do público (arquivos do Diário de Pesquisa de Campo). Segue o link para a visualização do arquivo: <https://drive.google.com/drive/folders/19DPGnxnpQKWNZ4kxjGMyxLmZXY9jNEIE?usp=share_link>.

Performance da Universidade de Nova York, em seu ensaio “O que é performance?” (2003), traduzido para o português, disserta acerca da efemeridade da performance.

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. [...] Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

Com o advento da tecnologia e das mídias sociais, as performances ficam acessíveis ao público que não esteve presente nas apresentações de poesia oral ou que deseja ter acesso à apresentação a que assistiu. Para Schechner, a performance não poderá ser repetida ou representada por meio de gravação, visto que essa é efêmera. As gravações feitas nesses territórios de performance ilustram o que não poderá ser repetido, registrando um momento único da performance da poeta, tal como a do público que participa de forma ativa da cena. A textualidade presente no que se visualiza nas gravações difere do que se assiste ao vivo; a textualidade é outra, uma vez que a perspectiva do que é apresentado, durante as performances, passa pelo olhar de quem grava e das cenas que são escolhidas para permanecerem no registro audiovisual.

Algumas poetisas alcançam um enorme número de visualizações na internet, como no caso de Tawane Theodoro, por exemplo. Vencedora, em 2019, da disputa estadual Slam SP, que lhe concedeu vaga para a disputa nacional, o Slam BR, no mesmo ano, e convidada para disputar na Flup na categoria de poetisas brasileiras/as, Tawane já atingiu a marca de mais de seiscentas e setenta mil visualizações de uma única poesia recitada na página do YouTube do Slam da Guilhermina², que acontece na saída de uma estação de metrô na zona leste da cidade de São Paulo. A performance está documentada, no entanto, esta não será a mesma nas diversas apresentações seguintes; ela segue sendo efêmera, sem se reduzir à imagem que fica no vídeo ou na escrita, embora a utilização da tecnologia e das mídias colabore para sua permanência no tempo e sua maior divulgação.

² Segue o link para a visualização da apresentação mencionada: <<https://www.youtube.com/watch?v=9dbplr7d3uY&t=63s>>. Acesso em: 10 mar. de 2023.

Emerson Alcalde, idealizador do Slam da Guilhermina, lança, em 2019, a Coleção SLAM, uma série de livros divididos nos seguintes temas: *Antifascismo*, *Negritude*, *LGBTQIA+* e *Empoderamento feminino*, este último teve o prazer de ser convidada por Alcalde a escrever o prefácio. A coleção traz as poesias dos *slammers* das cenas poéticas de diferentes regiões do Brasil. A proposta é que os poemas que se apresentam nos territórios da poesia oral possam chegar às mãos do público e sejam declamadas por esses em voz alta, como ocorre nos *slams*.

Obras como as propostas por Emerson Alcalde visibilizam poetas que estão nos territórios de poesia oral, mas não dão a dimensão da performance dos corpos e da voz que potencializam essas produções poéticas. O corpo é protagonista nesses territórios. Ele dialoga com o público ao transformar a poesia em gesto e em voz, revelando uma potência do poema oral que o escrito não é capaz de apresentar ao leitor.

Leda Martins, em seu artigo acerca dos rituais do congado, disserta a respeito da performance. Segundo Martins:

O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. (MARTINS, 2002, p. 72)

O corpo e a voz das poetas estão em sintonia com o conteúdo do que é recitado. A voz traz em sua potência uma memória ancestral retratada nos versos; o corpo gesticula, chora, grita, canta e emudece em diálogo com a mensagem passada ao público. Não é somente uma narrativa, mas uma biografia que se exhibe no corpo de cada poeta. Se as opressões sociais tomam conta dos corpos, as poetas apoderam-se deles, bem como da palavra, para, por meio de gestos e voz, negar e se opor a esse lugar de opressão social e invisibilidade a que são relegados os corpos negros. Os gestos corporais tomam forma à medida que a poesia vai sendo recitada. A performance ocorre antes mesmo do início da apresentação: a escolha da vestimenta – algumas vezes relacionada à religião da poeta –, o turbante, o boné marcando o cabelo crespo, o uso ou não de colares.

Contudo, a performance não se atém tão somente ao corpo da poeta, ela toma conta do corpo da cidade. Espaços públicos, como praças e estações de metrô, por exemplo, assim como bares e cafeterias podem ser espaços propícios para que a poesia performática apresente grandes momentos de celebração entre o sujeito enunciador e

seu público. A ocupação da cidade também é um movimento performático. São os sujeitos que recitam e participam da batalha poética, bem como os que assistem às poetisas, que utilizam seus corpos para exigir o direito à cidade, de forma a ocupá-la durante o fazer poético-político.

Nos territórios de poesia falada que percorri ao longo de minha pesquisa, as performances poéticas, utilizando seu poder estético, apresentavam-se como um corpo político ao lançar mão de temáticas sociais em suas produções, como problemas sociais, entre esses o racismo e as questões de gênero. Trata-se de uma identidade local e social que se estrutura, por meio da performance em consonância com o território, entre as poetisas e o público presente.

A memória, nas performances poéticas que compõem minha pesquisa, é coletiva do povo preto. É a manutenção de uma memória ancestral e coletiva que mobiliza as poetisas a produzirem suas poesias, em diálogo com seu público, provendo um forte sentimento comunitário nas suas apresentações. Esses territórios poéticos orais normalmente funcionam em uma comunidade que se compõe de afinidades combinadas: a condição do sujeito negro, a experiência do racismo, a pertença aos territórios da periferia, o prazer pela ludicidade da palavra, tudo em um mesmo sujeito, que é único e coletivo ao mesmo tempo.

O pesquisador nigeriano Esiaba Irobi, em seu texto “O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora” (2012), procura apresentar as festas e rituais africanos presentes no continente antes do processo de colonização, assim como as contribuições dos negros e negras africanos no continente de chegada após a migração forçosa e violenta pelo Atlântico. Para este artigo, interessa a discussão proposta por Irobi acerca da possibilidade de memória que detém o corpo negro ainda que haja uma separação histórica entre os negros e negras africanos escravizados nas Américas e seus descendentes.

[...] o corpo é o instrumento essencial para desenvolver, articular e expressar todas as ideias, assim como para veicular toda arte, seja a música, o drama, a literatura, mensagens eletrônicas, o teatro, celebrações ou carnaval; quero argumentar que é através da fenomenologia e da instrução sinestésica que os aspectos cruciais da celebração teatral africana foram translocados para o Novo Mundo. (IROBI, 2012, p. 278)

O corpo negro performático é o instrumento que dá estrutura à voz nesses territórios poéticos; é ele que performa o que é recitado e trava diálogo com o público. É

o corpo negro feminino, por meio da performance, que insere nesses espaços a potência de uma voz silenciada que se levanta pela legitimação de seu discurso e que disputa para ocupar esse lugar de enunciação. Segundo Zumthor,

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. [...] A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância da simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (ZUMTHOR, 1997, p. 157)

A palavra é o ponto inicial nesses territórios de poesia falada, o corpo segue o poema, sustentando o conjunto da performance e materializando uma poética da oralidade. A partir do estético, que se apresenta na junção da palavra e do corpo, produz-se o valor político da apresentação das poetisas.

Dito isso, faz-se necessário elucidar a importância dessas produções literárias que possibilitam uma enunciação desde a própria fala dessas mulheres e de um olhar particular do sujeito negro, não mais a partir do olhar externo com todas suas possibilidades de descrição do que é o sujeito negro. É a emergência de uma voz atual que se levanta para contrapor o “senso de mudez” ao qual se refere brilhantemente Grada Kilomba em seu artigo “A máscara” (2019, p. 33) ao descrever o controle da fala desde o período escravagista. Explica Kilomba:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/ os brancas/ os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

A artista e teórica traz à tona a discussão acerca de como o corpo negro foi censurado no que diz respeito à produção de narrativas desde o forçoso processo migratório de África para as Américas. O uso da máscara de flandres, a qual se refere Kilomba, produziu no período escravagista, além do cerceamento da alimentação do sujeito escravizado, o cerceamento de sua fala. A partir dessa perspectiva, faz-se fundamental jogar luz sobre a produção de poetisas negras como forma de romper com esse cerceamento ao apresentar poemas em que a autorrepresentação da mulher negra

fica evidente, bem como a contestação da fala, confrontando o “imperialismo discursivo” acerca da representação do sujeito negro. Nesse sentido, a produção poética escolhida como *corpus* deste artigo é expressiva da afirmação de uma contranarrativa que parte da fala de um sujeito historicamente relegado, contrapondo-se à narrativa hegemônica.

Para começar essa análise, cabe ressaltar que, embora este artigo esteja centrado na produção das poetisas nos territórios dos *slams*, essas têm uma produção literária já publicada em livros, com exceção da poeta Kimani até a publicação deste artigo. Além dessa inscrição editorial de seus trabalhos, as quatro poetisas têm uma considerável crítica, sendo citadas em estudos acadêmicos, seja de maneira individual, seja relacionada com pesquisas sobre o movimento dos *slams* no Brasil.

Posto isso, informo que, embora parte dessas publicações supracitadas estejam ao alcance do/a leitor/a, as poesias analisadas neste artigo foram, majoritariamente, transcritas de apresentações feitas pelas poetisas em seus territórios poéticos e fazem parte do meu diário de pesquisa de campo. Para apoiar a leitura deste artigo, mas também como material auxiliar de consulta de futuras pesquisas acerca da poesia oral de mulheres negras nos territórios de *slam*, disponibilizo em um drive de acesso irrestrito arquivos audiovisuais feitos por mim durante minha pesquisa de campo e de outras mídias encontradas na internet.³

Mulher negra: identidade e autoestima

A teórica afro-americana Patricia Hill Collins, em seu artigo “Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro” (2016), utiliza o termo *outsider within* para nomear a posição de marginalidade social da mulher negra que permite uma condição *sui generis* em relação a si própria e a seu entorno, facilitando uma visão distinta das relações sociais. Embora a teoria de Collins esteja voltada à mulher negra estadunidense, é possível pensar a condição da mulher negra brasileira a partir desse conceito. Escreve Collins: “Esse status de *outsider within* tem

³ Segue o link com as mídias disponibilizadas para consulta: <https://drive.google.com/drive/folders/1sWG0HeWCzWU6Mf03s_75ShsVjSSlYjPd?usp=sharing>.

proporcionado às mulheres afro-americanas um ponto de vista especial quanto ao *self*, à família e à sociedade” (2016, p. 100).

Nesse sentido, a posição de marginalidade social das mulheres negras apresenta a possibilidade de uma produção de discurso sob um ponto de vista específico – de acordo com Collins –, como poderemos observar nas produções poéticas que serão analisadas. Os poemas transcritos neste apartado consolidam um movimento de autorreconhecimento das poetisas como mulheres negras em sociedades forjadas no racismo e na construção de estereótipos do sujeito negro, a partir de um discurso poético de contranarrativa.

Início com um poema da produtora cultural, poeta e *slammer* Mel Duarte que, entre sua vasta produção poética, escreve sobre os cabelos crespos, a partir da autodefinição e atentando para a importância desse fenótipo como uma marca da negritude, da qual é necessário demonstrar orgulho. O poema “Menina melanina” é um convite à elaboração da autoestima da mulher negra.

Trazendo à discussão a importância que teve o processo de branqueamento na sociedade brasileira, Mel faz o movimento contrário: narra o processo dolorido de reconhecimento da negritude, a partir do fenótipo, e a autoaceitação de sua imagem.

Passou por incertezas,
momentos de fraqueza,
duvidou se há beleza
nos seus olhos escuros,
seu cabelo encrespado,
sua pele tom noturno,
seu gingado erotizado.

Algumas por comodismo
não se informaram, não vão atrás
para saber da herança que carregam da força de seus ancestrais!
Preferem acreditar que o bom da vida é ter um belo corpo
e riqueza
e que chegará ao ápice de sua carreira
apenas quando se tornar a próxima...
Globeleza.

Preta:
Mulher bonita é a que vai a luta!
Que tem opinião própria e não se assusta
quando a milésima pessoa aponta para o seu cabelo e ri,
dizendo que ele “está em pé”.
E a ignorância dessa coitada não a permite ver...
Em pé, armado,

foda-se! Que seja!
Pra mim é imponência!
Porque cabelo de negro não é só resistente,
é resistência.

Me aceitei quando endredei,
já são 9 anos de cultivo e paciência
e acertei quando neguei
esse padrão imposto por uma mídia de uma sociedade
que não pensa.

Preta, pretinha,
não ligue pro que dizem essas pessoas,
e só abaixe a tua cabeça,
quando for pra colocar a coroa!⁴

Mel, durante sua apresentação, dedica o poema a todas as mulheres negras presentes no local. A performance inicial da poeta é leve, calma, um diálogo com o público. Em seguida, Duarte muda seu tom para convocar as mulheres negras à luta, a negação de discursos racistas relacionados a seus cabelos crespos. A poeta termina a terceira estrofe de seu poema com o punho cerrado e segue explicando seu processo de aceitação ao “endredar”⁵ seus cabelos na contramão do discurso midiático de padronização da beleza a partir do fenótipo branco.

A filósofa e professora Lélia Gonzalez, em seu texto “A categoria político-cultural da Amefricanidade”, relata a potencialidade da mídia em formar a noção de branqueamento como superioridade do fenótipo branco. Essa idealização rejeita a identidade negra como uma identidade da qual se pode ter orgulho, bem como a confiança nessa imagem.

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura. (GONZALEZ, 2018, p. 326)

⁴ O vídeo original que utilizei para transcrever a poesia "Menina melanina" encontra-se no drive indicado no início deste artigo. Foi retirado do youtube e é a gravação de uma participação de Mel Duarte em um sarau da Flip de 2016. O vídeo completo também pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=_S_RYKZqcG4&t=81s>.

⁵ Ato de fazer *dreadlocks* no cabelo.

O racismo latino-americano que descreve Gonzalez dialoga com o discurso de Mel, no que diz respeito à ideologia do branqueamento que impossibilita a aceitação de uma identidade negra feminina. No entanto, a poeta faz a convocação de uma luta diária de autoaceitação desse corpo negro com todas suas características, superando os estereótipos relacionados a esse corpo. É o empoderar-se a partir do autorreconhecimento e aceitação em prol de uma coletividade.

Atualmente, o número expressivo de poetisas negras nos *saraus* e nos *slams* brasileiros mostra como o tema racial toma força na voz feminina, sendo central o ponto de vista da mulher negra para tratar a questão racial no Brasil. Nesse sentido, rompe-se, a cada poema recitado, a “máscara do silenciamento” e se evidencia a natureza engajada desses discursos, contrapondo-se aos discursos baseados no imaginário da mulher negra que se alinham entre a “mãe preta”, o objeto sexual e a doméstica (GONZALEZ, 2018). Segundo Gizêlda Nascimento (2006),

O espaço poético das escritoras afro-brasileiras vem a ser um campo propício para questionamentos ao imperialismo discursivo, como também para uma reavaliação de princípios e posturas: o vislumbre de uma forma de representar não apenas um discurso, como também uma linguagem portadora de outras verdades. (NASCIMENTO, 2006, p. 89)

Mel Duarte demonstra estar atenta às demandas muito propagadas e discutidas por mulheres nas redes sociais, dialogando em seus poemas com questões atuais no que diz respeito à mulher, à mulher negra, à mulher negra periférica e ao resgate da identidade por meio de outras verdades que partem de um olhar do próprio sujeito negro. Mel, além de tratar da autoestima da mulher negra, coloca, no cerne de sua produção poética, a questão da hipersexualização do corpo negro e da força e ancestralidade negra. No poema “Negra nua crua”, a poeta faz uma crítica à importância dada aos atributos do corpo da mulher negra em detrimento a outros atributos que ela possui.

Eu não preciso tirar a roupa pra mostrar que sou atraente
Minha postura e ideia é que fazem atrair tanta gente.
Da minha boca disparam palavras
Verdades, viveres
E através dela trago coisas que fazem fluir a mente...

[...]

A carta de alforria há tempos foi assinada

Mas ainda vejo o negro como mão de obra barata,
A mulher negra sendo chamada de mulata
E minha fé a todo tempo sendo testada.

Eu exijo respeito, novo velho senhor de engenho
Ser considerada a “carne mais barata do mercado”
Eu não aceito!
Trago calos em minhas mãos sim,
pelo trabalho que desempenho.
E enquanto a caneta for minha enxada
não me faltará alimento.

Minhas curvas mais bonitas
desfilam através de devaneios.
E minha fala hoje é bruta pra fincar dentro do peito.
Sou poeta e das rimas faço meu sustento.
Me apresento:
Mel negra, nua, crua de sentimento.⁶

Mel Duarte rejeita a denominação “mulata”, uma vez que o termo é utilizado de forma racista para hipersexualizar o corpo da mulher negra, bem como para fortalecer o mito da democracia racial baseado na crença positiva da miscigenação – minimizando, conseqüentemente, os mecanismos do racismo –, mas refutado por muitos teóricos/as negros/as, entre elas Lélia Gonzalez. Lélia enumera, em seu artigo “Democracia racial? Nada disso!” – originalmente escrito em 1981 –, as funções da mulher negra escravizada no período colonial que fortalecia o sistema econômico da época, bem como promovia o bem-estar dos senhores escravocratas, seja cuidando de seus filhos brancos, seja sendo “objeto de sua violência sexual”. A intelectual atenta para esse processo histórico violento que ocasionou a mestiçagem brasileira:

Na verdade, o grande contingente de brasileiros mestiços resultou de estupro, de violência, de manipulação sexual da escrava. Por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é “mulher fácil”, de que é “boa de cama” (mito da mulata), etc. e tal (GONZALEZ, 2018, p. 110).

O mito da democracia racial é a base de muitas violências a que a mulher negra é submetida ao correlacionar as opressões racial e de gênero, relegando a imagem dessa mulher, historicamente, ao lugar de serviçal e de corpo a ser consumido, estereótipos racistas rechaçados por Mel Duarte.

⁶ O vídeo que foi utilizado para transcrição pode ser encontrado no drive que disponibilizei para consulta, bem como no youtube (5s a 1m23s), no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=F60E9N8a-LM>>.

A poeta Tawane Theodoro também recita acerca das violências estéticas que passamos como mulheres negras desde muito pequenas. O processo de “embranquecimento” que já foi relatado neste texto a partir da discussão travada por Lélia Gonzalez é ponto de partida para entender como se desenvolve o processo de identidade da mulher negra ao longo de sua vida. Segue o poema de Tawane, “Mulher preta”:

Desde pequenas,
nós, mulheres negras,
sofremos uma exclusão
dessa sociedade que quer que todo mundo seja padrão.

Pensa que é fácil
logo quando criança
escutar que seu cabelo é ruim,
que você nem consegue mexer porque é tuim.
Mas tarde, não aguentando mais,
começa a pesquisar,
com a sua mãe vai falar
"Eu não aguento mais, eu quero alisar".
Mesmo muito nova, já apela pro Henê,
mais uma que, desde cedo, a sociedade a fez embranquecer.

Colocaram na cabeça dela
que isso era o certo,
que seu cabelo
não era adequado pra situações formais
tudo tinha que ser limitado,
cabelo sempre amarrado
e, mesmo alisado,
depois de um tempo,
as raízes crespas voltavam a aparecer
e a química entrava em cena de novo
tentando as esconder.

Você começa a assistir novelas
e ver que as suas iguais
estão sempre servindo as sinhás
ou sendo o desejo sexual de um milionário.

Já no carnaval,
aplaudem a beleza negra
através da globeleza
mostrando suas curvas sambando
porque é apenas isso que eles acham que fazemos.

Ainda é obrigada a ler
que antigamente a frase:
“Branca pra casar,

morena pra transar
e negra pra trabalhar”
era comum pra pôr mulheres no seu devido lugar.
[...]

Começa a estudar e a entender
a sua própria história.
A decepção passa a ser raiva
e você começa a ver
que a errada não é você,
porque só nós sabemos
o quanto que sofremos
pra sermos obrigadas a escutar
que negro é foda e tá na moda.
Infelizmente,
só a cultura do negro tá “na moda”,
o negro não.

Vemos nossa cultura ser dominada
onde fazem tudo perder o sentido.
Nessa apropriação cultural
que todo mundo acha normal
no preto ser feio, mas no branco legal.

E quando conseguimos driblar com tudo isso
e nos empoderar,
bater no peito e falar
que somos pretas sim,
que nosso cabelo não é feio
nem ruim,
que é puro poder e resistência
e começamos a mudar essa história
de não querer sofrer mais isso,
e sim o inverso,
vem branco querer nos acusar de racismo reverso.

[...]

Negras,
nós somos maravilhosas,
nunca deixe ninguém diminuir vocês
ou falar que vocês não são capazes.
Levantem essas cabeças e mostrem
como a mulher preta faz!⁷

Tawane Theodoro, por meio de sua poesia, coloca em discussão todas as questões tratadas neste apartado: a violência do embranquecimento, a representação estereotipada da mulher negra, a hipersexualização do corpo negro feminino e a narrativa que se

⁷ A performance da poeta Tawane Theodoro pode ser encontrada no drive disponibilizado para fins de pesquisa.

contrapõe a todo esse discurso hegemônico acerca do sujeito negro carregado de estereótipos racistas. A poeta apresenta uma mudança desde a tentativa de se assemelhar ao padrão fenotípico branco até a construção de sua imagem a partir de outro olhar.

De acordo com a intelectual e pedagoga Nilma Lino Gomes, a discussão acerca do cabelo crespo cria uma tensão racial no Brasil à medida que o tipo de cabelo e a cor da pele colocam os sujeitos branco e negro em lugares diferentes socialmente. Argumenta Gomes:

Ao proteger as pessoas brancas e elegê-las como padrão universal de beleza, inteligência, competência e civilidade, o racismo inculca e gera, em suas vítimas um sentimento antagônico a todos esses atributos. Essa negatividade é expressada principalmente em seus corpos, na superfície de sua pele e no tipo de cabelo. Quanto mais preta é a cor da pele e mais crespo é o cabelo, mais as pessoas que possuem tais características são desvalorizadas e ensinadas a se desvalorizar, não só esteticamente, mais também enquanto seres humanos. O racismo e a branquitude, ao operarem em conjunto, lançam dardos venenosos sobre a construção da identidade negra, sobretudo as crianças e as mulheres que, ao se mirarem no espelho, veem aquilo que ele - o racismo - coloca à sua frente. (GOMES, 2019, p. 18-19)

No poema “Nós somos as referências”, a poeta alterna a ênfase na autoestima a partir da aceitação do fenótipo negro para a autoestima a partir de referências negras que auxiliam na construção de uma identidade negra positiva.

Peço licença pra chegar
só pra ces não falarem que eu sou mal educada
Vou começar falando pra vocês lavarem a boca
pra falar da nossa caminhada.
Tão falando que a gente tá se “achano”,
(risos)
Jura?
Ainda bem, porque já ficamos perdidos por muitos anos.

Acharam que eu ia esquecer
o tanto que fizeram e fazem o nosso povo sofrer?
Mostrando pras nossas crianças
que o passado era só escravo
e que no futuro teríamos de implorar por cada centavo.
Fizeram a gente ter vergonha de cada traço herdado
enquanto a gente torcia por um jogo
aonde as pessoas não sofriam pela cor da sua pele,
mas vendo isso de fora do estádio.

[...]

Então dá licença pra nós passar,
respeita que eu não sou suas branca.

Princesinha Isabel?
Sejamos verdadeiros.
Eu me curvo “memo” pra quem chegou primeiro,
que me inspira a pegar no microfone,
tipo Nina Simone.

Pra cada história embranquecida durante nossa caminhada
que Milton Santos e Machado de Assis
venham pra dar uma iluminada.

De Carolina Maria de Jesus a Conceição Evaristo
E que todos entendam que preta
também é a cor de Cristo.
É que fica meio difícil branco e loiro
nascido no Egito.

Que o tempo mude e a gente quebre o tabu,
arrasando que nem a Maju.
Que a gente comece a vencer na vida,
tipo Drika e Emicida.
Sairemos do Negro Drama
pra entrar pra fama.
E sejamos “Racionais” quando digo que nosso padrão vai sair caro
e vão ter inúmeros casais pique Thaís e Lázaro.
E não estamos mirando baixo e nem falando asneira,
vacila aí que Wakanda não é brincadeira.

Temos Luz que nos conduz,
Alcione, Pericles, Arlindo Cruz
e nóiz não vai parar,
tipo Beyoncé, Rihanna, Iza e Karol Conká.
Mudando a autoestima que estava por um triz
pra uma preta chave pique Nayra Lais.
Sendo treinadas pra vocês não conseguirem mais “peitá”
e se nos estressar...
Ces quer ver mesmo a junção dos ensinamentos
do Mulambo com Psicopreta?

Não aceito menos do que se tornar lei
os poetas de cabeça erguia, tipo Jovem Preto Rei.
E pra quem achou que a gente tava na perdição:
jovens pretas organizadoras do Sarau do Capão.
Da favela pra favela
igual ensinou papai Mandela,
mamãe Dandara,
um joia rara
igual Dona Ivone Lara.

Vai ser normal a gente brilhando em todas as áreas
igual Yuri Marçal
e “ledo engano”
é passagem de pano.
Porra, ces tão nessa ainda?

Dentro das batalhas sendo racistas
e chamando mina de vadia?
Vamos dar uma evoluída?
Ces quer aprender sobre rap, irmão?
Duas palavra pra você: Batalha Dominação!

Eu sou...
o dedo do meio pra quem olha feio pro meu cabelo,
a criança empoderada
contaminando as outras pretinhas tipo fada.
Eu sou a sutileza pra quem tem pra trocar
ao mesmo tempo que sou a voadora pra quem só quer me sugar,
a risada debochada do seu espanto
cada vez que você me ver de jaleco branco.
Pra piada racista, um soco na cara
pra ver cada máscara cair.

Acharam que ia me derrubar,
mas esqueceram que gata tem 7 “vida”.
Eu quero união pros nossos e fogo nos “racista”.
Então aceite e segure a emoção,
alguém chame o Cleyton Mendes par mim
porque realmente somos a contraindicação.⁸

Tawane formula uma linha histórica, geopolítica e artística, desde o período colonial escravocrata até os dias atuais para descrever as referências negras que contribuem para sua autoestima. Cita Dandara dos Palmares em oposição à Princesa Isabel; resgata escritoras e escritores negros; o intelectual e geógrafo Milton Santos; o líder negro e presidente sul-africano Nelson Mandela; vários sambistas brasileiros; cantoras negras brasileiras e estadunidenses; *rappers* negros importantes da cena brasileira, assim como poetas e *slammers* negros e negras.

A poeta critica a estrutura educacional por valer-se apenas de epistemologias eurocêntricas, lançando mão de discursos racistas apoiados em estereótipos históricos referentes ao povo preto, fortalecendo, desse modo, a baixa autoestima das crianças negras. Apresenta a possibilidade de seguir os estudos – ainda que o sistema educacional seja violento com crianças negras por proporcionar somente discursos históricos negativos dos sujeitos negros – ao narrar a surpresa do/a branco/a ao vê-la formada na universidade. Tawane passou pela universidade e, atualmente, é formada em Nutrição.

⁸ A transcrição da poesia “Nós somos as referências” foi feita de um vídeo do meu arquivo pessoal filmado durante a final do Slam das Minas RJ, em 2019, que aconteceu na Hub RJ. O arquivo está disponibilizado no drive.

A psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza, em sua obra referência para estudos sociológicos e psicanalíticos da negritude, *Tornar-se negro*, de 1983, indica que identidades raciais são construídas considerando aspectos históricos e sociais. De acordo com Souza,

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 1983, p. 17-18).

A pesquisadora investiga a experiência do sujeito negro no “tornar-se” em uma sociedade que prima pela imagem branca. O que vemos na produção literária de Tawane Theodoro e de Mel Duarte, assim como na produção das demais poetisas mencionadas é a construção de uma identidade negra potente e de valor que se confronta com o padrão estético valorizado socialmente. O cabelo crespo, portanto, deixa de ser uma característica negativa e de vergonha e passa a ser um atributo de orgulho dessa mulher negra.

Kimani, poeta, *slammer*, vencedora dos *slams* estadual na cidade de São Paulo, em 2017, e do nacional, em 2019, traça a experiência do “tornar-se negra” no poema “Eu, nua” a partir de suas vivências e dores pessoais. A poeta despe-se completamente para tocar em suas questões como mulher negra, em sua relação com sua imagem e em sua dificuldade no processo de sociabilidade.

Eu me chamo Cinthya da Silva Santos.
Sou Kimani por medo.
Kimani é só um traje e hoje eu estou nua.
Eu tenho medo do escuro,
medo de palhaço,
medo da rua.
Eu sempre tive medo de espelho,
Eu sempre tive medo de me ver refletida no espelho.
Na verdade eu sempre tive medo de mim.
PENSA, PENSA, PENSA!
EU JÁ PENSEI...
Quando a lógica “vida” não faz sentido,
quando teu corpo é tudo menos abrigo,
quando tudo o que você vê no espelho é aflito.
TENTA, TENTA, TENTA!
EU JÁ TENTEI...
Ser alguém que eu nunca fui,
ter uma força que eu nunca nutri,
clamar uma força que vem do céu,

mesmo sem nunca ter estado ali.
E doeu todas as vezes que eu tentei me enturmar,
me fez mal,
sempre na fila de espera,
nunca na preferencial esperando alguém me notar.
Talvez daí a lógica de correr atrás ao invés de esperar.
Eu não sou de esperar!
REZA, REZA, REZA!
EU JÁ REZEI..
Meus joelhos estão calejados
de tanto fazer prece que não é ouvida.
Eu tô no limite, eu tô no vermelho
e até no céu eu tenho dívida.
[...]
Eu visto os meus melhores trajes,
eu me visto de paz de segunda a domingo.
Eu devo sorrir quando cospem no meu branco,
zombam do preto velho e do seu cachimbo.
E as piadinhas com minha religião,
eu já sei todas de cor.
Eu sou errada, desviada, mal amada
E o teu Deus é o melhor!
DANÇA, DANÇA, DANÇA!
EU JÁ DANCEI..
Sem nem saber o ritmo ou o passo eu entrei no acorde.
Mas preto deita de olho aberto,
de olho aberto preto sempre dorme.
Vai dançar até teu pé sangrar, até o vinho secar,
até mais um corpo do teu lado tombar.
Me ofendem, te insultam.
[...]
Desce desse muro, antes que arrombem tua casa!
Eu queria ter, queria ser, queria fazer
Ter coragem pra responder
que eu não vou rir da sua piadinha machista.
Eu não vou rir não!
CANSA, CANSA, CANSA!
EU JÁ CANSEI..

Kimani não tem arquivos de vídeo recitando o poema “Eu, nua”. Segundo a poeta, essa é uma das poucas produções que ela não expõe nos *slams*. A poeta recita suas angústias de nunca ser tratada como principal nas relações, do medo que tem da própria imagem, de ter sua religião desacreditada e ser tratada de forma jocosa e violenta por ser de matriz africana. É a síntese pessoal de uma discussão acerca da autoestima da mulher negra e toda sua identidade.

Frantz Fanon, em sua obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), argumenta que “o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele

deve tomar consciência de uma nova possibilidade de existir [...]” (FANON, 2008, p. 95). Ao analisar os poemas propostos, é possível visualizar outras viabilidades de existência que não a de embranquecer como forma de aceitação social. Neste sentido, os poemas acompanham a linha de Fanon no que diz respeito a essa consciência do fenótipo do sujeito negro.

Vejamos o caso de uma produção de Luz Ribeiro, poeta, atriz, *slammer*, *performer*, bacharel em Educação Física e licenciada em Pedagogia, vencedora do Slam BR 2016 e, mais recentemente, da edição do Slam BR – Edição Especial Online 2021 – que ocorreu entre os dias 4 e 7 março de 2021⁹, com a participação de todos/todas vencedores/as das edições anteriores da disputa. Dentre os/as poetas estavam Kimani, Lucas Afonso e Jéssica Campos, de São Paulo; Bell Puã, de Recife (PE); e Pieta Poeta, de Belo Horizonte (MG).

(Xiuuuu)

Muitos se calaram
ao ver a Cláudia Ferreira da Silva
ser arraaaaaas... arrastada pela viatura
e eu me pergunto:
como é que a gente atura
e atura e atura...

atura mas não aceita
reconhecer primeiro o silêncio
do ator Vinícius Romão
que apareceu em telejornal do horário nobre
noticiando um crime, que ele não cometeu

E o Amarildo, sumiu?
Caso tão abafado
que até hoje uma mão pressiona nossos lábios
e com a outra faz: xiuuuu

Aqui cientista não pode ser preto
ou será barrado na porta do hotel,
colocaram holofotes no caso
mas eu conheço muitos Fabrícios,
que engolem o choro todos os dias

O último som que o menino Eduardo emitiu
foi do seu corpo caindo no chão
na mesma semana em que bradavam a redução

⁹ Segue link do vídeo postado no YouTube da final da disputa ocorrida no dia 07 de março de 2021 e da reportagem feita pela Revista Cláudia, em 01 de março acerca da edição especial do Slam BR: <https://www.youtube.com/watch?v=fetb6oz1RLw>; <https://claudia.abril.com.br/cultura/slam-br-2021/>.

[...]

Podia ser um coro, um coral...
a notícia impressa não cita os nomes
ignora os coadjuvantes,
emudece os municípios
são somente 19 corpos calados.
O opressor é a tecla *mute* do oprimido

Silenciar, silenciar
silenciar é não chamar de massacre 111 mortos
em 30 minutos no Carandiru.
Silenciar é não chamar de massacre 111 tiros
para 5 meninos pretos

Eu cresci em um lugar onde a voz são as dos tiros
dos tiros que atiram e tiram a possibilidades
de uma gente que nasceu com pouca oportunidade

A gente ouve que paredes têm ouvido
e aprende cada vez mais cedo
a se policiar, mas e eles, quem policia?

[...]

Um minuto de silêncio
pela banana jogada na teia
do macaco aranha

Queremos sair das páginas policiais
mas continuar nos cadernos de esporte,
lazer e cultura

Travam a língua dos pretos presos
Querem fazer nossa marcha inaudível
E assim fomos obrigados a tramar o nosso futuro sussurrando

E de tanto gritar não nos ouvem falar:
somos a soma
somos mulheres na rua
somos a cota preta
somos a bolsa que a sua família classe média odeia
estamos acima da média
marchando lado a lado
com short curto
com cabelo black
nos cargos públicos
exigindo a nossa parte
da população somos mais da metade

A cada dia redescobrimos o nosso orgulho
empunhamos os braços e anunciamos:

já fizemos muitos minutos de silêncio,
AGORA SERÃO GERAÇÕES E GERAÇÕES DE BARULHO¹⁰

Luz Ribeiro retoma o tema do sujeito periférico – expressão utilizada aqui para contrapor ao sujeito aceito na sociedade hegemônica por apresentar cor de pele e condições sociais dentro do padrão estabelecido – a partir de relatos reais de violência cotidiana. Todos os sujeitos descritos por Ribeiro passaram por situações de violência, sejam elas a violência física ou psicológica. Todos e todas por serem negros e negras.

A poeta inicia seu texto com o relato da morte de Cláudia Ferreira da Silva, mulher negra, moradora do Morro da Congonha, em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, e que teve seu corpo arrastado pela viatura da Polícia Militar após cair do portamalas do veículo, na estrada Intendente Magalhães, zona norte do Rio. Cláudia havia sido baleada na comunidade onde vivia, durante uma troca de tiros entre policiais e traficantes. Após o ocorrido, foi colocada na viatura, ainda com vida, e morreu depois de ser arrastada pela estrada. O fato gerou comoção nas redes. A imprensa, durante alguns dias, noticiava a fato sem nomear Cláudia, como se na viatura não houvesse uma mulher com família e história. Não era uma mulher branca, moradora da zona sul, era “apenas” Cláudia, mulher negra e periférica.

Luz, na performance desse poema, apresenta sua indignação. Gesticula, aponta, apresenta possíveis movimentos realizados por cada sujeito negro narrado por ela no momento de seus assassinados. A poeta silencia, sussurra, mas também grita, ao final do poema, para provar que já fomos calados e caladas demais ao longo da história e agora é hora de fazer barulho.

Luz denuncia o descaso quando o/a periférico/a é notícia, também faz uma abordagem histórica da imprensa desde o massacre do Carandiru, ocorrido em outubro de 1992 até os dias atuais, trazendo a sua produção o arquivo jornalístico. Elucida que o problema no Brasil não é apenas a condição social, mas a cor da pele. Escancara o racismo ao citar todos os casos de violência ocorridos majoritariamente com pessoas negras. Mais adiante, no texto, Ribeiro demonstra um ativismo político ao citar a ocupação de mulheres negras em diversos espaços da sociedade. E esclarece que o

¹⁰ A versão escolhida para a transcrição foi de um vídeo produzido para divulgação do poema “Gerações de barulho” e não de uma performance da poeta em algum *slam* ou sarau. A escolha deu-se por conta da performance potente de Luz. Para a visualização do vídeo, acesse o drive disponibilizado ou no enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=rYQ6WcRqbj4&t=41s>>.

silêncio, exigido ao longo de séculos, terminou e que agora se forma uma geração que tem voz: a geração do barulho. É o *empoderamento* dessa voz silenciada.

Joice Berth, pesquisadora do Direito à cidade com base nos recortes de gênero e raça, descreve, em sua recente obra *O que é empoderamento?* (2018), o conceito citado anteriormente.

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2018, p. 14)

A chamada de Luz Ribeiro para o enfrentamento, para a ocupação dos espaços há muito relegados às pessoas negras, é o empoderamento do qual trata Berth. A voz já não será silenciada em prol da coletividade.

O corpo feminino foi o cerne da análise neste artigo desde uma perspectiva mais abrangente no que se refere à questão do gênero a um olhar mais apurado das poetisas, relacionando esse corpo a sua especificidade racial, o que provoca outras violências em sociedades em que o racismo é estrutural.

Voz e corpo ocupam espaços e colocam no centro dos territórios poéticos a escrivência não apenas das próprias poetisas, mas de outras mulheres negras que se percebem em cada verso proferido por elas. É o levante da voz que se retira do espaço subalternizado socialmente para ganhar destaque e se fazer presente. São vozes que pertencem a instantes efêmeros, mas que deixam sua marca ao propor discussões que dizem respeito à cor de suas peles, à condição dos descendentes dos negros e negras retirados, outrora, forçosamente de suas terras, à religiosidade que elas conservam como forma de manutenção de uma memória ancestral.

Referências bibliográficas

- ALCALDE, Emerson (Org.). *Coleção Slam: empoderamento feminino*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. v. 2.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. 9, p. 119-126, 2011.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 3. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- IROBI, Esiaba. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, p. 273-293, jun. 2012.
- KILOMBA, Grada. A máscara. In: _____. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 33-46.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM: PósLit, 2002. p. 69-91.
- NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Poéticas afro-femininas. In: CORREA, Regina Helena Machado Aquino (Org.). *Nem fruta, nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p. 73-90.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? Trad. Dandara. *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Cidade do México: FCE, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 22/10/2022

ⁱ **Renata Dorneles Lima** é Doutora em Letras Neolatinas / Literaturas Hispânicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Mestra em Letras Neolatinas / Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016). Graduada (Bacharelado e Licenciatura) em Letras - Português e Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professora de Língua Espanhola na rede FAETEC e coordenadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros NEAB Sankofa, na ETE Adolpho Bloch. Pesquisa atualmente a produção literária de poetisas negras nos territórios de poesia oral em diferentes cidades da América Latina. **E-mail:** redorneles@gmail.com

MÚSICA E POESIA QUE SE ENTRELAÇAM: DESCRIÇÃO DO POEMA “EXPOSTA” DA SLAMMER MEL DUARTE

[MUSIC AND POETRY THAT INTERTWINE: DESCRIPTION OF THE POEM “EXPOSTA” BY THE SLAMMER MEL DUARTE]

LÍLIAN LIMA GONÇALVES DOS PRAZERESⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-9373-1328>

Universidade Federal do Sul da Bahia – Teixeira de Freitas, BA, Brasil

RAFAEL ALEXANDRE GOMES DOS PRAZERESⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7087-6401>

Universidade Federal do Sul da Bahia – Teixeira de Freitas, BA, Brasil

Resumo: O presente trabalho visa descrever os elementos mesclados entre música e poesia do poema intitulado “Exposta” da escritora, poeta e slammer Mel Duarte (2019). Os aspectos éticos e estilísticos que formam a obra em estado de descrição são ponto central de nossa abordagem, destacando a musicalidade como um dos tópicos fundamentais para compreensão do poema e dos seus sentidos. Por meio de uma pesquisa qualitativa, com viés bibliográfico, reflexivo e crítico, utilizamos como pressupostos teóricos algumas contribuições de Taylor (2012), Xavier (2007), Campos (2006), dentre outros autores.

Palavras-chave: Poema; Slam; Mel Duarte; Musicalidade

Abstract: This paper aims to describe some of the elements mixed between music and poetry by analyzing the poem “Exposta” written by the writer, poet and slammer Mel Duarte (2019). Ethical and stylistics aspects that constitute this poetry are the central point of our approach, highlighting musicality as one of the fundamental topics for understanding the poem and its meanings. Through a qualitative research, with a bibliographic, reflective and critical bias, we used as theoretical assumptions some contributions from Taylor (2012), Xavier (2007), Campos (2006), among other authors.

Keywords: Poetry, Slam, Mel Duarte, Musicality

vi as deusas negras dançando
em volta do totem
criando os arco-íris
que saem dos olhos sagrados do mesmo
(Davi Nunes)

1) Introdução

Música e poesia sempre foram elementos indissociáveis na literatura em versos, auxiliando no processo de busca de sentidos e significados do texto poético. É a partir dessa perspectiva que este artigo visa descrever elementos poéticos do poema intitulado “Exposta”, da escritora, poeta e *slammer* Mel Duarte (2019). Essa abordagem versa sobre os aspectos estéticos e éticos presentes no poema em questão, observando a musicalidade (construída por uma mulher negra) como um dos elementos importantes para a compreensão dos sentidos expressos no texto. Metodologicamente, este estudo se orientou por meio da pesquisa qualitativa, de viés bibliográfico, reflexivo e crítico.

No referido poema, percebemos como a sonoridade e a imagem se associam e fortalecem o significado do poema. Além disso, desde o ponto de vista ético, a criação da autora estudada leva à reflexão sobre a produção literária contemporânea de mulheres negras, potencializada pelo movimento conhecido como *Slam* - no caso dela, o *Slam* das Minas – que consistem em batalhas de poesia que tem efervescido o cenário poético-cultural brasileiro, fazendo despontar novas escritoras e novos escritores. Tais artistas apresentam, em geral, uma obra literária engajada e comprometida com as reflexões sociais de seu tempo e seu contexto. No caso de Mel Duarte, observa-se uma arte em que pulsam as interseccionalidades de gênero, raça/etnia, sexualidade, classe social com a poética. Seus poemas recitados/cantados e performatizados possibilitam, assim, uma diversidade de leituras.

2) Poéticas de Resistência em Convergência: Mel Duarte e o *Slam* das Minas

Em 1988, no estado de São Paulo, nasceu Mel Duarte. Filha de artista, pois seu pai é grafiteiro, sempre esteve inserida no universo das artes e da cultura, fator que contribuiu fortemente com a consolidação da veia artística da escritora, como declarou

Kauê Vieira (2020). Tais influências são também reconhecidas pela própria autora, quando afirma: “sou nascida e criada em São Paulo, então não tem como negar que o caos também inspira. A arte me persegue desde criança” (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p).

A escrita teria começado a fazer parte da vida de Mel Duarte ainda muito cedo, desde os oito anos da cidade. Sua estreia pública se deu de fato em 2006, quando começou a participar de saraus na cidade onde mora, como podemos verificar no site oficial da autora. O curso de Comunicação Social foi escolhido por ela como área de formação. Nos últimos anos ela tem atuado como “escritora, poeta, slammer e produtora cultural” (LITERAFRO, 2020, p.01).

Como não poderia ser diferente, a ancestralidade e seu reconhecimento são pulsantes na produção da autora. Outras mulheres, escritoras negras – “gosto muito da Conceição Evaristo, Elisa Lucinda, Esmeralda Ribeiro, Elizandra Souza, Maya Angelou, Carolina Maria de Jesus, Stela do Patrocínio” (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p) -, fizeram parte do rol literário que influenciou a poeta: “mulheres negras que sempre que as leio vejo um tanto de mim, elas me provocam e me fazem refletir sobre a forma que quero ser compreendida” (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p). Essa relação com as intelectuais negras que vieram antes faz refletir um traço importante e crucial das comunidades negras: o trabalho coletivo-comunitário, o aprendizado com o mais velho e a força da tradição. Ao trazer consigo essas referências, Mel Duarte também nos faz questionar o cânone e as tentativas de silenciamentos de autoras e autores negros no campo literário. Hoje, escritora premiada, tem no seu fazer literário um traço de resistência.

Em 2016, Mel foi destaque no sarau de abertura da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty). Foi a primeira mulher a vencer o Rio Poetry Slam (campeonato internacional de poesia). Em 2017, foi convidada a representar a literatura brasileira no Festilab Taag, em Luanda, Angola e em 2019 foi a primeira poeta negra brasileira a lançar um disco de poesia falada “Mormaço-Entre outras formas de calor.” (SITE OFICIAL, 2020, s/p)

Assim como outras mulheres negras escritoras que se lançaram na literatura, Duarte acredita na força das palavras. Nesse sentido, em entrevista concedida a Kauê Vieira (2020) a respeito de sua poética, que além de escrita é performática, pautada na rítmica, a escritora reflete sobre como a oralidade está e esteve presente na vivência da população negra e em suas lutas.

A oralidade nada mais é do que um ensinamento dos nossos ancestrais e infelizmente com o passar do tempo algo que foi perdido, para além da escrita, falar se faz importante uma vez que nossos antepassados foram tão silenciados - ainda mais as mulheres. (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p)

A perspectiva levantada acima por Mel Duarte, converge com o pensamento da escritora brasileira Conceição Evaristo (2007): “[...] creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância” (EVARISTO, 2007, p. 19). É a partir do reconhecimento da bagagem cultural adquirida por meio da oralidade, das histórias contadas pelas pessoas mais velhas, sobretudo as mulheres, que Evaristo (2007) cria a categoria chamada *escrevivência*. Tal categoria atravessa a obra dessa autora e pode ser compreendida da seguinte forma: “o que a autora chama de *escrevivência*, seria uma maneira de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma particular e ao mesmo tempo coletiva. Suas experiências pessoais são convertidas numa perspectiva comunitária” (CORTÊS, 2016, p. 56).

Desse modo, percebemos que ao falar de si, o escritor também fala do outro, de sua comunidade – fala de uma experiência comum. É com base nessa ideia que Evaristo (2007) defende que escritores e escritoras negras têm a capacidade de inserir na literatura as histórias que compõem o imaginário e a vida de uma coletividade afrodescendente. O protagonismo incorporado pela autoria negra, ao se tornar agente do discurso, faz com que ela rompa com os silenciamentos impostos pela sociedade e tire suas histórias do lugar de apagamento, inclusive ressignificando-as.

É essa potência da *escrevivência* e da carga coletiva apontada acima que percebemos na produção literária de Mel Duarte. Muitas vezes, num tom de interseccionalidade (CRENSHAW, 2019), essa escrita reverbera a força da mulher e sua atuação ativa nessa sociedade, como observamos no trecho do poema abaixo:

Preta:

Mulher bonita é que vai à luta!

Quem tem opinião própria e não se assusta

Quando a milésima pessoa aponta para o seu cabelo e ri dizendo que

“Ele está em pé”

E a ignorância dessa coitada não a permite ver...

Em pé, armado,

[...]

Pra mim é *imponência*

Porque cabelo de negro não é só resistente

É *resistência*. (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p)

Segundo Vieira (2020), Mel Duarte compõe o rol de escritoras de sua época que tem o intuito de fazer com que a sociedade reflita sobre o silenciamento da população e, de modo mais específico, da mulher negra. É desse modo que “[...] por meio dos livros, rimas e poesias, a jovem vai realizando uma revolução em um sistema que por séculos impediu que mulheres negras ocupassem seus espaços de direito” (VIEIRA, 2020, s/p). Sobre a temática do silenciamento, a própria autora observou que:

Quando eu falo outras mulheres me escutam e também entendem a importância de suas falas, de contar suas trajetórias a partir de seus próprios pontos de vista e essa bagagem cultural que carregamos ficou há tempos esquecida, invisibilizada. [...] Logo, a poesia de uma mulher negra vai trazer, mesmo que nas entrelinhas, a vivência de seu povo que lá atrás pensou em um dia ter essa oportunidade. (DUARTE apud VIEIRA, 2020, s/p)

A escrita baseada na coletividade, a carga ancestral e cultural que dá suporte à veia artística, o protagonismo a partir da palavra e do corpo nos fazem acionar outra categoria de análise importante: a performance. No entanto, é importante salientarmos que essa categoria prática comporta múltiplos significados, seja no universo artístico, seja nos âmbitos sociais e culturais.

Sobre performance, Diana Taylor (2012) destaca algumas formas de como podemos definir o termo. Uma delas implica dizer que “<<Performance>> se refere a uma ampla gama de comportamentos e práticas corporais” (TAYLOR, 2012, p. 07, tradução nossa). Nesse contexto, a performance é pensada em torno do corpo, enquanto elemento material, mas que abarca uma série de aparatos subjetivos e simbólicos, que influenciam na maneira como vivenciamos a nossa cultura.

Com base nessa perspectiva, podemos afirmar que no campo da performance não há neutralidade, pois trata-se de um corpo inserido num conjunto de interações sociais que implicam uma série de atos políticos. Sendo assim, as diversas características e subjetividades que atravessam os corpos dos sujeitos (raça, etnia, gênero, dentre outras) influenciam no modo como vemos ou somos vistos na sociedade. Também há na performance o traço da memória, como quando, tanto Duarte (2019), quanto Evaristo (2007) falam da presença das pessoas que vieram antes delas nas histórias que contam hoje. Sendo assim, “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Em outra acepção, exposta por Taylor (2012), a performance é compreendida como práticas, processos, atos, epistemologias, modos de transmissão, dentre outros que desembocam em modos de intervirmos no mundo. Como disseminadora de conhecimento, para a autora, a performance faz surgir duas outras categorias: o arquivo e o repertório. O arquivo está vinculado ao documentado em meios que não se modificam durante o tempo. O livro é um exemplo. Já o repertório está vinculado à “[...] memória corporal que circula através da performance: gestos, narração oral, movimento, dança e canto, entre outros; em suma, através daqueles atos que se consideram como um saber efêmero e não reproduzível” (TAYLOR, 2012, p. 17, tradução nossa). Ao contrário do arquivo, no repertório a presença é importante, pois há um processo de interação entre os sujeitos. Como essas categorias não são excludentes, pois estão sempre em diálogo, vemos em Mel Duarte o arquivo – na poesia materializada em livros – e o repertório, a partir da sua participação nos *slams*, corporificando o discurso e a memória coletiva.

O ano de 2016 marcou o encontro de Mel Duarte e o *Slam* no Brasil. Naquela época, de acordo com Juliana Lima (2016), a Festa Literária das Periferias foi palco do “[...] primeiro campeonato de poesia falada internacional da América Latina, o Rio Poetry Slam” (LIMA, 2016, p.01). Duarte foi a vencedora da competição que contou com participantes de *slammers* de vários países. Desde então a autora recebeu vários prêmios, sendo convidada para representar o Brasil no Festival de Literatura Luso-Afro-Brasileira em Luanda, Angola (LITERAFRO, 2020).

Sobre o que são *slams* e como eles funcionam, Lima (2016) observou que:

Os *slams* são campeonatos de poesia. Normalmente, os participantes têm até três minutos para apresentarem sua performance - uma poesia de autoria própria, sem adereços ou acompanhamento musical. O texto pode ser escrito previamente, mas também pode haver improvisação. Não há regras sobre o formato da poesia. (LIMA, 2016, p. 01)

Esses campeonatos de poesia, segundo Roberta Estrela D’Alva (2019), podem ser considerados na atualidade como “[...] umas das mais democráticas formas de poesia performática em todo mundo” (D’ALVA, 2019, p. 03). Afinal, o tom popular que os *poetry slams* adquiriram se configura numa forma de resistência e de desconstrução do caráter elitista vinculado à poesia. Ainda de acordo com a autora citada, o *slam* tem sua origem nos Estados Unidos na década de 1980. Este chegou ao circuito brasileiro em 2008, conforme destacou D’Alva (2019, p. 04): “No Brasil, o *slam* chega em 2008, por

meio do ZAP! – Zona Autônoma da Palavra, idealizado por mim e realizado pelo coletivo artístico Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, do qual sou membro fundadora”. Atualmente, a prática dos *slam* já se popularizaram no país, podendo ser apreciado em várias cidades. No entanto, Lima (2016) destacou que é em São Paulo onde ocorre uma maior manifestação dessa prática.

Nos dias que correm, já vemos também *slams* dedicados exclusivamente à participação feminina – o *Slam das Minas*. De acordo com Luz Ribeiro citada por Lima (2016), uma das poetisas que já organizaram esse tipo de campeonato somente voltado para mulheres, “o ‘Slam das Minas’ surgiu para ser um lugar onde as mulheres se sentissem à vontade para falarem seus textos. Acho que ele recria esse lugar em que a mulher tem direito de fala” (RIBEIRO apud LIMA, 2016, p. 01). Desse modo, o espaço dos *slams* tem sido importantíssimo para o surgimento e valorização da produção literária de jovens mulheres na contemporaneidade, tendo em vista que esse se constitui no público mais frequente nessa prática.

3) Exposição

“Exposta: 1 – Que ou que está à mostra, à vista do público ou de alguém”
(HOUAISS, 2011, p. 417)

Como uma narrativa de liberdade encontrada, por exemplo, na descrição da professora Elódia Xavier (2007) acerca do corpo feminino em personagens da literatura brasileira, “Exposta” de Mel Duarte, nos veios do seu eu-lírico, apresenta algo muito sonante àquilo que a professora Xavier classificou como “Corpo Liberado”. A pesquisadora explica que:

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento. Este processo é exatamente o conteúdo da narrativa, que nos leva da personagem enredada nos “laços de família” ou nas próprias dúvidas existências à personagem, enfim, liberada. (XAVIER, 2007, p. 169, destaque da autora)

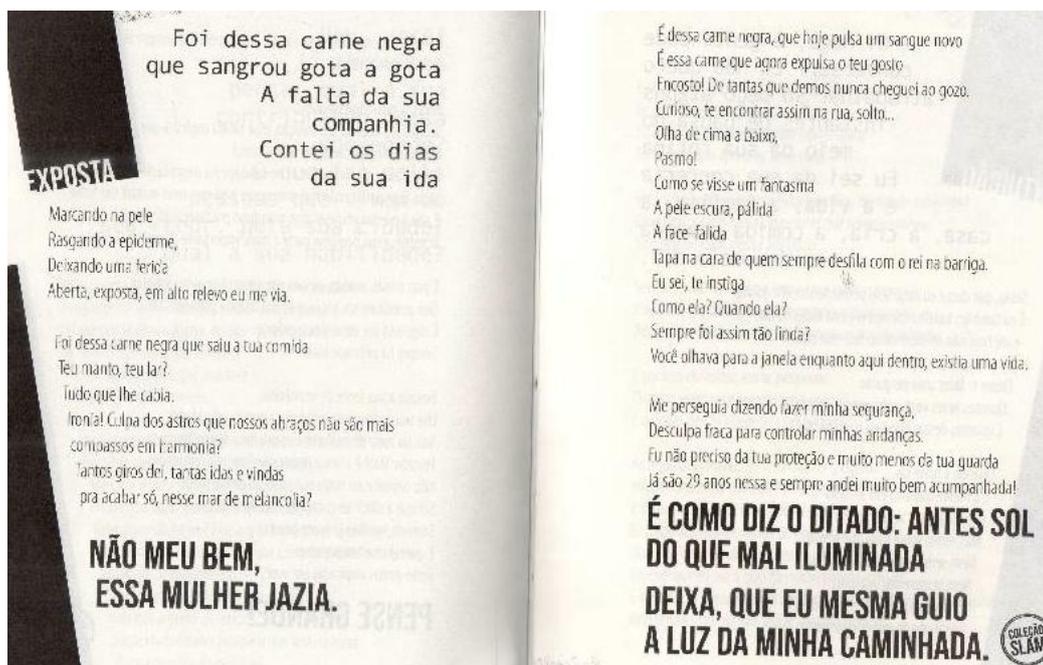
Assim, além de se inscrever no tempo presente, “Exposta” torna visível em sua composição o ato de liberdade citado por Xavier (2007). O percurso semântico sozinho não dá conta da exposição dessa liberdade. Os elementos mínimos, a organização dos

fonemas, a abdicação de rimas pré-moldadas, as repetições que soam muito mais ao contexto de uma autoficção que se despe da violência do que ao de uma harmonia sonora requintada são exemplos de que a semântica sozinha não é suficiente para expor a liberdade do corpo. “Exposta” joga as mordanças ao solo e relata uma ação que pode servir como modelo para que outras autoficções de mulheres negras se vejam, se visitem, se apoiem. Com isso, ficamos com a hipótese de que a forma como a denúncia se realiza é, talvez, o ponto que arremata a quebra das amarras do corpo feminino ao longo dos versos do poema.

Com a régua da escansão em punho, pretendemos descrever nas próximas linhas alguns elementos de versificação utilizados por Duarte que fincam no estatuto do poema a presença da “eu-lírica”, sua autodeclaração interseccionalizada em gênero e raça, a reviravolta de sua condição psicológica após o fim do relacionamento e, sobretudo, o seu corpo liberado por meio da musicalidade. Para tanto, apresentaremos o poema em formato de fac-símile e dividiremos sua descrição em dois modos, a saber: Exposição A, com alguns aspectos presentes em línguas itálicas e Exposição B, com alguns aspectos de versificação das línguas germânicas.

4) Exposta

IMAGEM 01: EXPOSTA



Fonte: DUARTE (2019)

A Coleção livresca intitulada Slam, subscrita pela editora Autonomia Literária, trouxe em 2019 o *Empoderamento Feminino*, coordenado e organizado por Emerson Alcalde. Essa obra de 127 páginas se insere como um compêndio poético, em roxo e preto – cores que representam as lutas das mulheres negras que o compõem –, é escrita por 10 poetas de 5 estados brasileiros (DF, MG, MT, PE, SP) que expõem sua arte no *hall* entre a literatura, as artes cênicas, a educação, a militância, a música e o Slam.

Aberto pelo prefácio de Renata Dorneles e encerrado pelas biografias das autoras, o *Empoderamento Feminino* pode ser visto como um porta-voz da récita de denúncia com a qual a dezena de poetas busca expressar sua recusa em aceitar as diversas situações de opressão e violência que as atravessam ou já lhes atravessaram e que encontram outras mulheres. No entremeio situado na junção entre a vida e a poesia, é possível encontrar nesse compilado de poemas a mesma observação instituída por Augusto de Campos na introdução de sua obra *Poesia da Recusa*. A intersecção que pode ser vista tanto aqui quanto ali é que as dezenas de poemas de diferentes poetas têm na recusa seu instinto de movimento. A esse respeito, diz o poeta:

A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido. Os escolhidos manifestam, implícita ou explicitamente, formas de desacordo com a sociedade ou com a vida, capazes – eu suponho – de despertar esse ímpeto revolucionário nos leitores e fazer com que as suas vivências se enriqueçam com a sofrida experiência da recusa poética. (CAMPOS, 2006, p.17)

É entre o luto e a luta, representados pelas cores e pela disposição alarmante e escorregadia da fonte na capa, que há também a expressão metafórica de que a palavra pode ser uma arma de denúncia, tal como alude o punho em riste segurando um microfone dinâmico com uma granada belicosa no lugar do esperado globo de captação de áudio. De modo artístico, é a recusa a qualquer tipo de sujeição à violência.

Cada poeta foi instruída a escrever 3 poemas para a Coleção. Em um universo de 30 poemas, Mel Duarte escreveu “Pense Grande”, “Exposta” e “Intuição”. O objeto da descrição deste texto é o 26º poema: Exposta, selecionado por sua sonoridade que beira o relato cotidiano, bem como por sua disposição em oferecer uma possibilidade de como a mulher negra pode libertar-se de situações de violência. São 41 versos impressos em duas páginas abertas (104 e 105), divididos em 6 estrofes irregulares (portanto distintas e diversas) em se tratando da metrificação; escritos em fontes que

mimetizam a fala, o grito e o berro, conforme a leitura do tom de suas cores – na escala de cinza – e da seleção dos seus tamanhos.

Uma jovem mulher negra que apresenta a sua condição extrema e oposta após uma experiência malsucedida em um relacionamento heterossexual, mostra como foi se iluminando sombra afora, luz adentro, tendo a si mesma como horizonte de resgate de sua autoestima e amor-próprio. Esse é o enredo do poema. Essa heterogeneidade imagética do “antes-e-depois” sob a qual se fia a história é transferida para a forma do poema. Enquanto na primeira página há sangue, dor e sombra; na segunda, há gozo, independência e luz. Nessa construção ensimesmada reside a combinação estética que sustenta a narrativa ética do poema que pode ser observada segundo a visão das rimas externas, tal como exalta a poética de línguas latinas; e a visão das rimas internas, como preconiza a poética das línguas germânicas. Veremos nos quadros abaixo alguns exemplos pontuais de como esses elementos fonéticos – descambados na rima – sugerem o propósito semântico exposto pela personagem.

4.1) Rimass internas e externas

Exposição A - No contexto da musicalidade materializada na versificação, um dos modos de leitura do poema se constrói por via de sua rima final. Bastante praticada em línguas latinas, esse modo de rimar por meio das terminações das palavras oferece ao leitor/ouvinte o ritmo sobre o qual o professor Laurence Perrine define como “qualquer repetição de movimento ou som ondulatório” (PERRINE, 1977, p. 180, tradução nossa)¹. “Exposta” se abastece desse tipo de rima numa parte do poema e o ritmo é dado por informações sonoras mínimas. Por exemplo, a maioria do relato da primeira parte do poema, isto é, o recorte que expõe uma personagem na sombra, mantém o ritmo por rima final dos versos em “ia”. Já a segunda parte, aquela que revela uma personagem transformada e bem resolvida, mantém a rima final dos versos em “o” e em “a”. Exemplos: Rima em “ia” na parte 1 - Companhia, dias, ida, ferida, via, comida, cabia, harmonia, idas e vindas, melancolia, Jazia. Rima em “o” na parte 2 - Novo, gosto, gozo, solto, baixo. Rima em “a” na parte final - Fantasma, ela, segurança, andança, guarda, acompanhada, iluminada, caminhada. E elas aparecem no texto de forma geminada: A –

¹ “[...] any wavelike recurrence of motion or sound” (PERRINE, 1977, p. 180).

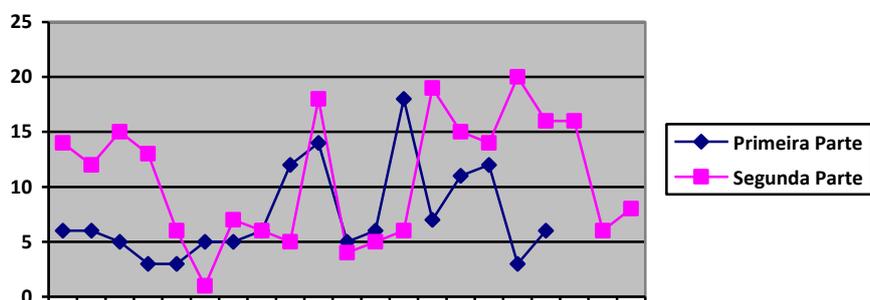
Segurança (v. 34)/Andanças (v.35), B – Guarda (v.36)/Acompanhada (v.37). Ou intercalada: A - Sol (v.38)/Iluminada(v.39), B – Guio (v.40)/Caminhada (v.41).

Curioso é observar que as palavras que contêm “ia” tem menor quantidade de ocorrências na segunda parte (6 vezes) em relação a sua ocorrência na primeira parte (12 vezes) e quando aparecem na parte final do poema, elas: a) remetem, em sua maioria, ao momento de obscuridade da “eu-lírica”, isto é, relaciona-se à primeira parte (barriga, instiga, vida); b) nos seis versos em que aparecem no final, as rimas em “ia” são acompanhadas de uma consoante oclusiva dental (/d/) (pálida, falida, vida); ou dessa com uma dental nasalizada (/n/) (linda); ou uma oclusiva velar (barriga, instiga). Assim, é possível perceber que as rimas finais em “ia” quando aparecem na segunda parte vêm sempre acompanhadas de obstáculos (**pálida, falida, barriga, instiga, linda, vida**) o que as diferencia do ritmo direto construído na primeira parte (**companhia, dias, via, cabia, harmonia, melancolia, jazia**) e nos habilita a conjecturar a ideia de que na segunda parte do poema o ritmo da personagem é outro, que está mais voltado a novos ares e a novas rimas. Há uma lembrança sonora de um tempo de obstáculos, mas, ao mesmo tempo, há uma realidade de autoconhecimento e novas perspectivas do ponto de vista semântico. Nessa segunda parte, mesmo que o ar do esquema rimático esteja “bloqueado” por uma consoante, o sentido do poema e da realidade da “eu-lírica” parece percorrer o caminho inverso: a liberdade. É um verdadeiro “caos que inspira”, como bem disse a autora em entrevista citada acima.

Na esteira do ritmo do ato poético, sobre o qual o poeta e professor Décio Pignatari afirmou ser “uma sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves. Esses acentos não são absolutos, mas relativos e relacionais – variam de um caso para outro” (PIGNATARI, 2005, p. 22), o poema de Duarte contém um agrupamento bastante diverso em se tratando do ritmo. A paleta sonora do poema pode ser observada ao ouvirmos o poema em voz alta, como um canto de *rapper*. Sua construção poética se recusa a repetir os padrões de pulsos esperados e vistos em poemas canônicos e, à sua maneira, ela cria versos livres. Enquanto a primeira parte contém 19 versos, distribuídos em 4 estrofes organizadas respectivamente em sextilha, quadra, septilha e dístico (ABCDEF GHFD FIDJDKD LD) e cujo desenho sonoro dos versos livres variam entre 3 e 18 sílabas poéticas (6A-6B-5C-3D-3E-3F-5G-5H-6F-12D-14F-5I-6D-18J-7D-11K-12D-3L-6D). A segunda parte contém 21 versos,

divididos em 3 estrofes respectivamente apresentadas em irregular de 14 versos, quintilha e dístico (ABCDEFGHIIJKLI MNOPP QP), com imensa alternância de sílaba poética que varia de 1 a 20, com incríveis 7 versos considerados bárbaros por terem mais do que 12 sílabas poéticas (14A-12B-15C-13D-6E-1F-7G-6H-5I-18J-4J-5K-6L-19I-15M-14N-20O-16P-16P-6Q-8P). Expresso em gráfico, o desenho dos poemas ficaria assim:

GRÁFICO 1 – DESENHO SONORO: VARIAÇÃO DA QUANTIDADE DE VERSOS POÉTICOS DA PRIMEIRA PARTE (19 VERSOS) E DA SEGUNDA PARTE (21 VERSOS) E SUAS RESPECTIVAS QUANTIDADES DE SÍLABAS POÉTICAS



Fonte: Elaboração própria

Exposição B - É justamente no que há de “irregular” e “bárbaro” que o canto de Mel Duarte se reverbera. É na recusa de seguir um padrão sonoro na poesia que ela expressa a também recusa da “eu-lírica” em se submeter à violência que, em um pretense ato de escrevivência, fala muito de si, mas fala muito mais da condição pela qual mulheres negras são obrigadas a passar. A pluralidade da metrificacão remonta ao som ondulatório apresentado por Perrine (1977) e também ao fato de que “em algumas formas de discurso o ritmo se apresenta tão discreto e tão fora do padrão que nós raramente ficamos cientes dele” (PERRINE, 1977, p. 180, tradução nossa)². Neste caso, seja pelo relato, seja por diversidade, o ritmo é sentido.

Para além da poeticidade de Mel Duarte em rimas externas de fins de verso, tal como se espera em poemas em línguas latinas, no poema “Exposta” há uma adoção breve da construção poética que mescla a criação musical do Rap oriunda do “dialeto” do cotidiano somado a um aspecto muito utilizado em criações poéticas de origem germânica: a rima interna. Em outras palavras, “Exposta” mostra que o processo de

² “In some forms of speech the rhythm is so unobtrusive or so unpatterned that we are scarcely, if at all, aware of it” (PERRINE, 1977, p. 180).

escrita pode reunir elementos que concentrem formatos coloquiais e coletivos a outros que envolvam alguns aspectos comuns em literatura de línguas germânicas, como o exemplo citado na análise das rimas internas.

À luz da verdade, é sabido que muitas características do uso da aliteração em criações poéticas de línguas germânicas não estão presentes. Assim como, também não são usados no antro da normalidade alguns elementos que se encontram em canções de rap. No entanto, o ponto de diálogo entre um e outro no poema “Exposta” é respectivamente o fato de que a aliteração soe como uma: “repetição de sons, [...], [que] geralmente ocorre no início das palavras, promovendo rima inicial – e não no fim como ocorre na maior parte dos poemas em língua portuguesa – e rima interna [no meio do verso, entre palavras], em se tratando do verso como um todo” (PRAZERES, 2016, p. 34, destaques nosso). E que a linguagem do rap, a partir de uma experiência retratada na voz de uma mulher negra, retrate a voz social de mulheres negras que passam por situações semelhantes. São nesses dois pontos que a linguagem do gueto e as repetições de sons consonantais ganham eco na obra de Mel Duarte.

O primeiro desses aspectos no poema, as aliterações são observadas a partir do estranhamento. Como as rimas externas são reduzidas, busca-se outro elo de sonoridade para a acompanhar a leitura. Com isso, essas proximidades sonoras aparecem nas aliterações em (/t/): “Teu manto, teu lar?! Tudo lhe cabia” (v. 12 e 13); nas aliterações em (/s/): “Ironia! Culpa dos astros que nossos abraços não são mais/ compassos em harmonia?!” (v. 14, 15); “É dessa carne negra, que hoje pulsa um sangue novo” (v. 20); “Como se visse um fantasma” (v. 26). Na assonância em /t/, /s/ e /d/ “Tantos giros dei, tantas idas e vindas” (v. 16) e na assonância em /z/ e /s/ “Me perseguia dizendo fazer minha segurança” (v. 34). A rima encavalada muito comum em criações do rap em “Cabia. Ironia!” (v. 13 e 14) e “Gosto/ Encosto!” (v. 21 e 22). No Paralelismo presente em “Marcando a pele/ rasgando a epiderme/ Deixando uma ferida” (v. 7, 8 e 9) e “É dessa carne negra, que hoje pulsa um sangue novo/ É essa carne que agora expulsa o teu gosto” (v. 20 e 21).

O tom pedregoso assumido foneticamente pelo uso das aliterações sugere o mesmo tom espinhoso ao narrar uma situação de transformação pela dor vivida pela “eu-lírica”. Até chegar na condição de fulgor e protagonismo que arrematam o poema, a

personagem sangrou homeopaticamente pelo desdém, pelo egoísmo, pelo ciúme do seu ex-companheiro e a queleioide de sua ferida veio acompanhada de sol e liberdade.

5) Considerações Finais

“Exposta” cita não só uma mulher que expõe suas mais íntimas experiências em meio a um relacionamento malfadado, mas que, com esse movimento, o poema expõe também, a título de denúncia, a situação de uma personagem feminina negra que, assim como muitas outras personagens da autoficção de criações literárias em estado de escrevivência, passam por situações semelhantes.

Não esperamos com essa leitura encerrar as possibilidades de percepção, descrição e análise da obra de Mel Duarte. Pelo contrário, esperamos que ela provoque outras pessoas e outros olhares direcionados para produção artística de autores e autoras negras, por muitas vezes silenciadas, como expressou a própria artista, e para os *slams* em sua riqueza e potência, ao trazer novas escritoras para o cenário literário brasileiro.

Referências Bibliográficas

- ALCALDE, Emerson [Org.]. *Empoderamento Feminino*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORTÊS, Cristiane. Diálogo sobre escrevivência e silêncio. In: CORTÊS, Cristiane; DUARTE, Constância; PEREIRA, Maria (org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*. Disponível em: <<https://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf>>. Acesso em: 10/01/2019.
- D’ALVA, Roberta Estrela. *SLAM: voz do levante*. Rebento, São Paulo, n. 10, p. 268-286, junho 2019. Disponível em: <<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360>>. Acesso: 07/02/2023.
- DUARTE, Mel. Exposta. In: ALCALDE, Emerson [Org.]. *Empoderamento Feminino*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019, p. 104-105.

- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007, p. 16-21.
- HOUAISS CONCISO. Instituto Antônio Houaiss [org]. Editor responsável Mauro de Salles Villar. São Paulo: Moderna, 2011.
- LIMA, Juliana Domingos de. *O que são slams e como eles estão popularizando a poesia*. Nexo Jornal, 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia>>. Acesso em: 20/05/2020.
- LITERAFRO. *Mel Duarte*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1217-mel-duarte>>. Acesso em: 20/05/2020.
- NUNES, Davi. *Banzo*. 1ª edição. Salvador: Organismo Editora, 2020.
- PERRINE, Laurence. *Sound and Sense, An Introduction to Poetry*. 5ª ed. Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *O que é Comunicação Poética*. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- PRAZERES, Rafael Alexandre Gomes dos. *Som e Silêncio dos versos: melopeia de Ezra Pound na poesia de Arnaldo Antunes*. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 200 f., 2016.
- SITE OFICIAL. *Mel Duarte Poesia*. Disponível em: <<https://www.melduarte poesia.com.br/>>. Acesso em: 06/06/2020.
- VIEIRA, Kauê. Mel Duarte rompe o silenciamento secular das minas negras: ‘Mulher bonita é que vai à luta!’. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2018/09/mel-duarte-rompe-o-silenciamento-secular-das-minas-negras-mulher-bonita-e-que-vai-a-luta/>>. Acesso em: 06/06/2020.
- TAYLOR, Diana. “Performance: Introducción”. In: _____. *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma*. Perú: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012. p. 07-19.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 05/11/2022

ⁱ **Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres** é doutora em Letras. Participa do Núcleo de Estudos em Transculturização, Identidade e Reconhecimento (NETIR) e colabora com o Centro de Estudos e Pesquisas Intercultural da Temática Indígena (CEPITI). É docente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEB – Campus X) e no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (UFSB). **E-mail:** lilian.lima86@gmail.com

ⁱⁱ **Rafael Alexandre Gomes dos Prazeres** é Professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) – Campus Paulo Freire (Teixeira de Freitas) – Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutorando em Estado e Sociedade pela mesma Universidade - Campus Sosígenes Costa (Porto Seguro). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Literatura de Língua Inglesa (UNICID) e em Gestão de Políticas Públicas em Gênero e Raça (UFBA). Licenciado em Letras Língua/Literaturas Inglesa (UNEB) e Letras Língua/Literaturas Portuguesa (UESC). **E-mail:** rafaeldosprazeres@ufsb.edu.br

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 poetas-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 poetas 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, sociedad: 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

A AUTORREPRESENTAÇÃO E A MULHER INDÍGENA NO *SLAM*: A POESIA DE AURITHA TABAJARA E A RUPTURA COM A REPRESENTAÇÃO HEGEMÔNICA

[SELF-REPRESENTATION AND THE INDIGENOUS WOMAN IN SLAM:
AURITHA TABAJARA'S POETRY AND ITS RUPTURE WITH HEGEMONIC REPRESENTATION]

ARY PIMENTELⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8658-3398>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

MARIANA DE OLIVEIRA COSTAⁱⁱ¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A recente cena do Poetry Slam nos brinda enquanto pesquisadores de literatura a oportunidade de pensar, analisar e discutir temáticas originais e necessárias e nos permite fazer ecoar vozes e produções literárias que há muito são silenciadas nos currículos. Assim, este artigo busca pensar a potência da autorrepresentação através da poesia de Auritha Tabajara e sua relevância na ruptura com a representação hegemônica.

Palavras-chave: slam; autorrepresentação; mulher indígena; hegemonia

Abstract: The recent scene of Poetry Slam presents us, as literature researchers, the opportunity to reflect, assess, and debate the original and essential topics and allow us to echo voices and literary productions that for so long have been silenced in the resumes. Therefore, this article aims to reflect upon the strength of self-representation through Auritha Tabajara's poetry and its relevance in the rupture with the hegemonic representation.

Keywords: slam; self-representation; indigenous woman; hegemony

¹ Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado financiada pela CAPES e que está em andamento pelo Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Introdução

Talvez estejamos condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente não caiu?

Ailton Krenak

Diante do cenário ocidental contemporâneo, na academia vivemos as últimas décadas re-descobrimo questões e problemáticas mal resolvidas historicamente há centenas de anos. Enquanto diminutos seres políticos inseridos em nossas comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008) atravessamos uma nebulosa de perguntas sem respostas na tentativa de superar ainda o que permanece arraigado do nazi-fascismo, do colonialismo e também do tráfico e escravização de pessoas.

Nas lutas políticas que avançam e retrocedem por constituições de direitos, dignidade e respeito à vida do indivíduo que se organiza socialmente e que é colocado em xeque diante de uma suposta força capitalista que esconde rostos que nos são já muito conhecidos, e que são justamente os mesmos que se esconderam e seguem se escondendo por detrás das atrocidades humanas anteriormente mencionadas. Esses rostos brancos, masculinos, cis e heterossexuais são os donos dos capitais (de todos eles, porque eles os inventaram) e detentores de muitos poderes (porque os colonizaram). E também são eles quem determinam o padrão, a régua, o aceitável, o que são, na verdade, novas formas de esconder essas mesmas máscaras (FANON, 2008). Diante destes que conformam o padrão normalizado e detentor dos poderes ocidentais, temos os Outros que, segundo abordagem de Edward Said (1996), são os orientais, mas que lançando nosso olhar do macro ao micro temos entendido que também em cada território (SANTOS, 2006, 2007) existe uma hierarquia de outrização ou alterização dos sujeitos. E pensando o Brasil como macroterritórios repletos de muitas urbes e também como microterritórios se olhamos para o ocidente como um todo, temos o reconhecimento da alterização das pessoas com deficiência, negras e indígenas, das

classes mais baixas, de origem periférica, das mulheres e todas as identidades que são acolhidas pelo guarda-chuva LGBTQIA+.

Nesse contexto territorial e sociopolítico, o *poetry slam* no Brasil tem por característica relevante ser protagonizado por essas vozes que foram silenciadas socialmente e que aparecem representadas na literatura pela perspectiva hegemônica.

A cena do *slam* surge em Chicago, em 1986, inserida socialmente na classe trabalhadora e se espalha ao longo das últimas décadas pelo mundo. Em 2008, o *slam* chega ao Brasil pelas mãos de Roberta Estrela D'alva que cria o ZAP! SLAM, o primeiro *slam* brasileiro, na cidade de São Paulo. Em 2012, Emerson Alcalde inaugura o Slam da Guilhermina, que vai dar a cara do slam que conhecemos hoje a partir do desenho das regras brasileiras.

O campeonato no território brasileiro consiste de poemas autorais de até 3 minutos, sem apoio de objetos ou acompanhamento sonoro/musical, a performance é fundamental e o público participa ativamente reagindo aos poemas e compondo, a princípio, a banca de jurades que darão notas de 0 a 10. Temos, então, as e os slammers, poetas que estão competindo, e as e os slammasters, que são aqueles que fazem a mediação da batalha.

Ademais, aqui, no país, os *slams* se conectam com a cena do rap e com os saraus de periferias desde sua chegada, passando a envolver artistas que já se conectavam por essas redes e a caminhar por esses mesmos territórios periféricos. Mas o *slam* não é só poesia, é performance, tem profunda conexão com o teatro, e é também o público, já que os jurados são escolhidos, a princípio, aleatoriamente por entre os presentes, não é preciso sequer conhecer a cena, pode ser um passante desavisado, os critérios são individuais e livres.

1. O slam como espaço amplificador de vozes, lugar para falar de si e por si

O *slam* é ativamente político e suas temáticas no país têm se voltado cada vez mais para esse recorte, o que consiste em um processo orgânico se pensamos que ele é realizado por e para grupos minoritários e subalternizados. Além disso, o contexto político do país aliado a velhos conhecidos do sistema, como o racismo, o patriarcalismo, a LGBTfobia, etc. fazem com que exista uma necessidade vital e urgente

de narrar, gritar, dar o testemunho daquelas identidades que são diariamente violentadas, assassinadas e silenciadas.

Martin Lienhard (1990) diz que a nova narrativa latinoamericana tem um fundo poético e ideológico que parte do que ele chama de "subsociedades arcaicas marginadas", ou os vencidos, o que permite a aparição de novas práticas literárias. O autor também trata de um tema que pode ser bastante relevante para pensar o *slam* dentro do cenário literário brasileiro: o fetichismo da escritura. Uma vez que entendemos a dificuldade que há para que a cidade letrada reconheça a literatura produzida por vozes marginalizadas, como bem afirma a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2021), passamos a compreender as disputas de poder que envolvem ao reconhecimento do valor literário que parte da oralidade e o fetichismo da escritura desde seu recorte histórico na idade média e na colonização das terras de Pindorama e toda Abya Yala.

Lienhard, ao recuperar toda a história do período colonial desde os registros das terras invadidas pelos escravos recém desembarcados da Europa, contribui para refletir sobre a estrutura contínua de silenciamento das vozes indígenas e na supervalorização da linguagem escrita por sobre a oralidade. O valor dos bens, por exemplo, o assunto levado mais a sério do sistema capitalista, é distribuído e identificado a partir da escrita, acordos orais não têm validade, assim como é o caso dos depoimentos jurídicos que devem chegar ao papel para serem considerados legais. Como destaca o autor:

[...] la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la "divina" escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas "escrituras" antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura "latinoamericana". (LIENHARD, 1990, p. 55)

Então, pensar a poesia oral contemporânea constituída em uma cena tão recente como o *slam* e seu lugar de marginalidade no que tange ao reconhecimento e à sua recepção crítica em contraposição ao cânone, pode significar revisar paradigmas muito antigos e domesticados nos parâmetros da literatura ocidental.

Entendendo que o subalternizado pode falar (SPIVAK, 2010) e que sempre falou, nossas indagações se voltam para o ouvido hegemônico, esse que se recusa a ouvir. A recente produção teórica de Regina Dalcastagnè é muito relevante e ilustrativa se pensamos a construção da imagem, da memória e a seleção e o recorte, a exclusão dentro da etiqueta que recebe o nome de representação literária. Das autobiografias aos

objetos que atravessaram gerações, a pesquisadora concentra na obra conceitos chave para a elaboração desta pesquisa. Dentre eles, destaco o conceito de representação, claro, e de tudo o que é implicado a partir da origem autoral dessa representação: “O mundo que recortam em suas narrativas está marcado por essas características. Suas personagens são muito parecidas com eles, transitam pelos mesmos espaços urbanos e sociais, vivem as mesmas dificuldades e aspirações.” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 11).

A ideia de que só podemos narrar ou representar aquilo que conhecemos tem muito a ver com o posicionamento de Clifford Geertz (2005) em seu texto “Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita”, no qual o autor disserta sobre a importância da vivência, do haver estado de corpo presente, associando-se à própria experiência para certificar o argumento de autoridade sobre aquilo que é dito. Ao explicar que o antropólogo não precisa se apegar a fatos ou conceitos, mas necessita comprovar sua experiência através da escrita para ser capaz de convencer o leitor, Geertz diz, também, algo que nos serve muito para entender a figuração do sujeito subalternizado. Afinal, há maneira melhor de fazer crível as representações de uma realidade do que através do investimento na experiência para a qual, de modo biográfico, autoficcional ou ficcional, se atraem todas as atenções?

Se por um lado temos as lacunas e falhas da memória nas narrativas literárias que pretendem uma elaboração de uma autorrepresentação, por outro temos também a potência de narrar aquilo pelo “dono absoluto da [própria] história” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 57).

A relevância da produção poética autorrepresentativa tem a ver com a questão decolonial, do falar sobre si mesmo, do que Djamila Ribeiro (2017) chama de lugar de fala e Dalcastagnè usa para reclamar o lugar de mais autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias e desmontem as regras do jogo, que escrevam a partir de outra “perspectiva social” (YOUNG *apud* DALCASTAGNÈ, 2021, p. 10). Para entender porque é decolonial é preciso compreender o conceito de colonialidade do poder de Quijano (2009) e sua classificação a partir da heterogeneidade:

Na América, no capitalismo mundial, colonial/moderno, os indivíduos classificam-se e são classificados segundo três linhas diferentes, embora articuladas numa estrutura global comum pela colonialidade do poder: trabalho, raça, gênero. A idade não chega a ser inserida de modo equivalente nas relações sociais de poder, mas sim em determinados meios do poder. (QUIJANO, 2009, p. 101)

Então, segundo Quijano, existem três tipos de colonializações, por vias do trabalho, da raça e do gênero, portanto seriam veias da colonialidade o classismo, o racismo, o patriarcalismo e, em algum aspecto, o etarismo. Ampliando esse conceito de decolonialidade proposto pelo autor, Maldonado-Torres (2020) explica que:

[...] decolonialidade como um conceito oferece dois lembretes-chave: primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28)

Assim como o mito da democracia racial imperante no Brasil, a presença constante da colonização em nossas relações sociais e experiências individuais não pode ser esquecida e, menos, subestimada. Esse entendimento é mais do que necessário para lutar contra a manutenção do poder pelos colonizadores. Além disso, Maldonado-Torres (2007) amplia o conceito de colonialidade do poder a uma consciência ainda mais corporal e humanizada da problemática:

El concepto de colonialidad del ser nació en conversaciones sobre implicaciones de la colonialidad del poder, en diferentes áreas de la sociedad. La idea era que si en adición a la colonialidad del poder también existía la colonialidad del saber, entonces, muy bien podría haber una colonialidad específica del ser. [...] la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 129-130)

O impacto da experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem poética nos interessa como estudiosos do *poetry slam*, que é por si só uma forma poética decolonial produzida por corpos políticos, muitas vezes alterizados e que falam sobre suas vivências. Já María Lugones (2008) faz uma leitura mais crítica acerca da conceitualização de Quijano e propõe uma re-organização social em termos de gênero:

La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. Quijano acepta el entendimiento capitalista, eurocentrado y global de género. [...] No es necesario que las relaciones sociales estén organizadas en términos de género, ni siquiera las relaciones que se consideren sexuales. Pero la organización social en términos de género no tiene por qué ser heterosexual o patriarcal. El que no tiene por qué serlo es una cuestión histórica. (LUGONES, 2008, p. 78)

Lugones em sua obra sobre decolonialidade e gênero traz muitas construções relevantes para pensar as sexualidades e suas subjetividades sem se apegar à colonial ideia de binarismo, também muito explorada ao longo da escrita de Audre Lorde (2020).

Ir contra a colonialidade é voltar, lembrar que existem outras possibilidades que já são possíveis e que são libertárias para os corpos alterizados. Por isso, decolonialidade é também estratégia para mudar a realidade (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2020), assim como também o são os estudos da representação. Destacando que o surgimento dessa questão nasce da maior colonização histórica, a dos negros, serve-nos de caminhos para ampliar e unir outros corpos a lutas contra a colonialidade. Por essa razão, é preciso aproximar-nos do conceito de interseccionalidade para compreender que a autorrepresentação pode partir de mais de uma vivência e identidade ao mesmo tempo:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 14)

Pensar a interseccionalidade para toda a crítica ao feminismo hegemônico é também colocar o termo à disposição para debater as encruzilhadas identitárias dentro do recorte da autorrepresentação no *poetry slam*. E como nos diz Heloisa Buarque de Hollanda (2020) os *slams* não podem passar despercebidos pelo feminismo e acrescentamos que não devem tampouco ser esquecidos pelos estudos literários, de raça, de etnia, de gênero e de sexualidade. É importante destacar que o *slam*, assim como os saraus de periferia, tem a questão territorial como característica bastante marcada. Por isso, é importante pensá-lo, também, a partir da produção de Milton Santos, ou seja, a partir de seu uso social.

A questão territorial também é importante a partir da obra de Lucía Tennina (2017) que traz muita relevância para os estudos do *Poetry Slam* pela construção de conceitos relacionados à territorialidade periférica que marca não só o contexto do surgimento da cena, mas também as construções poéticas, a escolha lexical e a linguagem, os gestos, vozes e silêncios (TENNINA, 2017, p. 15).

Se pensarmos no lugar das e dos poetisas indígenas no Brasil, a questão territorial assume um lugar ainda mais central, visto a atual situação das políticas públicas do Estado no que se refere ao constante roubo das terras indígenas. Vale ressaltar que compreendemos que toda a América é terra indígena, Abya Yala é o nome que

receberam essas terras muito antes que elas fossem invadidas e que os colonizadores se autodenominassem descobridores por meio da escrita em uma folha de papel.

Se a poesia falada marcada pela territorialização tem tudo a ver com o Sul Global e o caminho proposto pela decolonialidade é porque a forma escrita e suas normas foram colocadas sempre como um instrumento de poder e privilégio inalcançável para muitos. Dessa forma, o *slam* quando protagonizado por poetas indígenas ocupa um lugar muito importante, visto que as vozes indígenas seguem sendo silenciadas no mercado editorial e que sua conexão com a oralidade é orgânica e ancestral.

2. A poesia de Auritha Tabajara no *slam*

Em novembro de 2021, aconteceu no Morro da Babilônia, Rio de Janeiro, o primeiro *slam* indígena do mundo, o *Slam Coalkan*, que significa união do sul com o norte. A batalha foi promovida pela FLUP – Festa Literária das Periferias e aconteceu de forma híbrida, aberta a um número restrito de presentes e transmitida ao vivo pelo Youtube. Tendo como *slammaster* Katú Mirim, que atua como rapper e atriz, o Coalkan contou com a presença de poetas indígenas de diferentes povos e regiões e, como critério especial, teve a presença de jurades também indígenas. Além disso, ao escolher o grito que é parte do ritual dos *slams* para iniciar as performances poéticas não repetiram a fórmula de inserir o nome do *slam*, Coalkan, mas optaram por fazer desse espaço uma oportunidade para exercer um direito há muito negligenciado: “Demarcação já!”.

Auritha Tabajara compôs a cena das poetas que participaram do Coalkan e esteve também na edição anterior do *slam* promovido pela FLUP, o *slam* Cúir, primeiro campeonato nacional de *slammers* LGBTQIA+ que foi realizado integralmente de forma virtual por razões da pandemia de covid19.

Auritha Tabajara é o nome ancestral de nascimento que não pode ser registrado à época e que é utilizado pela poeta em todos seus trabalhos e publicações, de registro leva nome que homenageia sua avó, Francisca Aurilene Gomes Silva. Auritha é uma mulher indígena do povo tabajara nascida em Ipueiras – Ceará, atua como cordelista, poeta, atriz, contadora de histórias e é a primeira mulher indígena a publicar livros em

cordel no Brasil. O seu livro *Magistério Indígena em Verso e Poesia* foi considerado leitura obrigatória nas escolas públicas pelo Estado do Ceará.

A rima e a oralidade na vida da poeta é parte de sua história desde a infância, em entrevista publicada pela Revista Letras Raras, Auritha diz que:

Minha infância foi ouvindo muitas histórias da minha avó; a minha primeira cartilha foi aprender as coisas da vida através da oralidade; brincava livremente no rio com outras crianças, não tinha maldade entre a gente, corria livremente dentro da mata. Só não tinha escola perto e eu tinha muita vontade de estudar, fui alfabetizada em casa através da rima. (TABAJARA, 2021, p. 281)

A avó é a referência de Auritha em muitos lugares, o de mulher indígena, o de contadora de histórias, de cura e de rima. Desde pequena, na escola, conta ela, em entrevista concedida à Mayra Sigwalt (Youtube, 2021), que enfrentou problemas na escola por querer fazer todos os trabalhos em rima e musicalizados. É importante lembrar que a palavra falada veio antes da letra, também na Literatura, mas não ocupam lugares necessariamente dicotômicos. São formas distintas, cada uma com suas especificidades, singularidades e possibilidades. O que buscamos aqui é destacar as relações de poder (BOURDIEU, 1989) que estão cravadas no fetichismo da escrita (LIENHARD, 1990) em detrimento da literatura oral.

Já sobre os poemas de Auritha, estes possuem variadas temáticas bastante envolvidas pelas vivências da autora, a relação com a avó e demais parentes, incluindo os seres da natureza, a sua forma de ver e sentir o mundo, seu trânsito para a cidade grande, as histórias que ouviu e que conta, além de temas que envolvam as lutas dos povos indígenas, em especial, das mulheres. Na entrevista supracitada (TABAJARA, 2021), Auritha fala brevemente sobre sua relação com a temática de sexualidades, quando perguntada pela entrevistadora. Ainda que se reconheça dentro da identidade lésbica, a poeta diz que não se sente preparada para levantar essa bandeira e ressalta que existem outras urgências que requerem sua atenção como o genocídio indígena, a morte das aldeias e o acesso à educação e à escrita por parte das mulheres indígenas. Ainda assim, o tema aparece em sua poesia: “[...] minha forma de amar eu não vou colonizar” (TABAJARA, 2021). A temática do amor entre mulheres, mesmo que não a defina como escritora, atravessa seus versos, sua obra poética. Dessa maneira, podemos receber de seus poemas a voz de uma eu-lírica que é ela própria, assim como é corriqueiro nos *slams* brasileiros, que não representa a construção da imagem de uma

mulher que é uma coisa só, um símbolo, um estigma, um tema. As vivências da poeta transparecidas pela sua poesia não se encaixam e nem se enquadram nos estereótipos de um leitor que busca a imagem da mulher indígena dentro dos padrões que existem no imaginário social. Sobre essa questão dos estereótipos que se colonizaram no imaginário social a respeito de pessoas indígenas, Geni Nuñez (2022) cita a Munduruku (2017) para explicar que essa é uma das principais formas de estruturação da homogeneização etnogenocida e agrega que “Essa generalização vai desde a aparência até os costumes, línguas, modos de vida” (p. 70).

A tese da intelectual Geni Nuñez fala sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude a partir de perspectivas indígenas produzidas por importantes teóricos que versam sobre essas questões, incluindo a sua própria. Assim, a autora implementa discussões a respeito de problemas, questões e proposições como, por exemplo, a objetificação de pessoas indígenas ao longo de toda a história por parte de estudiosos brancos. Nesse ponto, me parece importante, antes de seguir, pontuar que o silêncio sobre o racismo anti-indígena (NUÑEZ, 2022) é alimentado pelo silenciamento das vozes indígenas e sua representação, ou seja, a construção de sua imagem feita por pessoas brancas desde as primeiras cartas dos colonizadores até as pesquisas acadêmicas que estão sendo escritas hoje. Assim, decidindo não evitar o desconforto da discussão, me posiciono como uma pesquisadora que não acredita em uma bipartição de vida e obra dos autores e das autoras. Nesse sentido, enquanto professora de língua e literatura, e especificando minha experiência na educação básica, o intuito de trabalhos de pesquisa como este que aqui apresento, advém da urgência de fazer ecoar vozes que não podem mais ser outrizadas e cujo silenciamento empobrece os currículos escolares e acadêmicos, sob a perspectiva da branquitude. Por isso, destaco a importância de se ler e pesquisar a literatura produzida por Auritha Tabajara e outras tantas autoras indígenas, negras, de pessoas LGBTQIA+, com deficiência, nortistas, nordestinas, do Sul Global e mais identidades invisibilizadas.

Sendo assim, para este artigo, selecionaremos o terceiro poema que Auritha performou no Slam Cúir, que ocorreu virtualmente no ano pandêmico de 2020, o que é muito significativo, que nos oferece um rico objeto para pensar a importância da autorrepresentação da mulher indígena para romper com o imaginário altamente estigmatizado que circula entre as pessoas não indígenas.

Para começar, vale ressaltar que essas construções poéticas que estão para além do texto falado no *slam*, podem se relacionar bem de perto com a performance teatral. Nos saraus, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos; já o *slam* radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia, e, portanto, competitiva, o que faz naturalmente a intensidade performativa seja estimulada.

Luiza Romão (*apud* HOLLANDA, 2020, p. 33) fala da relação entre teatro e *slam*. Muitas outras poetisas também atuam como atrizes e/ou se lapidam como *slammers* por meio da formação teatral ou de cursos de projeção oral e corporal, como é o caso de Laura Conceição, Luz Ribeiro, Luiza Loroza, Valentine e, também, a precursora do *slam* no país, Roberta Estrela Dalva, além de muitas outras. Inclusive, apesar da recente existência da cena, já se acumulam pesquisas e estudos sobre a relação entre o *slam* e o teatro. Assim como a peça teatral, o *slam* ocorre sob a presença do público e só é experimentado no instante em que acontece a performance. Ambos também podem ser registrados pelo audiovisual, mas sabemos que só captamos resquícios daquilo que foi a performance no momento em que foi apresentada ao público real, único e insubstituível. Isso posto, observemos a transcrição do poema realizada por mim a partir de registros do canal virtual:

Minha avó é tabajara
nisso eu posso acreditar
histórias explicam o mundo
por isso tem que contar
em 29 nasceu
na aldeia mesmo cresceu
a natureza é nosso lar

essa é a minha avó de sangue
tem a vovó timbaúba
com mais de 200 anos
tem a vovó carnaúba
o titio... a vovó... Rio Encantado
que conta histórias sentado
e a irmã jataúba

A vovó disse que um dia tava colhendo urucum
e o tataravô lhe disse
quero um anel de tucum
ela ficou matutando
pro tataravô olhando
comendo araticum

Eu estava ali do lado ouvindo e perguntei

Tatá sol me diga aí o que sempre questionei
porque tantos me condenam
e com raiva me ordenam
mas nunca desapaixonei
eu não gosto de meninos para me relacionar
menina me faz feliz
quem isso pode explicar?
quem não gosta de alegria?
tem a ver com sabedoria,
com os mistérios do mar?

Minha bisneta querida,
já observou o vento?
a água que cai da chuva?
e quem determina o tempo?
a cigarra quando canta?
borboleta te encanta?
isso te dá sofrimento?

Pois na vida é assim
tudo o povo quer saber!
Na verdade, nada sabe
temos muito que aprender.
Tudo aqui é um mistério
o padrão é ter critério
e tentar sobreviver.
Falam tanto de amor
e ao mesmo tempo dinheiro
preconceito escancarado
e a vida andando ligeiro
Acham que a felicidade
é ser uma celebridade
ser vista no mundo inteiro. (TABAJARA, 2020)

O poema cuja performance selecionada foi parte do Slam Cúir, batalha de *slam* realizada e organizada pela FLUP 2020. Assim, dada a característica de que o poema no *slam* é fluído e único a cada performance, faço a transcrição do vídeo obtido através do Youtube (2020)², mantendo viva essa versão espontânea que só a poesia falada permite. Apesar de que muitos poemas de *slam* brasileiros não possuem título, este recebe uma nomeação especial para a competição, quando a poeta performou seis poemas e os nomeou a partir de sua ordem de apresentação, primeiro cordel, segundo cordel... e este é o que se intitulou terceiro cordel.

A mescla entre o cordel e o *slam* conforma uma sintonia performática e rítmica, além de ambos beberem das mesmas fontes da poesia falada, carregam consigo as

² Performance do poema: <https://www.youtube.com/watch?v=8CRbHGQ-b4I&ab_channel=FlupRJ>.

marcas das vivências de sujeitos alterizados e territórios marginalizados. O poema se inicia explicando a noção de família que tem a eu-lírica, entre a avó consanguínea, as árvores, o rio, o sol não há diferença, todos conformam um todo que lhe é referência. É ao redor deles que ela cresceu, é com eles que ela aprende, à sabedoria deles é que confia seus questionamentos e indagações.

Em uma construção poética em que há o diálogo com os mais velhos, referência respeitosa àqueles que possuem e compartilham suas sabedorias, Auritha trata em seu poema da lesbofobia, do preconceito. A eu-lírica, que, destaco mais uma vez, não pode se separar da poeta no caso específico da maioria dos *slams* brasileiros, levanta questionamentos comuns às mulheres lésbicas e que estão relacionados à inaceitação social e a resposta que recebe é correlacionada a outros elementos da natureza cuja existência observada causa-nos admiração e não sofrimento. Assim, revela-se uma narrativa que associa o amor entre mulheres a outras coisas naturais, orgânicas, que nos causam felicidade, encantamento.

Além disso, podemos observar nos versos deste poema que há em oposição os demais, aqueles que tudo querem saber, que misturam amor e dinheiro, ambicionam a fama e deixam a vida passar. Esses são os preconceituosos que, incapazes de admirar o belo, acabam por condená-lo, são aqueles que nada sabem, carregam raiva em seus discursos. No entanto, nesse contexto, a resistência da eu-lírica se apresenta em versos como: “Tudo aqui é um mistério/ o padrão é ter critério/ e tentar sobreviver”.

O trabalho poético de Auritha nos oferece generosamente contribuições muito relevantes para o cenário literário ainda atual. Como reflete a autora Dalcastagnè (2021), são produções literárias autorrepresentativas que nos permitem desconstruir e reconstruir imaginários, mundos possíveis, até que o real também se veja reconstruído:

[...] talvez tenhamos que parar de sonhar apenas sobre nós mesmos... talvez precisemos acordar e finalmente enxergar os que sonham ao nosso lado. Daí a necessidade da companhia de mais e mais autores e autoras provenientes de diferentes espaços e classes sociais, com diferentes cores, interesses, profissões, desejos, conhecimentos, razões. Autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias, ajudem a desmontar as regras do jogo. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 17)

Como já dizia a Auritha em seus versos: “histórias explicam o mundo/ por isso tem que contar”. E esse verso, não por casualidade, possui conexão com a proposta para adiar o fim mundo do intelectual indígena Ailton Krenak (2019, p. 27): “E minha

provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.”

Pensando a relevância da construção poética que temos por objeto, podemos refletir um pouco sobre a contribuição da fase “aislacionista” da literatura latinoamericana, conforme nos brinda Kemy Oyarzún (1992), que afirma que o momento anterior à fase dialógica, baseada nos estudos bakhtinianos, foi importante para que avançássemos:

[...] este hito ha sido fundamental para sentar las bases de una ciencia o epistemología feminista; ha permitido particularizar el objeto de estudio, constituir un corpus válido de experiencias sobre las cuales reflexionar y, en consecuencia, ha permitido una serie de rupturas y quiebres sistémicos con los presupuestos epistémicos masculinistas y logocentristas de Occidente. (OYARZÚN, 1992, p. 34)

A autora que diz que “El deseo marginal es la sinrazón” (OYARZÚN, 1992, p. 37) fala sobre a satanização e patologização do desejo do Outro e suas reflexões podem contribuir para uma crítica decolonial do trabalho de Auritha. Oyarzún fala sobre como no imaginário latinoamericano cohabitam deusas e deuses precolombinos, virgens e bruxas, oralidade, escritura e outras grafias juntamente a vozes indígenas, mestiças e europeias, além de vozes da cidade, deuses do consumismo. A poesia de Auritha é a povoada de toda essa história coletiva através de sua experiência individual.

Retomando mais vez a entrevista concedida à Mayra Sigwalt (Youtube, 2021), Auritha explica que a bandeira da lesbianidade não ocupa um lugar de destaque em sua apresentação, isso porque, diz a poeta, existem temas ainda mais urgentes a serem tratados e levantados, como o genocídio indígena e as mulheres indígenas que não conseguem sair de suas aldeias para estudar ou não tem espaço para escrever ou publicar. Mas, ainda assim, esse lugar de resistência e representação lésbica figura em sua apresentação, seja quando fala de “amar sem colonizar” ou quando expressa que não se pode seguir estereotipando a mulher indígena, que ela escreve com várias vozes que precisam ser faladas, escritas e publicadas, mulheres trans, lésbicas e outras subalternizadas. Já em sua poesia, o tema aparece marcado por uma sutileza ao ser associado à natureza, ao natural, demarcando o lugar dessa voz, que é antes o de uma mulher indígena cuja natureza lhe é reconhecidamente berço e família.

Na produção poética, mais do que em qualquer outra, escrever é excluir. Quando se busca expressar o que um poema é capaz de expressar pelo viés de uma seleção tão

diminuta de palavras, o peso de todas as possibilidades e palavras não escolhidas recai sobre a poeta. Desse modo, Gloria Anzaldúa explica sua perspectiva, que advém de uma situação que ela mesma trata de contextualizar:

Tive a questão da legitimidade lançada a mim por outra lésbica Chicana, Cherríe Moraga. Numa resenha do livro *Borderlands/La Frontera*, ela sugeriu que eu não era lésbica mesmo porque não enfatizei minha identidade lésbica nem escrevi sobre sexualidade. Eu concluí que ela queria que eu focasse na sexualidade lésbica. A crítica dela sugere que existe tal coisa como uma escritora lésbica e que uma escritora lésbica deveria escrever somente sobre questões lésbicas e que questões lésbicas são sobre sexualidade. (ANZALDÚA, 2017, s.p.)

Portanto, é possível refletir também que a produção de Auritha vai novamente de encontro ao que esperam dela os grupos hegemônicos da cidade letrada (RAMA, 1984), enfrentando os estereótipos e se colocando em seu lugar libertário na sociedade como sujeita política, consciente, territorializada, questionadora e lésbica.

Nesse sentido, a comunicadora feminista argentina Claudia Korol já destacava a importância dos corpos dissidentes nas mudanças de perspectivas nas formas de vivenciar no mundo:

Los cuerpos disidentes han cambiado nuestros modos de estar en el mundo. Las feministas lesbianas han problematizado a los feminismos, proponiendo debates sobre temas tan centrales para la vida cotidiana como son el amor, la libertad, el deseo, la maternidad. Algunas colectivas lesbianas se desidentifican de la identidad de mujeres, por caracterizarlas como parte del binomio heteronormativo hegemónico. También forman parte de estos procesos de crítica, que enriquecen las perspectivas del feminismo popular, activistas travestis, bisexuales, trans, intersex, que nos ayudan a repensar las conceptualizaciones de los feminismos que reproducen las lógicas binarias de la heteronormatividad. (KOROL, 2016, p. 147)

Pensar os feminismos populares na América Latina pode representar uma abertura para revisar e evitar a repetição dos mesmos velhos, brancos, ricos e cisheteronormativos padrões. Dessa forma, observamos o papel das dissidências sexuais na busca pela reorganização social que a decolonialidade do sul global organiza e prevê.

Veja-se que, para uma sociedade como a latinoamericana, dominada em um primeiro momento pela hegemonia europeia e, depois, também, pela cultura capitalista estadunidense, ser normalizado nunca foi uma opção já que seguimos os parâmetros hegemônicos ocidentais. O que acontece é que esse mesmo padrão imposto aos latinoamericanos com base em sua territorialidade é reproduzido por nós mesmos dentro de nosso território, a bipolaridade hegemonia-padrão-normal versus alteridade-

subalternizada-exótica se repete entre os países e dentro de cada um deles, de cada cidade, zona ou bairro. Do macro ao micro, a anormalidade serve como característica imposta ao Outro que pertence a um território periférico em contraposição a um território hegemônico, detentor de prestígio e de poder – seja no plano econômico, político, social e identitário, claro.

A imposição e reprodução discursiva dos padrões hegemônicos recaem também sobre a mulher indígena, que ainda habita o imaginário da mesma forma como fora relatada nas primeiras obras escritas pelos colonizadores nessas terras: desnuda, de franja, cabelos lisos e negros, um objeto sexual à disposição do homem branco. Assim, para a construção da imagem da mulher indígena que foge a esse olhar hegemônico e outrizador, a autorrepresentação e os espaços que se abrem a ela são vitais, tesouros a serem reverenciados e protegidos.

Por fim, vale destacar que para além do poema que brinda este breve texto, toda a obra de Auritha Tabajara é uma referência para pensar a ruptura com a representação hegemônica da mulher indígena e representa revolução para a poesia e para a produção literária nacional, além, claro, de ser um presente para suas e seus afortunadas(os/es) leitoras(es).

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANZALDÚA, Glória. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. Tradução de Tatiana Nascimento. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. Disponível em: <https://brota.noblogs.org/files/2016/01/Queerizar-a-escritora_Gloria-Anzaldua.pdf>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 107-132.

- DALCASTAGNÉ, Regina. *O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, n. 9, julio-diciembre, Colômbia, 2008, p. 73-101. Disponível em: <<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.
- KRENAK, Ailton. *Como adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOROL, Claudia. Feminismos populares: Las brujas necesarias en los tiempos de cólera. *Nueva Sociedad*, n. 265, setembro-outubro de 2016, p. 142-152.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- OYARZÚN, Kemy. Género y Etnia: Acerca Del Dialogismo En América Latina. *Revista Chilena de Literatura*, n. 41, Universidad de Chile, 1992, p. 33-45.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 7ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- SOUZA, Roberta. Conheça a cearense Auritha Tabajara, primeira mulher indígena a publicar livros em cordel no Brasil. *Diário do Nordeste*, 24 de março de 2021. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/conheca-a-cearense-auritha-tabajara-primeira-mulher-indigena-a-publicar-livros-em-cordel-no-brasil-1.3063460>>. Acesso em: 18 de março de 2022.
- TABAJARA, Auritha. Slam Cúir | Auritha Tabajara “Terceiro Cordel”, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8CRbHGQ-b4I&t=31s&ab_channel=FlupRJ>. Acesso em: 18 de março de 2022.
- TABAJARA, Auritha. #AbrilIndigenaLit #21# | All About That Book, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qyxf-o7MsCM&ab_channel=MayraSigwalt-AllAboutThatBook>. Acesso em: 15 de março de 2022.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Trad. Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017.

TESTA, Eliane Cristina; FERREIRA, Soraima Moreira Alves. Coração na aldeia, pés no mundo - entrevista com Auritha Tabajara. *Revista Letras Raras*, [S.l.], v. 10, n. 3, p. Port. 279-283, out. 2021. ISSN 2317-2347. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/2159/1624>>. Acesso em: 07 fev. 2022. doi: <<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v10i3.2159>>.

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 02/11/2022

ⁱ **Ary Pimentel** é licenciado em Letras (Português-Espanhol e respectivas literaturas) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. MESTRADO (1995) e DOUTORADO (2001) em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras / UFRJ. Tese de Doutorado: *Literatura, imagem & ação: intelectuais, massas e poder no discurso cultural argentino?*. Pós-doutorado pelo PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) - Faculdade de Letras - UFRJ (2016). Desde 1999, professor de Literaturas Hispano-Americanas da Faculdade de Letras da UFRJ, onde ministra cursos para alunos de Português-Espanhol e Português-Literaturas. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Tem experiência na área de Letras (ensino e pesquisa de Literatura). Desenvolve os projetos de pesquisa: “DO PROIBIDÃO AO FUNK OSTENTAÇÃO: negociando um lugar na cena musical carioca” e *FRONTEIRAS DO LITERÁRIO E O LOCAL DA CULTURA NA AMÉRICA LATINA: Território e subalternidade em debate*. Em 2016, concluiu estágio de Pós-Doutorado no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) da Faculdade de Letras - UFRJ com a projeto “Vozes proibidas nas margens da cidade: performance, circuito e figurações dos infames no Funk Proibido”, sob a supervisão da Profa. Dra. Heloisa Toller. Em 2017, concluiu estágio de Pós-Doutorado na Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) com o projeto “Funk Proibido e cumbia villera como máquinas expressivas dos subalternos: Juventude, território e identidade nas dicções da periferia”, sob a supervisão da Profa. Dra. Alicia Martín. Nos últimos anos, criou uma editora cartonera na periferia dedicada a publicar sujeitos subalternizados e moradores de favelas. **E-mail:** ary.pimentel@yahoo.com.br ary.pimentelrj@gmail.com

ⁱⁱ **Mariana de Oliveira Costa** é doutoranda e mestra em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação: “Eu sei o que aconteceu e você não estava lá. Disputas em torno da representação dos sujeitos subalternizados e territórios periféricos”. Licenciada em Letras - Habilitação Português/Espanhol pela Universidade Federal de Viçosa. Atualmente se dedica a pesquisar o Poetry Slam nas literaturas brasileira e argentina a partir do recorte de raça, gênero, classe e, sobretudo, sexualidade. **E-mail:** mariana.de.oliveira.costa@letras.ufrj.br

O REVIDE DA LÍNGUA: A DECOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO NA POÉTICA DO SLAM

[LANGUAGE STRIKES BACK: THE DECOLONIZATION OF THOUGHT IN SLAM POETICS]

ÉRICA ALESSANDRA PAIVA ROSAⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-6280-7278>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

SUELY LEITEⁱⁱ

<http://orcid.org/0000-0001-6587-3601>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

Resumo: Este artigo investiga como a poética do slam pode ser considerada uma produção literária de perspectiva decolonial, com foco sobre a colonialidade da linguagem e do ser. A partir do poema “Je ne parle pas bien”, criado pela slammer brasileira Luz Ribeiro para se apresentar na Copa do Mundo de Poesia em Paris (2017), a língua é um instrumento de revide às imposições colonialistas. Logo, a aprendizagem e a subversão das línguas impostas pela colonização são estratégias para a resistência, a decolonização do pensamento e a reescrita da história.

Palavras-chave: Poesia; Língua; Decolonialidade; Brasil

Abstract: This paper investigates how the poetics of slam can be considered a form of decolonial literature, in view of the coloniality of language and human beings. The study is based on the poem “*Je ne parle pas bien*”, written by the Brazilian slammer Luz Ribeiro, performed at the Poetry World Cup in Paris (2017). It is clear that language is an instrument to retaliate against colonialist impositions. Therefore, the learning and the subversion of the languages imposed by colonization is a strategy of resistance, the decolonization of thought and the rewriting of history.

Keywords: Poetry; Language; Decoloniality; Brazil

Introdução

A linguagem compõe as relações de poder e, muitas vezes, pode funcionar como um instrumento de dominação, de violência e de revide. A colonialidade da linguagem foi desenvolvida em meio aos processos de conquista e perdura até a contemporaneidade (VERONELLI, 2021). Como resposta, algumas sociedades que passaram pelo processo de colonização se apropriaram das línguas impostas para operar, por meio delas, uma resistência discursiva. Abordando tais questões, discutimos neste artigo a presença de propostas decoloniais no slam, campeonato de poesia falada, a partir do uso que os poetas¹ fazem da língua para denunciar opressões e construir um conhecimento libertador.

Os campeonatos de poesia falada nasceram nos bares e cafés dos Estados Unidos, na década de 1980, como um movimento autônomo de expressão e partilha de ideias. Foram nos slams que os imigrantes latinos encontraram espaços de acolhimento para a sua produção poética nos Estados Unidos, bem como outras comunidades periféricas em diferentes lugares do mundo. Sobre o surgimento do slam, a fundadora do movimento no Brasil expõe:

Foi no ano de 1986, no Gren Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia *slam* dos torneios de bairbol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu. (D’ALVA, 2014, p. 110)

O movimento dos slams tem como proposta política dessacralizar a poesia e seus lugares de expressão, por isso foi criado como um espaço para as pessoas manifestarem as suas poéticas das mais diversas formas e temas, sempre respeitando as três regras principais: apresentações de textos autorais, em até três minutos e sem uso de figurino,

¹ Adotamos uma linguagem de gênero neutra para referenciar grupos de pessoas plurais. Coerente às linhas teóricas que sustentam a pesquisa, essa escolha linguística-política visa generalizar sem universalizar. Dessa forma, seguimos o guia construído por Ophelia Cassiano (2019).

fantasia ou música. As apresentações são avaliadas por um júri popular, escolhido na plateia, que atribui notas de 0.0 a 10.0 para poema e performance.

Apesar de seu caráter competitivo, o slam é um movimento bastante horizontal, dado que qualquer pessoa pode participar do jogo, desde quem vai ler um poema pela primeira vez, até quem já tem textos decorados e os apresenta há bastante tempo. Quando alguém entra em cena para declamar, o silêncio do público é o maior sinal de respeito no movimento, além disso, as palmas e interações ao final de cada poema transmitem a emoção da plateia a quem se apresenta.

A prática do slam chegou ao Brasil em 2008 com o *ZAP! Slam* na cidade de São Paulo. A partir daí, o movimento se espalhou pelo país que tem mais de 200 comunidades. Desde 2014, o Brasil realiza uma etapa nacional do circuito, o Slam BR, da qual participam slammers que se classificam pelas etapas estaduais. Até 2020, quem venciam o Slam BR garantia vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia, realizada na França, como foi o caso de Luz Ribeiro. Desde 2021, quem vence o Slam BR se classifica para a Copa Aby Ayala, com poetas de diferentes países das Américas, além de poder participar da Copa do Mundo da França e do World Poetry Slam Organization, outro campeonato mundial que acontece em diferentes países desde 2022.

No movimento dos slams brasileiros, as narrativas são criadas a partir de uma “margem” que pode ser tanto geográfica, em relação às periferias das cidades, quanto social, em relação às comunidades à margem dos meios de expressão e da produção literária, por exemplo.

Sobre a questão geográfica, destacamos que muitos slams acontecem em bairros periféricos que geralmente não recebem atenção do poder público para a área da cultura. Outra característica dos campeonatos para promover maior acessibilidade da população à arte é a escolha dos dias/horários para a realização dos slams que, geralmente, acontecem aos finais de semana ou em dias úteis no período noturno. Ademais, ressaltamos que o movimento dos slams é plural no Brasil, uma vez que cada comunidade cria as próprias configurações de seus eventos, de acordo com as características de seu público.

Já sobre a margem social, podemos afirmar que os slams têm se configurado como espaços de resistência discursiva nos quais alguns grupos sociais, que por muito tempo foram representados por outros, assumem o controle da palavra para contestar a história

contada pela colonialidade e seus agentes. O slam é um lócus de debate de urgências e tem se tornado um lugar de projeção de vozes que até então não foram ouvidas em outros espaços sociais.

A atuação coletiva para a transformação é uma característica presente nas propostas decoloniais, visto que “a construção comunitária é o centro do sentir-pensar para a criação de um outro mundo” (CURIEL, 2017). Nessa perspectiva, a construção conjunta é, justamente, a peça-chave do slam, que só existe se houver uma equipe organizadora, slammers para se apresentarem, plateia interessada em assistir às performances e jurades, pois o campeonato mobiliza o público a ser peça fundamental do jogo ao compor o júri. Desse modo, o protagonismo no slam é coletivo.

As batalhas poéticas compõem um circuito de trocas, de diversão e de comunicação de diferentes visões de mundo que produzem coletivamente os conhecimentos transmitidos pelos corpos e vozes dos poetas. As pessoas se reúnem para falar e, principalmente, ouvir no slam, já que possuem um tempo limite de apresentação por rodada e ouvem todas as outras apresentações no restante do evento.

Ao trabalhar com a literatura no âmbito da oralidade, o slam propõe uma subversão da linguagem, já que retira a poesia da sacralidade da escrita para a qual por tanto tempo ela foi destinada. Nesse sentido, ressaltamos que a literatura surgiu com as tradições orais, muito antes da invenção da escrita. Ao longo dos tempos, a literatura oral se atualizou em diferentes performances, desde o trovadorismo da Idade Média na Europa e as contações de histórias na África antiga até movimentos contemporâneos brasileiros como o repente, o rap, a embolada, a galopada e o slam. A teórica Leda Martins denomina de “oralitura” as manifestações expressas pela voz e pelo corpo que se caracterizam como uma prática sociocultural de determinada comunidade. Para ela:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2003, p. 77)

O traço culturalmente constituído é o que faz da oralitura uma via de representação simbólica de um grupo de pessoas. Em meio às relações de poder que envolvem a

literatura oral, verificamos que o slam articula ações na busca por legitimidade enquanto prática literária. Uma delas é a criação do termo “slammer” para nomear quem compete nos slams e tem uma relação com a poesia falada, pelo fato de o termo “poeta” culturalmente remeter às atividades da escrita e da publicação. Assim, o ato de “renomear” faz parte de um projeto de futuro outro, porque renomear é disputar a constituição de um outro estatuto de relação em meio ao já estabelecido.

No entanto, apropriar-se de um termo culturalmente destinado a determinado perfil social, como “poeta” – que é majoritariamente usado para nomear homens² com livros de poemas publicados –, também configura uma atitude de resistência discursiva. Por todos os aspectos apresentados até aqui, pensamos o slam como uma prática decolonial e para isso tomamos como exemplo o poema “Je ne parle pas bien”, da slammer Luz Ribeiro, para apresentar uma proposta de decolonização do pensamento.

A primeira seção do artigo, “A colonialidade e seus desdobramentos”, revisa a teoria decolonial com a exposição das diferenças entre o *colonialismo* e a *colonialidade*. Nela, apresentamos os conceitos de *colonialidade da linguagem* e de *colonialidade do ser* para refletirmos sobre as práticas de controle cultural, pois a colonialidade atravessa a vida social, desde as situações mais íntimas até as coletivas, interferindo diretamente na subjetividade e nos processos de construção identitária. Ao romper com tais formas de controle, as propostas decoloniais constroem um pensamento localizado que orienta as práticas políticas.

Na segunda seção, “‘Je ne parle pas bien’: a língua como ferramenta de revide epistemológico”, realizamos a leitura interpretativa do poema “Je ne parle pas bien”, em português “Eu não falo bem”, apresentado pela slammer Luz Ribeiro na Copa do Mundo de Poesia, realizada em Paris (FR) em 2017. O poema versa sobre os malefícios da colonização e o levante de resistência que jovens como ela têm proposto atualmente através da escrita.

² Para saber mais sobre as discussões de gênero em torno da palavra “poeta”, leia a matéria: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/adrienne-savazoni-por-que-poeta-e-nao-poetisa/>>.

A colonialidade e seus desdobramentos

O colonialismo corresponde à experiência histórica da colonização, ou seja, a forma de organização do poder no interior da colonização que envolve o controle econômico e a administração política da metrópole sobre a colônia. Em um breve panorama, o colonialismo criou e utilizou o conceito de raça como eixo central para sustentar sua estrutura hierárquica de poder na modernidade. De acordo com Almeida (2018, p. 19, grifos do autor), “por trás da *raça* sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito *relacional e histórico*. Portanto, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas”. A partir disso, o colonialismo desenvolveu processos de diferenciação baseados, sobretudo, na questão racial com evidente desnível e desvantagem para as populações marcadas como não-brancas.

De acordo com as ideias de superioridade do branco europeu e de inferioridade dos demais povos, classificados pela colonialidade como “outros”, a racialização se tornou uma forma de classificação social – e de controle – que justificava a dominação e a exploração dos povos considerados menos evoluídos pelas instituições coloniais de poder. Nessa conjuntura, é criada a dicotomia hierárquica “humanos e não-humanos” (LUGONES, 2014) que ocupa um importante lugar na colonialidade ao promover a desumanização dos outros, em função de um projeto de dominação promovido pelo colonialismo:

Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. (LUGONES, 2014, p. 936)

Tal projeto de dominação foi justificado pela necessidade de civilizar o mundo conforme as normas de sociabilidade eurocêntricas, por isso, as ações de classificação das comunidades não-europeias e de correção de seus vícios eram divulgadas como fundamentais para a construção de uma sociedade civilizada. Nesse contexto, a dicotomia hierárquica se mostra relevante quando caracteriza o homem branco europeu como ser dotado da capacidade de pensamento e os demais povos como corpos violentos e transgressivos. Conforme salienta Mignolo (2007, p. 7): “A diferença colonial é o espaço

que a epistemologia imperial classificou como o lugar do não-pensar, o lugar dos bárbaros, os inferiores, os primitivos que deveriam aprender a pensar por meio do estudo do grego e do latim e das linguagens modernas imperiais”.

A partir da dualidade “mente versus corpo”, surge a necessidade de controlar os corpos considerados como incapazes para isso em função de sua desumanização. Desse modo, a colonialidade é compreendida não somente como a “classificação de povos em termos de poder e gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES, 2014, p. 939).

A colonialidade é a lógica que orienta o poder no colonialismo (enquanto experiência histórica) e para além dele. Ela articula relações hierárquicas com base nos conceitos de raça, classe social e organização de gênero, por exemplo. As sociedades que passaram pela experiência da colonização desenvolveram um modo de pensar profundamente influenciado pela lógica colonial, conseqüentemente, suas formas de reflexão sobre política, sexualidade, relações de poder, língua etc. foram marcadas por teorias e experiências histórico-sociais do norte global que não se desenvolveram a partir do trauma da colonização.

Diante disso, os processos de decolonização do pensamento propõem outras leituras – da história e de sua influência nas relações sociais – ancoradas na experiência da diferença colonial. Nessa conjuntura, a teoria decolonial desenvolvida na América Latina e no Caribe busca construir um pensamento que nasça de práticas políticas concretas desse espaço geográfico, a partir da experiência de suas comunidades, a fim de identificar as estruturas hierárquicas de poder que persistem ao longo da história e como é possível agir não somente para resistir, mas principalmente para eliminar os pilares que sustentam tais estruturas a fim de construir outras formas de viver.

Mignolo (2017) propõe conceitos como *ressurgir*, *reemergir* e *re-existir* para nomear um projeto de vida coletivo para além de resistir, visto que esse último pressupõe que outra pessoa detém os poderes de controle. Tais conceitos são apreendidos em um contexto no qual: “Os desafios do presente e do futuro consistem em poder imaginar e construir uma vez que nos liberamos da matriz colonial de poder e nos lançamos ao vazio criador da vida plena e harmônica” (MIGNOLO, 2017, p. 31).

Compreendemos que a cultura é um campo muito potente para o desenvolvimento de formas outras de pensar e de sonhar um futuro, pois quando as artes imaginam e criam representações em um projeto de sociedade que queremos para nós, elas ilustram a reexistência. Nesse sentido, a fim de investigar o texto “Je ne parle pas bien” da slammer Luz Ribeiro pela perspectiva decolonial, dois conceitos construídos por essa linha teórica são importantes para entender a dinâmica das relações abordadas pela escritora. São eles a *colonialidade da linguagem* e a *colonialidade do ser*, apresentados a seguir.

De acordo com Veronelli (2021, p. 90), o paradigma linguístico construído no Renascimento atribuía diferentes critérios para estabelecer a superioridade ou inferioridade de uma língua a partir das relações “entre linguagem e território, linguagem e poder político e jurídico, linguagem e escrita, linguagem e Deus”. O estabelecimento desses critérios para o reconhecimento ou não de uma língua é justamente a forma de controle imposta pela colonialidade, logo, “a lógica do critério coloca em prática a racialização ao pressupor uma hierarquia linguística” (VERONELLI, 2021, p. 90) entre as formas de expressão dos colonizadores e des colonizados. Segundo a teórica:

A colonialidade da linguagem é o termo que estou propondo para nomear um processo que acompanha a colonialidade do poder. É um aspecto do processo de desumanização das populações colonizadas-colonializadas através da racialização. O problema que a colonialidade da linguagem propõe é a relação entre raça/linguagem. Uma vez que a racialização é inseparável da apropriação e redução eurocêntricas do universo das populações colonizadas, a relação raça/linguagem é praticada dentro de uma filosofia, ideologia e política eurocêntricas que incluem uma política linguística. Desde seu interior, o imenso aparato epistêmico-ideológico da modernidade permite que a imaginação colonial pressuponha os colonizados-colonializados como seres menos-que-humanos, expressiva e linguisticamente. (VERONELLI, 2021, p. 91-2)

Na política linguística da colonialidade, es colonizados são classificadas como seres sem linguagem, portanto, incapazes de produzir e transmitir conhecimentos, por isso, ausentes de um sistema de escrita e representação, como o alfabeto latino, por exemplo. Esses argumentos justificam a necessidade de impor as línguas europeias para “civilizar” povos que, ao olhar dos colonizadores, “carecem” delas.

A colonialidade articula relações de poder através de uma série de hierarquias que constantemente se atualizam assumindo outras roupagens e dinâmicas na contemporaneidade, mas persistem com o mesmo propósito de controle. Em âmbito global, alguns exemplos atuais são: a supervalorização de uma língua a ponto de ser

caracterizada como mundial e essencial ao ensino;³ a preferência editorial por traduzir mais autorias do norte do que do sul global;⁴ o uso exclusivo nas esferas política, jurídica e administrativa da língua implantada pela colonização em países que possuem outra(s) língua(s) corrente(s) mais utilizada(s) pela população. Assim, a escolha dos profissionais que ocupam cargos de poder nessas áreas é uma escolha política. Já em âmbito regional, podemos pensar em algumas questões: o preconceito linguístico com variantes de um mesmo idioma; a imposição da norma culta como a maneira “correta” de falar; a avaliação da variação linguística como erro; ou o não reconhecimento de que “a língua é viva, dinâmica e está em constante movimento” (BAGNO, 1999, p. 107) etc.

As relações linguísticas de poder compõem um panorama maior que envolve os planos do saber e da cultura. Elas atuam diretamente nas formas de expressão e de representação das pessoas, nas relações sociais, familiares e trabalhistas em que estão inseridas, e conseqüentemente, na autoimagem construída por cada uma a partir desses referenciais. Tal processo de construção é influenciado pela colonialidade que nos propõe imaginários específicos – pautados nas diferenças raciais, sociais, de gênero e de sexualidade – os quais hierarquizam nossos modos de ver e perceber o mundo. Em tal contexto, conviver com a imposição da diferença produz a colonialidade do ser que abrange os efeitos da colonialidade na experiência de ser considerada inferior.

A propagação de que a cultura e os valores brancos são ideais corrobora para a afirmação do mito da superioridade branca através de diferentes suportes, como os livros didáticos e literários, a publicidade, os bens de consumo etc. Não se sentir representada nessas materialidades pode colaborar para a desintegração e fragmentação da identidade étnica, conforme explica Lélia Gonzales:

[...] a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter claramente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é sofisticado o suficiente para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados dentro das classes mais exploradas graças à sua forma ideológica mais eficaz: *a ideologia do branqueamento*, tão bem analisada pelos cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos aparatos ideológicos tradicionais, reproduz e perpetua a crença de que as

³ Em âmbito nacional é possível pensar, por exemplo, no massivo ensino de Inglês em detrimento do ensino de Espanhol, sendo que a maioria dos países da América do Sul (e vizinhos do Brasil) falam Espanhol.

⁴ Essa questão também deve ser pensada a partir do conceito de *colonialidade do saber* que, em resumo, corresponde à desigualdade na produção e na divulgação dos saberes produzidos no sul global. Quantas autorias da Europa e da América do Norte você conhece? E quantas autorias da América Latina, África e Ásia? Quantas traduções do sul global para o português são trabalhadas nas universidades brasileiras? E em outros lugares de construção do conhecimento dos quais você participa?

classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue” como se diz no Brasil) é internalizado com a conseqüente negação da própria raça, da própria cultura. (GONZALES, 2020, p. 143-44)

É dessa forma que o “modus operandi” da colonialidade do ser determina o universo subjetivo sobre o corpo, a beleza, as preferências artísticas, a religião, a civilização, ou seja, um conjunto de valores que nos leva a pensar na superioridade do norte do mundo. Conseqüentemente, a colonialidade nos impede de conhecer as experiências locais ao oferecer determinados modelos ocidentais muito distantes da nossa realidade. O modo como tais modelos foram propagados ao longo dos tempos construiu o desejo de “se tornar branco”, conforme ressalta Gonzales (2020), na esperança de que a pessoa seja valorizada e tenha mais chances de ascensão social.

Percebemos que o processo de colonização deixou marcas muito profundas na formação da sociedade brasileira, uma vez que, além do território físico, houve uma colonização do campo psíquico e subjetivo que se atualiza com a perpetuação da lógica colonial em nosso modo de pensar. Em resposta a tal contexto, o campo da teoria decolonial propõe uma compreensão anti-essencialista do mundo que questiona e desconstrói os conceitos normativos e homogeneizantes traçados pelas políticas colonialistas.

A decolonialidade visibiliza aspectos da estrutura colonial que, apesar de negados, permanecem em vigência nas sociedades pós-coloniais, portanto, realiza leituras sobre os processos socioculturais da América Latina e do Caribe que não naturalizam a hierarquia, a diferença, o preconceito, o racismo e a violência, por exemplo, e sim compreendem como surgem as estruturas de poder que aplicam tais opressões e como essas influenciam as trajetórias das pessoas. A teoria decolonial promove investigações sobre o funcionamento do “sistema mundo colonial” e quais são as formas de resistência e de re-existência operadas pelos diferentes povos para a construção de novos modos de viver. Nesse ponto, toda e qualquer transformação parte de questionamentos:

Colocar em interrogação a enunciação (quando, por quê, onde, para quê) nos dota do conhecimento necessário para criar e transformar, e que parece necessário para imaginar e construir futuros globais; isso constitui o coração de qualquer investigação decolonial. Por quê? Porque o conhecimento é criado e é transformado de acordo com desejos e necessidades particulares assim como em resposta a exigências institucionais. O

conhecimento está ancorado em projeto com uma orientação histórica, econômica e política. (MIGNOLO, 2017, p. 24)

As propostas decoloniais interrogam as imposições. Logo, o questionamento de temas, teorias e métodos de investigação reconhecidos como meios de produção do conhecimento é fundamental para propormos novas vias de construção do saber. Se a colonialidade controla o acesso aos sistemas legitimados de produção, algumas comunidades marginalizadas constroem formas outras para criar e divulgar seus conhecimentos. Assim, resistem às imposições colonialistas e atuam para a mudança desse cenário.

Por isso, a teoria decolonial se debruça sobre as vias alternativas à epistemologia da modernidade para a produção de saberes, como as manifestações artísticas produzidas de forma localizada (envolvendo a ancestralidade e a memória), o ativismo, a história oral e as práticas cotidianas que compõem as culturas de determinados povos – com seus modos de pensar a alimentação, o tratamento de doenças, a religiosidade, a tradição, a relação estabelecida com a natureza etc. Enfim, a decolonialidade busca meios outros de reflexão que levam a caminhos alternativos para um novo modo de viver em sociedade.

Outro ponto característico das propostas decoloniais, apontado por Ochy Curiel (2017), é a união entre a teoria que embasa as ações e as práticas políticas de determinado grupo ou movimento. Desse modo, a construção do conhecimento é um processo contínuo realizado com as experiências do grupo que reflete sobre a sua realidade e, a partir das transformações que deseja realizar, propõe uma atuação política. É nesse contexto de questionamentos e reflexões que se situam os slams. Como exemplo de um pensamento localizado, construído em um projeto de liberdade, trazemos para análise o poema “Je ne parle pas bien”, de Luz Ribeiro.

“Je ne parle pas bien”: a língua como ferramenta de revidé epistemológico

As propostas decoloniais se caracterizam pela produção do conhecimento e de narrativas a partir de locais geopolíticos e de corpos-políticos de enunciação (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016). Compreendemos, então, que corpos-políticos são colocados em enunciação a cada escrita e apresentação de um poema no slam. Por tal motivo, na análise literária dessa poética, não faz sentido separar o poema

de quem o cria, porque é através do corpo e da voz dessa pessoa que entramos em contato com o texto literário e o interpretamos de acordo com as emoções transmitidas na performance.

Consciente de ser um corpo-político em enunciação, Luz Ribeiro criou o poema “Je ne parle pas bien” no qual fala sobre a experiência social de ser uma mulher, negra, periférica e latino-americana, ou seja, um corpo-político dissidente do modelo pregado pela colonialidade. Nesse contexto, consideramos que: “O locus de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 19). Portanto, é através desse corpo-político que a poeta apresenta suas experiências, sentimentos e pensamentos ao público, dado que seu corpo é um lugar de história e memória.

Luz Ribeiro é uma poeta e atriz brasileira, participa de saraus e slams desde 2012 e foi a primeira mulher a ser campeã do Slam Brasil, em 2016. Ela representou o país na Copa do Mundo de Poesia em 2017 chegando à semifinal do mundial. Em uma fala na mesa “Literatura e agitação cultural” (2021), a poeta afirma ter escrito “Je ne parle pas bien” especialmente para apresentá-lo na Copa do Mundo da França, por isso ele é composto por expressões em francês. Essa escolha mostra que Luz utilizou o seu lócus de enunciação para falar diretamente ao público francês sobre os efeitos da colonização produzida pela sociedade europeia, da qual seus interlocutores faziam parte.

“Je ne parle pas bien”

excuse moi, pardon
me ...⁵

je ne parle pas bien français
je ne parle pas bien anglais non plus
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien⁶

⁵ desculpe-me, perdão

eu

⁶ eu não falo bem o francês

eu também não falo bem o inglês

eu não falo bem

eu não falo bem

eu tenho uma língua solta
que não me deixa esquecer
que cada palavra minha
é resquício da colonização

cada verbo que aprendi conjugar
foi ensinado com a missão
de me afastar de quem veio antes

nossas escolas não nos ensinam
a dar voos, subentendem que nós retintos
ainda temos grilhões nos pés

esse meu português truncado
faz soar em meus ouvidos
o lançar dos chicotes
em costas de couros pretos

nos terreiros de umbanda
evocam liberdade e entidade
com esse idioma que tentou nos prender

cada sílaba separada
me faz lembrar
de como fomos e somos segregados

nos encostaram nas margens
devido a uma falsa abolição
que nos transformou em bordas

me...
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien⁷

tiraram de nós o acesso
a ascensão
e eis que na beira da beira, ressurgimos
reinvenção

nossa revolução surge e urge
das nossas bocas
das falas aprendidas
que são ensinadas
e muitas não compreendidas
salve, a cada gíria

eu não falo bem

eu não falo bem

⁷ eu

eu não falo bem

eu não falo bem

je ne parle pas bien
temos funk e blues
de baltimore a heliopólis
com todo respeito edith piaf
não é você quem toca no meu set list
eu tenho dançado ao som de “coller la petite”

je ne parle pas bien
o que era pra ser arma de colonizador
está virando revide de ex-colonizado
estamos aprendendo as suas línguas
e descolonizando os pensamentos
estamos reescrevendo o futuro da história

não me peçam pra falar bem
parce que je ne parle pas bien
je ne parle pas bien
je ne parle pas bien, rien⁸
eu não falo bem de nada
que vocês me ensinaram. (RIBEIRO, 2017, p. 179-80)

O título do poema tem um duplo sentido. Inicialmente, provoca uma interpretação sobre a incapacidade linguística de dominar um idioma, já que Luz Ribeiro começa o poema no idioma francês, e pede desculpas por não falar bem a língua francesa, nem a inglesa. O início de sua apresentação na Copa do Mundo de Poesia⁹ transmite propositalmente uma ideia de insegurança e vergonha pelo fato de ela não falar bem essas línguas. Inclusive, Luz se apresenta de modo acuado, ao ponto de utilizar pausas e gaguejar algumas palavras como estratégia performática. A repetição do verso título “je ne parle pas bien” no início do poema reforça a ideia da incapacidade linguística da poeta.

Entretanto, percebemos que o verso título é utilizado pela slammer como uma ironia no decorrer do texto, pois ela constrói uma crítica à colonialidade da linguagem que impôs as línguas dos colonizadores aos povos colonizados para controlar os modos de expressão desses. Assim, identificamos que uma estratégia de controle da colonialidade é continuar impondo as línguas do norte aos países do sul global como uma condição para o sucesso, ou mesmo para níveis mais elevados de humanidade, conforme reflete Veronelli:

O que se investiga aqui é a relação entre linguagem e humanidade, dado que a negação desta última que constitui a ideia de raça. Procura-se saber quais são as consequências da colonialidade a nível linguístico - como ela condiciona o que é uma linguagem, como a

⁸ Porque eu não falo bem
eu não falo bem
eu não falo bem, nada

⁹ A apresentação de Luz Ribeiro pode ser vista neste link: <https://youtu.be/rbsmTi8WtIU>

classificação da população mundial em raças que são superiores e inferiores está acompanhada pelo pensamento de que as formas que têm para se expressar também são superiores e inferiores. (VERONELLI, 2021, p. 89)

A partir das investigações de Veronelli, podemos pensar em uma hierarquia linguística que coloca o inglês como uma língua mundial, necessária à ascensão econômica dos países pobres e em desenvolvimento; o francês como uma língua sinônimo de civilidade e de alta cultura; e o português brasileiro como a língua do país colonizado que, guiado pela lógica colonial, acredita que se desenvolver é alcançar os mesmos níveis econômicos, sociais e culturais de países do norte global.

A colonialidade da linguagem atribui valores diferentes a determinadas línguas e culturas, decidindo quais podem ser classificadas como superiores ou inferiores em um contexto em que o status da língua é uma escolha política. Ciente de tais questões, Luz Ribeiro faz uma crítica à hierarquia linguística quando coloca que ela, a falante do “português truncado”, não fala bem o francês nem o inglês.

Também observamos a presença da hierarquia linguística na própria organização da Copa do Mundo de Poesia realizada na França. Cada slammer que participa do mundial leva seis poemas diferentes que são traduzidos para o francês e para o inglês, a fim de serem projetados no momento de apresentação no campeonato. As pessoas que compõem o júri popular geralmente são francesas, já que o evento acontece em Paris, e a maioria das vencedoras do mundial, até aquele momento, tinha o francês ou o inglês como língua materna.

A repetição do verso título “je ne parle pas bien” traz impacto à performance de Luz e demonstra como o poema é circular, visto que esse verso é uma metáfora que se revela na última estrofe: “não me peçam pra falar bem/ parece que je ne parle pas bien / je ne parle pas bien/ je ne parle pas bien, rien / eu não falo bem de nada/ que vocês me ensinaram” (RIBEIRO, 2017, p. 180). Compreendemos que o ato de “não falar bem” indica uma postura política de não reprodução do pensamento disseminado pela colonialidade. Portanto, a apropriação linguística realizada pela poeta visa tanto o diálogo direto com o público francês na Copa do Mundo, quanto uma maior divulgação do seu discurso, em virtude do alcance de determinadas línguas promovido pela hierarquia linguística.

Na terceira estrofe, a slammer reflete sobre as marcas deixadas pela colonização no português brasileiro: “eu tenho uma língua solta/ que não me deixa esquecer/ que cada

palavra minha/ é resquício da colonização” (RIBEIRO, 2017, p. 179). Nesse sentido, podemos pensar: quantas palavras do campo da violência utilizadas hoje são frutos da colonização? Quantas palavras e expressões racistas ainda estão presentes nos diálogos contemporâneos? Por que esses termos e seus significados perduram na história linguística? Notamos, então, que o vocabulário do português brasileiro ajuda a contar a história do país e de nossa sociedade.

Na estrofe seguinte, “cada verbo que aprendi conjugar/ foi ensinado com a missão/ de me afastar de quem veio antes” (RIBEIRO, 2017, p. 179), a slammer problematiza a colonialidade da linguagem que, com a imposição da língua portuguesa no Brasil desde a colonização, objetivava eliminar as línguas outras dos povos não-brancos que aqui habitavam e que para cá foram trazidos. Nessa conjuntura, percebemos a violência simbólica no apagamento de memórias, saberes, nomes e culturas transmitidas através das línguas nativas que compõem as identidades das pessoas.

Essa colonialidade persiste no âmbito escolar com a exclusividade do ensino de Língua Portuguesa como língua materna na maioria das escolas brasileiras. Em uma análise mais profunda, a relação linguística de poder presente aqui envolve o fato de que ao ensinar exclusivamente uma língua, também se ensina exclusivamente sobre a cultura dela, condição abordada pela poeta com a ideia de afastamento “de quem veio antes”, ou seja, da história de suas ancestralidades.

Luz denuncia como as escolas brasileiras ainda não educam para a emancipação do pensamento, de modo a ensinar que todas as pessoas têm direito à liberdade, que elas podem sonhar e são capazes de transformar o seu redor: “nossas escolas não nos ensinam/ a dar voos, subentendem que nós retintos /ainda temos grilhões nos pés” (RIBEIRO, 2017, p. 179). Sobre tal questão, Lélia Gonzales (2020) considera que se os aparelhos ideológicos do Estado asseguram as relações de produção existentes, como consequência, eles reforçam as práticas de discriminação que sustentam tal estrutura hierárquica. Logo, precisamos pensar sobre as escolas brasileiras enquanto aparelhos ideológicos de um Estado racista como o Brasil. Segundo Abdias do Nascimento:

O sistema educacional é usado como aparelhamento de controle nessa estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro – elementar, secundário, universitário – o elenco das matérias ensinadas [...] constitui um ritual da formalidade e da ostentação da Europa e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e

civilizações, as características do seu povo foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Quando há alguma referência ao africano e o negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra. (NASCIMENTO, 1978, p. 95)

Atualmente, podemos dizer que o cenário da educação básica vem mudando com a implementação da Lei 10.639/03 que estabeleceu a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira” no currículo das escolas. Entretanto, sabemos que o racismo é constantemente atualizado em um complexo sistema simbólico que organiza o pensamento a partir da lógica colonial e que utiliza a linguagem para invisibilizar e naturalizar as opressões. Nessa conjuntura, a imagem dos “grilhões nos pés”, criada por Luz, expressa que o sistema educacional guiado pela colonialidade considera que alunes negres têm chances limitadas de desenvolvimento social em função dos obstáculos impostos pela sociedade racista. Como se as possibilidades de seguir carreira em uma profissão valorizada, de produzir intelectualidade, enfim, de sonhar estivessem muito distantes de crianças e jovens negres.

Ao refletir sobre a colonização do ser através da imposição de uma língua, a poeta mostra que a subjetividade da população negra é marcada pelas violências físicas e psicológicas: “esse meu português truncado/ faz soar em meus ouvidos/ o lançar dos chicotes/ em costas de couros pretos” (RIBEIRO, 2017, p. 179). Nesse trecho, a aliteração do fonema /s/ – que percorre todo o poema – colabora para a representação sonora do “lançar dos chicotes” em um contexto no qual o “truncamento” do português simboliza as violências sofridas pelas comunidades racializadas no Brasil.

Por meio de delicadas escolhas poéticas, Luz Ribeiro delinea no plano da linguagem a segregação social vivenciada pela população negra: “cada sílaba *separada*/ me faz lembrar/ de como fomos e somos *segregados*/ nos encostaram nas *margens*/ devido a uma falsa abolição/ que nos transformou em *bordas* (RIBEIRO, 2017, p. 180, grifos nossos). O vocabulário utilizado pela poeta delinea essa imagem da hierarquia e da diferença que constroem a colonialidade do ser e marginalizam afrodescendentes no Brasil. A crítica à abolição da escravatura se dá em virtude de uma democracia racial que existe no discurso oficial, mas não se sustenta na prática.

Por outro lado, a língua portuguesa também é absorvida no poema para expressar o senso de identidade cultural através da religiosidade e da produção do saber em comunidades de resistência: “nos terreiros de umbanda/ evocam liberdade e entidade/ com esse idioma que tentou nos prender” (RIBEIRO, 2017, p. 180). Assim, a população

negra transforma o idioma que tentou prendê-la em uma “língua solta” no processo de apropriação linguística em seu projeto de liberdade.

Luz resume muito bem as estratégias de re-existência que a juventude marginalizada realiza pela língua: “tiraram de nós o acesso/ a ascensão/ e eis que na beira da beira, ressurgimos/ reinvenção/ nossa revolução surge e urge/ das nossas bocas/ das falas aprendidas/ que são ensinadas/ e muitas não compreendidas/ salve, a cada gíria” (RIBEIRO, 2017, p. 180). Diante das relações de dominação que limitam as possibilidades de ascensão da população negra, essa declara um posicionamento de revide ao ressignificar a língua imposta pelo colonizador, dado que a revolução é construída a cada dia pelos usos da língua, quando ela faz sentido às pessoas, sendo útil e capaz de renomear o mundo, como a juventude faz o tempo todo com as gírias de uma língua viva e híbrida.

Nesse sentido, a “língua solta” que não obedece a sotaques estrangeiros, que cria palavras a todo momento, que tem a sua própria sonoridade e gramática é uma representação da resistência discursiva da população marginalizada, alocada “na beira da beira” pela colonialidade. O poema de Luz demonstra que a linguagem cotidiana é a melhor forma de expressão dessa poeta brasileira. Tal potência de expressividade se dá a nível performático, pois, quando Luz começa a declamar em português em sua apresentação no campeonato mundial, além da quebra provocada pela mudança da língua, há uma ruptura em sua performance. A slammer engrandece no palco abrindo os braços, falando alto, com força e certeza sobre o que diz.

A poesia foi o caminho encontrado por Luz Ribeiro para “ressurgir reinvenção” através da linguagem, ao construir um discurso objetivo no slam. São apenas três minutos para transmitir uma ideia e a poeta consegue falar sobre as colonialidades da linguagem e do ser de um modo acessível, provocando no público a reflexão. Luz resume muito bem a proposta decolonial da poética do slam nesta estrofe: “je ne parle pas bien/ o que era pra ser arma de colonizador/ está virando revide de ex-colonizado/ estamos aprendendo as suas línguas/ e descolonizando os pensamentos/ estamos reescrevendo o futuro da história” (RIBEIRO, 2017, p. 180). Esse trecho do poema dialoga com os objetivos da decolonialidade: criar formas de emancipar a subjetividade dos ideais colonialistas para a formação de um novo pensamento com saberes locais e, conseqüentemente, a construção de futuros (MIGNOLO, 2017).

A decolonização do pensamento também envolve o questionamento sobre o que é consumido e valorizado como cultura. Em seu poema, Luz reflete sobre isso a partir do campo musical: “je ne parle pas bien/ temos funk e blues/ de baltimore a heliopólis com todo respeito edith piaf/ não é você quem toca no meu set list/ eu tenho dançado ao som de “coller la petite” (RIBEIRO, 2017, p. 180). A slammer referencia dois ritmos musicais da comunidade negra, blues e funk, e os respectivos lugares que os produzem nos Estados Unidos e no Brasil para contextualizar que é a música negra que toca na sua lista de reprodução. A poeta também traz Édith Piaf – ícone da música e da cultura francesas – para questionar: por que referências negras não nos são apresentadas quando entramos em contato com a cultura francesa? Nesse sentido, podemos identificar que o oferecimento massivo de referenciais culturais brancos é uma estratégia de controle proposta pela colonialidade do ser.

Resistindo às imposições culturais, Luz Ribeiro busca por músicas de seu interesse e apresenta a canção *Coller la petite*, um hit do artista camaronês Franko que fez muito sucesso entre o público jovem de países francófonos a partir de 2015. O fato de Luz fazer essa comparação entre as músicas que tocam em seu *set list* é muito simbólico, porque *Coller la petite* é uma canção produzida em um país colonizado pela França e que usa da língua francesa, justamente, para se ressignificar, trajetória que dialoga profundamente com a proposta da poeta brasileira. Através da arte, um artista negro do outro lado do Atlântico também usa a língua imposta pelo colonizador como estratégia para atingir outros públicos. Tal intertextualidade proposta pela slammer demonstra dois exemplos de como jovens artistas vem reescrevendo o futuro de suas histórias.

Considerações finais

“Je ne parle pas bien” é um revide à colonialidade. O poema demonstra que a língua é utilizada por Luz Ribeiro como um instrumento de revide para expor a sua consciência dos malefícios da colonização e, conseqüentemente, não aceitar imposições colonialistas. Por isso, a slammer produz um contradiscurso com linguagem híbrida – utilizando o português, o francês e o inglês – como forma de ressurgir, enquanto projeto de liberdade via escrita. O próprio fato de a poeta do “português truncado” chegar à França com esse

poema para competir em um campeonato mundial de poesia falada e se apresentar ao público francês é um ato de re-existência.

Muito mais do que um texto de denúncia, o poema é uma releitura da história do Brasil, é um aviso de mudanças, é uma resposta crítica decolonial que surge no sul global para ecoar na Copa do Mundo de Poesia. Em um contexto em que a colonialidade controla quem pode sonhar com um futuro e quem precisa lutar para sobreviver em uma sociedade racista, machista e cisheteronormativa, como a brasileira, decolonizar o pensamento é uma pauta urgente e a literatura tem um importante papel a cumprir nesse processo.

Comprometido com o desafio da decolonização, o slam descontrói o imaginário de que a poesia é feita pela e para a elite, para determinada raça, para determinado gênero. No slam, a juventude decoloniza a linguagem com suas gírias e sintaxe próprias, reinventando a língua e usando o poema para narrar histórias em três minutos. A partir de suas experiências, jovens produzem um pensamento localizado e compartilham seus conhecimentos e anseios no slam, logo, protagonizam práticas políticas transformadoras em um espaço democrático de uso da palavra. Com sua capacidade de síntese, a poética do slam é provocativa, ela chama à reflexão ao denunciar os problemas sociais com o propósito de conscientizar quem ouve. Portanto, essa poética visa o engajamento das pessoas na luta por melhores condições de vida.

Alinhada à conjuntura do slam no Brasil, Luz Ribeiro cumpre a sua função social de poeta ao transmitir os anseios da comunidade negra na contemporaneidade e ao divulgar a outros países o projeto político de decolonização do pensamento desenvolvido pela juventude brasileira, pois “Je ne parle pas bien” é uma literatura que propõe a construção de futuros outros. É com tais características que o movimento cultural, político e social dos slams pode ser compreendido como uma via alternativa de produção e de difusão do conhecimento que subverte os sistemas legitimados, ao criar meios próprios para expressar um discurso de perspectiva decolonial através da língua, da voz e do corpo.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito Linguístico: O que é, como se faz.* São Paulo: Loyola, 1999.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado* (UnB. Impresso), Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016.
- CASSIANO, Ophelia. *Guia para “Linguagem Neutra” (PT – BR).* 2020. Disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em 20 de out.de 2021.
- CURIEL, Ochy. *Las Claves de Ochy Curiel.* Feminismo decolonial. [Entrevista concedida ao] Centro de Iniciativas de Cooperación al Desarrollo. CICODE UGR, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ZSHqvKLANQ>>. Acesso em: 09 mar. 2021.
- CURIEL, Ochy. Um diálogo decolonial na colonial cidade de Cachoeira/BA. [Entrevista concedida a] Analba Brazão Teixeira, Ariana Mara da Silva e Ângela Figueiredo. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 03, n. 04, p. 106-120, out./dez. 2017.
- D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC.* São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GONZALES, Lélia. *Por um feminismo afro-latinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos.* Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Trad. Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3), set.-dez. 2014, p. 935-952.
- MALDONALDO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMES, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial.* Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar; 2007. p. 127-67.
- MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória.* Letras, Santa Maria. n. 26, jun. 2003, p. 63-81.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina.* La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Trad. Marcos Jesus de Oliveira. *Epistemologias do sul*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado.* São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- RIBEIRO, Luz. Je ne parle pas bien. *Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira*, São Paulo, FFLCH - USP, n. 10, p. 179-180, 2017.

RIBEIRO, Luz. Mesa redonda - Literatura e agitação cultural. In: 8ª *Festa Literária Internacional de Maringá*, 12 dez. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/eeVc03bEtCI>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

VERONELLI, Gabriela. *Sobre a colonialidade da linguagem*. Trad. Silvana Daitch. *Revista X*, Curitiba, v. 16, n. 1, p. 80-100, 2021.

Recebido em 28/02/2022

Aceito em 23/10/2022

ⁱ **Érica Alessandra Paiva Rosa** é graduada em Letras Português e Francês e mestra em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). É doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) com bolsa pelo CNPq, professora de Línguas e Literatura e pesquisadora sobre a poesia contemporânea de autoria feminina, com interesse pelas representações identitárias. Participa do Grupo de Estudos Multiculturalismo em Perspectivas Pós-Coloniais (GEMUP) e do Grupo de Estudos Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC). Atua como produtora cultural desenvolvendo projetos multiartísticos e de formação artístico-cultural. É organizadora do Slam Pé Vermelho (Maringá – PR) e do Slam Paraná (etapa estadual do circuito). **E-mail:** erica.paivarosa@gmail.com

ⁱⁱ **Suely Leite** é professora associada do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina com docência na área de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UEL. Membro do GT da ANPOLL “A mulher na Literatura”, dos grupos de pesquisa “LAFEB- Literatura de autoria feminina brasileira”, “Legado intelectual e produção literária de autoria feminina na América Latina” e “Mulheres em contos: representações de gênero na contística de autoria feminina no período de 1970-2000.” Pós-doc pela Universidade Federal Fluminense, com projeto sobre a literatura de Elvira Vigna, supervisionado por Eurídice Figueiredo. Desenvolve e orienta pesquisas sobre estudos de gênero e autoria feminina. **E-mail:** suelyleite@uel.br

MUDAS FALAS MUDAM AS FALAS NA CENA *POETRY SLAM*:¹ A POESIA FALADA BRASILEIRA TEM COR E GÊNERO

[SILENCED VOICES CHANGE THE VOICES IN THE POETRY SLAM SCENE:
BRAZILIAN SPOKEN POETRY HAS COLOR AND GENRE]

ARY PIMENTEL¹

<https://orcid.org/0000-0001-8658-3398>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Para investigar o processo de assunção de voz de sujeitos subalternizados, focalizamos na produção poética de mulheres negras no interior da cena *poetry slam* (batalhas de poesias faladas que se organizam sob a forma de um campeonato de abrangência local, estadual, nacional e mundial). Criados em Chicago (EUA), em 1984, os *slams* de poesia se difundem no Brasil como um espaço associado à resistência de sujeitos que trazem diferentes marcas de subalternidade. O recurso à oralidade e à performance voco-corporal colocada em cena nos espaços públicos fomentaram, nos últimos anos, a construção de um importante lugar de fala para a outridade. Pouco a pouco, a cena vai assumindo uma cara própria, diferente da conformação que assumiu em outros lugares do mundo, e, hoje, podemos dizer que a *spoken word* no Brasil tem tanto cor como gênero. Num contexto em que a poesia falada passou a ter uma nova relevância depois da grande circulação observada entre nós, pode-se dizer que a cena *poetry slam* brasileira é amplamente dominada por mulheres negras.

Palavras-chave: *Poetry Slam*; Poesia Falada; Mulheres Negras; Vozes Subalternizadas

Abstract: In the intention to investigate the process of assumption of voice by the subaltern, we focused on the poetic production of black women within the poetry slam scene (battles of spoken poetry organized in the form of a championship of local, state, national and world scope). Created in Chicago (USA) in 1984, poetry slams spread in Brazil as a space associated with the resistance of subjects who bring different marks of subalternity. The use of orality and vocal-corporal performance staged in public spaces have, in recent years, fostered the construction of an important place of speech for the otherness. Little by little, the scene took on a character of its own, different from the conformation it took on in other parts of the world, and today we can say that spoken word in Brazil has as much color as it does genre. In a context in which spoken poetry has gained new relevance after the large circulation observed among us, it can be said that the Brazilian poetry slam scene is largely dominated by black women.

Keywords: Poetry Slam; Spoken Poetry; Black Women; Subaltern Voices

¹ O título desse artigo foi inspirado na antologia *Mudas falas são sementes de germinação* (São Paulo: Conecta Brasil, 2018), uma compilação de poemas organizada pela coletiva Slam das Minas SP, batalha de poesias itinerante de São Paulo.

Meu corpo é meu lugar de fala.
LUBI PRATES

Ao contrário do famoso questionamento de Gayatri Spivak (2010), que dialoga com o fragmento de Karl Marx usado por Edward W. Said (2007) como epígrafe de *Orientalismo* (“Eles não podem se representar; devem ser representados”), os subalternos (subalternizados) *sim* podem falar e são perfeitamente capazes de se representar. O que eles e elas historicamente não tiveram foi acesso às máquinas de expressão responsáveis por colocar os diferentes discursos em circulação no corpo da sociedade. Considerando isso como aspecto central, pretendemos investigar o processo de assunção de voz e a produção literária contemporânea de sujeitos subalternizados na cena do *poetry slam* (disputas de poesias faladas que se constituem como um campeonato de abrangência local, estadual, nacional e internacional). Os *slams* de poesia surgem no Brasil como um espaço grandemente associado à resistência de sujeitos que trazem diferentes marcas de subalternidade. Seus principais atores são mulheres, negras e moradoras de territórios periféricos. Anteriormente, essa condição dupla ou triplamente alterizada implicava no fato de serem sub-representadas ou silenciadas na economia das trocas simbólicas. Tal quadro mudaria de forma significativa na segunda década do século XXI. O recurso à oralidade e à performance voco-corporal colocada em cena nos espaços públicos representou a afirmação de um importante lugar de fala para a outridade. Hoje, os confrontos poéticos que constituem a cena *poetry slam* já acontecem regularmente em quase todos os estados brasileiros e no Distrito Federal. Pouco a pouco, a cena vai assumindo uma cara própria e não seria equivocado dizer que, com menos de duas décadas de existência, os campeonatos *spoken word* no Brasil têm tanto cor como gênero, e estão cada vez mais associados a uma territorialidade específica, sendo majoritariamente resultantes da expressão de corpos negros, femininos e periféricos.

A poesia falada, em sua nova manifestação no cenário brasileiro, transforma a vida de jovens alterizados e impacta profundamente no campo cultural. Com seus atos de transgressão artística, a *spoken word* possibilita o movimento através do corpo da cidade e da sociedade, fomentando os deslocamentos e a vivência de ricas experiências de

transcendência que desordenam um campo cultural tradicionalmente marcado pela exclusão e pelo elitismo.

É preciso entender a limitação do acesso à produção de representações e o sistemático silenciamento de certos sujeitos e grupos no contexto dos mecanismos de controle social. Também na esfera estética se manifesta a “ordem do discurso” (FOUCAULT, 2014) que autoriza o que pode ou não ser dito, o que tem ou não validade e, especialmente, quem pode ou não construir representações e colocá-las em circulação na sociedade. Segundo Pierre Bourdieu, “entre as censuras mais eficazes e mais bem ocultadas estão aquelas que consistem em silenciar certos agentes da comunicação, excluindo-os dos grupos que falam ou dos lugares que permitem falar com autoridade” (BOURDIEU, 1991, p. 138).² Isso implicou na limitação do espaço para a autoria negra e feminina. Conforme destaca Edilene Machado Pereira,

por sofrerem dupla discriminação, de raça e de gênero, foram-lhes negados [às mulheres negras] direitos sociais básicos como a escolarização. Assim, enquanto as mulheres brancas entraram no mercado de trabalho já escolarizadas, as mulheres negras, mesmo sempre tendo trabalhado, não contaram com o benefício da escolarização. (PEREIRA, 2010, p. 3)

A exclusão de tantos grupos humanos da história e do universo da expressão literária foi operada através das restrições do acesso ao letramento e às diferentes manifestações da cultura letrada. Não podemos esquecer que aquilo que está fora do âmbito grafocêntrico (hegemônico) foi sendo relegado às margens do mundo dos que habitam tradicionalmente a “cidade das letras” (RAMA, 1985).

Um dos estereótipos justificadores desse lugar de exclusão e silenciamento sistematicamente construído é que eles/elas (subalternizados/subalternizadas) não falam, ou seja, não conseguem se representar. Durante o longo período no qual predominou a racionalidade branca e patriarcal, foi-se instituindo um *privilégio epistêmico* fundado na produção da “colonialidade do saber, do ser e do poder” (CURIEL, 2020). Nesse sentido, tentou-se negar e apagar as vozes de sujeitos subalternizados, especialmente as de mulheres negras, pobres e moradoras de espaços periféricos. Portanto, no processo de registro e análise das práticas culturais torna-se fundamental a restituição do foco na fala

² “Among the most effective and best concealed censorships are all those which consist in excluding certain agents from communication by excluding them from the groups which speak or the places which allow one to speak with authority.” (BOURDIEU, 1991, p. 138. Tradução nossa).

e na produção estética desses sujeitos, de forma a restabelecer a conexão entre o lugar da alteridade e a produção de discursos.

A atitude colonial assume amplamente os sentidos do *orientalismo*, conforme a análise desse fenômeno feita por Edward W. Said. Segundo o crítico literário palestino, o orientalismo pode ser definido como “a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 1990, p. 15). Poderíamos conceber o orientalismo como uma maneira de produzir a subalternidade daqueles que foram imaginados como “incapazes de falar”. Impõe-se, portanto, a necessidade de questionamento das formas tradicionais de produção de conhecimento, bem como das técnicas e domínios da representação, o que significa também a problematização do reconhecimento dos méritos artísticos e do próprio conceito de arte.

Nesse ambiente cultural dominante, as mulheres negras tradicionalmente não falaram, foram faladas, para usar uma expressão de George Duby (2001) recuperada por Michelle Perrot: “Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões.” (2007, p. 16). A ausência de vozes femininas e negras entre os nomes mais frequentes do cânone literário evidencia uma das grandes lacunas no universo da representação. Não raro, aqueles que ocupam um lugar mais destacado no campo literário não conseguem enxergar a experiência feminina, que permanece sub-representada na narrativa e na poesia brasileira. Não raro, as ausências e os silenciamentos podem dizer mais do mundo literário do que aquilo que se publica, já assinalou Regina Dalcastagnè no artigo “Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea” (2008).

Os *slams*, assim como os saraus de periferia, trazem à tona vozes ignoradas ou relegadas ao silêncio por muito tempo. É nesse contexto que se constrói um importante lugar da crítica literária que agora se dedica a estudar novos sujeitos, novos objetos e novos problemas. É o lugar onde se situam a autoria e a crítica da poesia falada que irá determinar a interpretação desse complexo fenômeno. Sem que isso signifique abandonar

a produção canônica ou a “grande literatura”, acreditamos que estes são tempos nos quais se impõe “una reordenación del campo de los estudios literarios latinoamericanos” (ACHUGAR, 1992, p. 62). Tal movimento aponta para a emergência ou para a afirmação de uma “literatura menor”, entendendo-se esta no sentido de Deleuze e Guattari (2003), para quem tais manifestações não seriam de menor importante ou de valor estético inferior, mas sim uma expressão literária que subverte a lógica dos processos de exclusão.

As pesquisas sobre *poetry slam* no Brasil se articulam com os estudos sobre Literatura Marginal e saraus de periferias, entendendo-se que essas são manifestações culturais criadas sobre uma base comum. As pesquisas de Lucía Tennina já apontavam nesse sentido (2017). Os saraus e as primeiras manifestações da Literatura Marginal, com a publicação dos números especiais da revista *Caros Amigos*, podem ser vistos como uma base para outros desdobramentos culturais que derivariam, com o passar dos anos, na estruturação de uma complexa rede de competições de poesia falada.

Estudos como os de Regina Dalcastagnè ou Michelle Perrot comprovam que a incorporação daqueles que foram mantidos à margem do império de Calíope – musa da poesia –, assim como haviam estado à margem dos mundos de Clio – musa da história –, ocorre de modo gradativo e em momento bastante recente. O que resta nestas margens são sujeitos sem literatura e sem história, sem discurso, mas que, em algum momento, podem empreender um processo de assunção de voz:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15)

Dentre as transformações que ocorreram na cena cultural brasileira da virada do século, uma das mais importantes é a assunção de voz por parte de sujeitos subalternizados moradores de regiões periféricas das grandes urbes. A intervenção de autores como Sergio Vaz e Ferréz foi um dos embriões para o surgimento de um verdadeiro movimento cultural nas margens e nas periferias.

Saraus organizados em bares das periferias passaram a ocupar espaços tradicionalmente tidos como masculinos e onde sempre foi problemática a presença das mulheres. Inegavelmente, o sarau, nos primeiros anos do século XXI, foi um lugar de

empoderamento de homens negros, moradores de periferias e figuras associadas ao mundo do trabalho, as quais frequentemente tinham escassa formação educacional. A Literatura Marginal já se estrutura desde os seus primórdios como uma cena cultural associada a sujeitos e grupos subalternizados, mas nesse espaço dos saraus, assim como, antes, nas batalhas de *hip-hop*, raramente a mulher teve a oportunidade de se projetar, conforme constata Kimani no poema “Deixa eu dizer o que penso dessa vida”. No primeiro verso desse texto, a *slammer* do Grajaú já faz uma referência direta ao principal lema do Sarau da Cooperifa, espaço fundacional da Literatura Marginal das Periferias:

O silêncio é uma prece, nos calar é divino.
Eu já perdi a conta de quanto veneno santo me deram
E eu vou só engolindo (KIMANI, 2019, p. 88)

Mesmo no universo do *hip-hop* e dos saraus de periferias, onde predominam algumas dicções tradicionalmente silenciadas, o silenciamento das mulheres não é um problema menor. O novo cânone da Literatura Marginal das Periferias, encabeçado por nomes como Ferréz, Sergio Vaz, Alessandro Buzo, Allan da Rosa e Sacolinha, confirma a exclusão das mulheres e da dissidência sexual.

Segundo Rita Segato, o lugar a partir do qual se faz literatura é dominado por um sujeito que “es hombre, es *pater-familiae* –por lo tanto, al menos funcionalmente, heterosexual–, es propietario y es letrado” (SEGATO, 2007, p. 90). Esta é a ideia básica que Regina Dalcastagnè irá defender em importantes estudos desenvolvidos por ela ao longo dos anos, como, por exemplo, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012). Assim como ocorre com a narrativa brasileira estudada por Regina Dalcastagnè, o universo da poesia também é dominado por homens brancos com formação superior na área de linguagem.

Contudo, cabe reconhecer que o subalterno sempre falou, o que não havia antes eram canais para difundir essa voz. A cena *poetry slam* surge exatamente como um espaço privilegiado para a implementar as vozes de sujeitos subalternizados. A expressão literária que quase sempre foi negada à mulher e, de modo mais amplo e singular, à mulher negra (Cf. SANTIAGO, 2021, p. 16) agora encontra o seu lugar de acolhimento nos campeonatos de poesia falada. Cansadas de serem faladas, as mulheres, e particularmente as mulheres negras, assumem o risco de se situar em relação ao mundo e descrevê-lo no

ambiente público a partir de suas experiências individuais e coletivas. “Cansamos de ser figurantes, porra/ Agora, na trama, somos escritor”, diz no poema “Cidade de Deus”, que circula em diferentes vídeos no Youtube, a poeta Kimani, vencedora do Campeonato Brasileira de Poesia Falada de 2019 (Slam BR 2019).

O *slam* de poesia, um dos ramos da palavra falada (*spoken word*), projeta-se também como um espaço de poder e de afirmação da identidade de sujeitos subalternizados, pois, como diz Cuti: “Os discursos [todos] passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido também.” (2010, p. 47). Como que em sintonia com Cuti, a poeta Andressa Fernandes, que compete nos campeonatos de poesia falada sob o pseudônimo artístico de Deusa Poetisa, afirma: “A palavra tem uma força muito grande. Ela é transformadora. E é esse o nosso objetivo: tentar alcançar cada vez mais gente que nunca teve contato com essa arte”. A recepção do público acaba por reforçar determinados temas e estilos, ao mesmo tempo que desestimula o investimento nos caminhos que não se mostram bem-sucedidos nas avaliações do público e dos jurados. Sendo esta uma competição que se organiza não como um recitativo contrapontístico de poetas que rimam na hora, mas um torneio com regras e avaliadores claramente definidos, a produção da poesia *slam* não é de todo espontânea. Sob a pressão do público, a cena vai assumindo certas características. A audiência se mostra aberta e receptiva a temas e atores que antes não encontrava lugar na cena dos saraus de periferia, como, por exemplo, questões relacionadas à dissidência sexual e de gênero. Sempre atenta às novas tendências da literatura brasileira, Heloisa Buarque de Hollanda assinala:

Outra frente bastante importante dessa poesia é a enorme produção de leituras e performances públicas em saraus e, hoje, mais diretamente, em *slams*, que vêm se tornando uma frente vigorosa de atuação da poesia feminista. No *slam*, a ideia é produzir uma poesia mais direta, mais forte, que promova escuta, que interpele, que incomode. (HOLLANDA, 2021, p. 32)

Segundo Bronwen E. Low – pesquisadora que concentra parte de seus estudos em questões relacionadas à diferença, mais notavelmente as que se referem a gênero e raça – , um dos ramos mais dinâmicos da palavra falada (*spoken word*) é aquele constituído pelos *slams* de poesia (LOW, 2011, p. 14). Conforme apontam diferentes estudos (GLAZNER, 2000; LOW, 2011; D’ALVA, 2011; NASCIMENTO, 2012; NEVES, 2017), o movimento da poesia *slam* começou em 1986, na cidade de Chicago, onde Marc

Kelly Smith teve a ideia de dar voz ao público, criando as condições para que este pudesse se manifestar em relação ao poema e à performance de um poeta que se apresentava. Marc Smith fez seus primeiros experimentos de estímulo à participação dos espectadores no bar Get Me High de Chicago, um espaço frequentado por trabalhadores comuns, motoristas de ônibus, garçonetes e policiais. Depois, o *poetry slam* se difundiria para outros grandes centros urbanos da América do Norte. Logo, diversos locais em diferentes estados, como o Nuyorican Poets Café, em Nova York, criaram em suas programações semanais ou mensais espaços dedicados aos “*open mics*” do *poetry slam*.

Cabe destacar que *slam*, vocábulo originário da língua inglesa, é competição, combate, batalha, peleja ou peleia, como aparece no próprio nome de um dos *slams* pioneiros do estado do Rio Grande do Sul, o Slam Peleia. Gary Mex Glazner, organizador do primeiro National Poetry Slam, em 1990, assinala que:

Um *slam* de poesia é um concurso de performance: os juízes são escolhidos em meio ao público e solicitados a avaliar o poema de cada artista de um a dez. Cada poeta tem três minutos para ler um poema original. Por três minutos, esses poetas dominam o palco, eles ocupam a sala. Eles se aproximam do microfone e se soltam. (GLAZNER, 2000, p. 11)

Considerando que o *slam* chegou ao Brasil no final da primeira década do século XXI (mais precisamente em 2008), a cena brasileira de *poetry slam* é ainda bastante recente, tendo pouco mais de dez anos, e o próprio nome ainda causa estranhamento no meio literário. Talvez seja preciso dizer para uma parte do público leitor que: *slam* não tem nada a ver com Islamismo. Para evitar mal entendidos, ainda se faz necessário sublinhar: o vocábulo *SLAM* se escreve com “S” inicial, sem apoio vocálico e com “M” no final. *Slam* é poesia falada em competição organizada sob a forma de campeonato, desdobramento de algo que existe há séculos: uma competição como torneio que envolve mais de dois oponentes, com regras pré-estabelecidas, constituída por diferentes etapas, envolvendo fases de classificação, semifinais e final.

De algum modo, esse fenômeno remonta aos aedos e rapsodos da Grécia antiga, aos poetas populares da Idade Média e aos repentistas e cordelistas do Nordeste brasileiro, sujeitos que protagonizaram os processos da poesia falada (*spoken word*) em outros tempos e lugares. No *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, particularmente no capítulo XVI, as “justas” e “torneos poéticos” aparecem como momentos importantes de algumas festas de rua. Segundo Federica Zoppi, que estuda a transposição de certas tradições aristocráticas para o contexto festivo e folclórico, era comum a adaptação dos

enfrentamentos bélicos de nobres cavaleiros para o contexto dos espetáculos populares, nos quais os torneios e justas poéticas despontavam como momentos imprescindíveis para o entretenimento das massas. Zoppi assinala ainda que essas disputas correspondiam a uma relação mimética entre as classes baixas e a nobreza, resultando em um produto no qual os ritos populares “reflejan intrínsecamente un matiz literario: los caballeros se presentaban a los jueces con letras y motes compuestos según las normas de la poesía cancioneril, claro enlace con la tradición cortesana medieval” (2016, p. 56).

Indiretamente relacionados a essa tradução dos torneios poéticos, surgiriam, tempos depois, os desafios dos cantadores de viola, os enfrentamentos de *payadores* argentinos e as batalhas de rap na cultura *hip-hop*, mas cabe assinalar que, nesses casos, não se trata de um torneio ou de um campeonato poético, pois essas disputas consistem basicamente em um enfrentamento discursivo no qual dois poetas se digladiam de improviso, rimando na hora.

O *slam* chegou ao Brasil através do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um Coletivo Paulistano de Teatro Hip-Hop que surgiu em 1999 para incentivar as artes urbanas através do investimento na oralidade ritmada e na poética musical. Foi no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos que a poeta e produtora cultural Roberta Estrela D’Alva idealizou, no final de 2008, conforme assinalamos acima, um evento chamado ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra). O primeiro *slam* do país se consolidou em 2009 e foi o germe para a formação da cena *poetry slam* brasileira, com o surgimento, três anos depois, das batalhas de poesia oral do Slam da Guilhermina e do Menor Slam do Mundo, ambos organizados também na cidade de São Paulo.

Os três apresentavam já desde o primeiro momento características muito específicas. Enquanto o ZAP! se realiza num teatro, com palco e uma boa estrutura de som, o Slam da Guilhermina reúne mensalmente dezenas de pessoas em roda numa praça na Vila Guilhermina para disputar um campeonato de poesias autorais de até três minutos de duração. O espaço a céu aberto fica ao lado da Estação do Metrô Guilhermina-Esperança, na Zona Leste de São Paulo. Os organizadores do Menor Slam do Mundo, por sua vez, optaram por outro formato e investiram em uma batalha com poesias bastante mais curtas do que o padrão dos demais *slams*. O Menor Slam do Mundo ocorre na Biblioteca Pública Municipal Alceu Amoroso Lima, no bairro de Pinheiros. Trata-se de

uma competição que exige síntese e criatividade dos participantes para expressarem suas ideias, porque cada *slammer* tem somente 10 segundos para apresentar seu poema.

Multiplicando-se e articulando-se em rede, os *slams* constituem verdadeiros campeonatos de poesia que têm etapas locais, regionais, nacionais e mundial, mimetizando a estrutura de esportes como o futebol. Cada *slam* tem seu público habitual formado por admiradores dessa modalidade de poesia falada, mas, na cena *poetry slam* brasileira, existe também um público flutuante, formado por pessoas que passam pelo local da competição e são levadas pela curiosidade a parar e assistir às performances poéticas. No caso do Slam da Guilhermina, criador desse modelo que se espalharia por todo o país, os transeuntes estão saindo da estação do metrô ou caminham em direção a ela quando têm seu interesse despertado pela roda de pessoas que participam ativamente do evento.

Quanto às temáticas, em seu livro *Slam School: Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*, Bronwen E. Low, pesquisadora da McGill University, de Montreal, ressalta que

Slam poetry is populist, designed to win the hearts and minds of the audience: it tells stories that blend and move between the personal and the sociopolitical; it is often urgent, sometimes sexy, and regularly funny, and its language tends to be vernacular and reflect the multilingual contexts of its emergence. (LOW, 2011, p. 14)³

Os confrontos poéticos que constituem a cena *poetry slam* já acontecem regularmente em 19 estados do Brasil, totalizando mais de 250 *slams*, conforme o levantamento feito por Emerson Alcalde em *Nos corre da poesia* (Cf. ALCALDE, 2022). Pouco a pouco, a cena brasileira foi assumindo características bastante próprias. Talvez não seja precipitado dizer que a cena *poetry slam* no Brasil tem cor, gênero, sendo majoritariamente feminina e negra. Com temáticas normalmente associadas a questões sociais ou identitárias, que vão do empoderamento feminino ao racismo estrutural, do preconceito contra as periferias à dissidência sexual, essa nova poesia performática brasileira tem um perfil diferente daquele que se observa em outros países. No Brasil, o *slam* criou uma cena democrática de práticas poéticas e performáticas, aparecendo como

³ “A poesia *slam* interpela grandes públicos, estando destinada a conquistar os corações e mentes: conta histórias que se misturam e se deslocam entre o pessoal e o sociopolítico; muitas vezes é urgente, às vezes sexy e outras vezes engraçado, e sua linguagem tende a ser coloquial, refletindo os contextos plurilíngues de sua emergência.” (LOW, 2011, p. 14. Tradução nossa).

um cenário privilegiado para os que se dedicam a estudar as disputas internas do campo literário no presente.

No primeiro texto importante sobre o tema, Roberta Estrela D’Alva, que trouxe a ideia do *poetry slam* para o Brasil, após voltar de uma viagem a Nova York, diz:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D’ALVA, 2011, p. 120)

Por conta de sua dimensão lúdica, que o leva a ser experienciado como um jogo divertido, o *slam* torna a poesia mais atrativa e contribui para a sua dessacralização. Com isso, o *poetry slam* permitiu que moradores de comunidades populares pudessem se aproximar mais da poesia e reconhecer os discursos que produzem como sendo poéticos. O fato de os encontros ocorrerem preferencialmente nas praças e ruas, conforme o modelo proposto pelo Slam da Guilhermina em 2012, também ajuda a ampliar e fortalecer a cena brasileira. Os próprios transeuntes param, se interessam e, às vezes, em um momento posterior, tomam coragem de recitar e participar de um novo evento. Os espectadores são, portanto, potenciais poetas que podem ser revelados a partir dos encontros mensais de cada *slam*. Dessa maneira, o movimento *poetry slam* vai contribuindo para amplificar o alcance e a potência de vozes de sujeitos subalternizados, transformando os balbucios em vozes potentes. Nesse mesmo sentido, a ativista Nadya Tolokonnikova iria afirmar:

O que existe de mágico na arte é que ela eleva e amplifica nossa voz. Às vezes, isso se dá literalmente, com um microfone e alto-falante. A arte é uma máquina de fazer milagres. Cria realidades alternativas, e isso é extremamente útil quando temos uma crise e nos deparamos com a falta de imaginação política. (TOLOKONNIKOVA, 2019, p. 48)

A partir de São Paulo, os campeonatos de poesia falada ganharam espaço em todo o país na última década e poderíamos mesmo dizer que o *slam* é uma das grandes tendências artísticas do presente. Impondo-se como o principal fenômeno poético da atualidade, difundiu-se rapidamente por todo o país. Entre os *slams* mais famosos da cidade de São Paulo, destacam-se ZAP! Slam, Slam da Guilhermina, Menor Slam do Mundo, Slam do 13 (que acontece mensalmente desde 2013 na plataforma do Terminal Santo Amaro – Metrô Largo Treze), Slam da Ponta (que acontece toda primeira sexta-

feira de cada mês no Instituto Reação Arte e Cultura, na Cohab José Bonifácio), Slam do Grito (que ocorre de forma itinerante em locais do bairro Ipiranga), Slam das Minas SP, Slam do Corpo, Slam Resistência (que acontece na primeira segunda-feira de cada mês na Praça Roosevelt, centro de São Paulo), Slam Capão (Zona Sul), Slam do Bronx (Zona Sul), Slam Perplexo (Zona Leste), Slam do Pico (Zona Norte/Noroeste), Slam USPerifa (Zona Oeste), Slam Sofalá e Rachão Poético.

No Rio Janeiro, a cena já conta com um circuito bastante consolidado e nele despontam Rio Poetry Slam, Slam das Minas RJ, Slam Laje, Slam BXD, Slam Negritude, Slam Melanina, Slam Poetas da Insurreição, Slam Grito Filmes, Slam Sereno, Slam Poético, Slam Maré Cheia, Slam Vila Isabel, Slam Praça Preta, Slam Nós da Rua, Slam CDD, Slam Granito (que ocorre na praça Granito, de Anchieta), Slam Marginow, Slam da Cule, Slam 188, Slam 4 Cantos, Slam do Vistão, Slam Orgasmo, Slam Mente Ativa, Slam da Lapa e Slam Caju.

Várias outras cidades de Norte a Sul do Brasil já têm uma cena estruturada com eventos regulares, todos passando a adotar as regras básicas do movimento. Ainda no Sudeste, destacam-se o Slam Clube da Luta, criado em 2014 como a primeira batalha do circuito *poetry slam* de Minas Gerais, e o Slam Manas, também em Belo Horizonte. Em Porto Alegre, o movimento dos *slams* de poesia começou a ganhar corpo em 2016 com o Slam das Minas e se consolidou no ano seguinte com o surgimento do Slam Peleia. Depois, surgiram diversos outros coletivos que se encarregariam de organizar diferentes competições de poesia falada em toda a região Sul do país. Hoje, existem quatro grupos que promovem as competições de poesia falada na capital gaúcha, todas elas contando com edições mensais e entrada gratuita: os já citados Slam Peleia e Slam das Minas, o Slam RS e o Slam Chamego. Além desses, há também os coletivos formados no interior do estado: o Slam da Montanha, de Caxias do Sul, o Slam Liberta e o Slam Maria, de Esteio, o Slam Poesia, de Pelotas, e o Slam Novo Hamburgo. Base para a criação do Slam das Manas, o Slam Poetiza é um evento regular do circuito de competições poéticas que acontece, desde o início de 2018, na Praça do Trem em Caxias do Sul (RS) no penúltimo domingo de cada mês.

Em Curitiba (PR) e arredores, existem hoje 7 *slams* em atividade. Primeiro surgiu o Slam Verbo Divino, o Slam Contrataque e o Slam Resistência Surda. Em 8 de março (Dia Internacional da Mulher) de 2018, nasceu o Slam das Gúrias CWB, que acontece no

pátio da Reitoria da UFPR e no qual apenas as mulheres ocupam o palco e o júri da competição. Em 2019, foi criado o Slam Alferes Poeta (ou Slam do Parolin), o primeiro *slam* periférico do Paraná, organizado na quadra do bairro do Parolin, periferia de Curitiba, como parte de um circuito de poesias de rua que se amplia a cada ano. Também em 2019 nasceria o Slam Zumbi & Dandara, que ocorre na praça Santos Andrade, na região central da capital paranaense.

O Nordeste também conta com um circuito forte, enviando regularmente representantes da região para disputar a competição nacional, que acontece todos os anos na cidade de São Paulo. A ganhadora do Slam BR (Campeonato Nacional de Poesia Falada) em 2017 foi a *slammer* e cantora pernambucana Bell Puã, do Slam das Minas PE, importante coletiva da cidade de Recife, onde também se destaca o Slam das Mãos, uma batalha de poesia em Libras e, ao mesmo tempo, um sarau de expressão em língua de sinais. No Ceará, o movimento começou pela cidade de Sobral. Hoje, há pelo menos 10 grupos de *poetry slam* atuando em todo o estado. A capital, Fortaleza, tem quatro coletivos que promovem competições regulares nos dez primeiros meses do ano: Slam da Okupa, Slam Gentil, Slam Violeta e Slam Fortal. Em São Luís, capital do Maranhão, foram criados o Slam MA e o Slam Odara, segundo *slam* do estado. O movimento *poetry slam* chegou à cidade de João Pessoa através de um coletivo de poetas e artistas que tiveram contato com as competições de poesia falada no âmbito das batalhas de *hip-hop* e formaram, posteriormente, o Slam Parahyba, primeira competição da capital paraibana nessa modalidade. A Paraíba conta também com o Slam das Pretas, criado pela poeta Jessica Preta, que coordena também o projeto social Batalha do Pedregal.

No Centro Oeste, o movimento começou na capital mato-grossense. Em 2016, surgiu a coletiva Slam do Capim Xeroso, iniciativa organizada por poetas ativistas e artistas de diversos segmentos que se encarregaram de promover as edições mensais da competição de poesia falada. Posteriormente, surgiria o Slam Rondonópolis, na cidade de mesmo nome, que também disputaria as etapas do estadual a cada ano. Este evento já integra o calendário de Cuiabá, contribuindo para imprimir uma dimensão urbana e um perfil mais periférico à cultura local, que encontra no *slam* e no *hip-hop* importantes espaços artísticos para a voz e o empoderamento de sujeitos subalternizados.

O *slam*, como uma manifestação da poesia marginal periférica e das artes das ruas, também se espalhou por cidades médias como Juiz de Fora (município com uma

população de 573 mil habitantes, que tem o Slam da Ágora, o Slam do Encontro de MCs e o Slam de Perifa) ou Sobral (município com 148 mil habitantes, que tem o Slam da Quentura, o Slam das Cumadi e o Slam das POCs). Em poucos anos, passaram a integrar o circuito nacional de poesia falada o Slam Subterrâneo, do município de Marília, no centro-oeste paulista, o Slam Caruaru, batalha de poesia marginal de Caruaru (PE), o Slam de la Frontera, criado em Foz do Iguaçu (PR), o Slam Pé Vermelho, da cidade de Maringá (PR), o Slam Griot, competição de poesia falada que ocorre, em edições mensais, na praça do bairro Santa Luzia da cidade de Juiz de Fora (MG), o Slam Phatos, um movimento artístico de *slam poetry* criado em setembro de 2017 por poetas, *slammers* e *rappers* de Patos de Minas (MG), o Slam Akewí, batalha de poesia falada atuante nas cidades de Viçosa e Ipatinga (MG), o Slam Zumbi dos Palmares, batalha de poesias de Uberlândia (MG), e o Slam do Céu, que acontece mensalmente na praça central do Céu Azul, em Valparaíso de Goiás, município goiano de 175 mil habitantes.

Com sua vocação para funcionar como caixa de ressonância para vozes de sujeitos subalternizados, o movimento se diversificou e outros *slams* foram surgindo, agora voltados especificamente para o público LGBT ou para os surdos, como, por exemplo, o Slam Marginália, grupo de poesia falada composto por pessoas trans e não-binárias, o Slam das Mãos (criado em Recife com o objetivo de promover a cultura surda com apresentações de poesias em Libras, sejam elas de forma individual ou em duplas), o Slam Resistência Surda (surgido em 2017, na cidade de Curitiba, com o objetivo de ser um espaço para poetas surdos/as relatarem suas experiências alterizadas) e o Slam do Corpo (primeiro *slam* de surdos e ouvintes do Brasil, nascido do desejo de fomentar a abertura de espaço para performances poéticas híbridas numa composição entre a língua portuguesa e a língua de sinais, entre surdos e ouvintes). Num espaço privilegiado para a performance de corpos dissidentes, duplas de poetas (um surdo e um ouvinte) apresentam-se ao mesmo tempo em português e em Língua Brasileira de Sinais, criando um encontro de línguas. Desde 2019, a cidade de Sobral conta também com o Slam das POCs. Derivado da onomatopeia “poc poc”, que seria o barulho feito pelo salto alto, POC é um termo inicialmente utilizado dentro da própria comunidade LGBTQIA+ para se referir aos gays mais afeminados, periféricos (e muitas vezes negros), de forma pejorativa e opressora.

A *slammer*, produtora cultural e pesquisadora Roberta Estrela D’Alva destaca essa originalidade de iniciativas que particularizam o circuito poético brasileiro:

Os brasileiros têm sido muito criativos com os formatos da *poetry slam*. Na Europa, por exemplo, são outros temas abordados. Eles tratam de coisas mais existenciais ou existencialistas, uma pegada cômica na linha *stand up* também. Aqui, o *slam* tomou uma cara muito mais jovem e periférica. Funciona como um dispositivo, uma plataforma para que essas vozes sejam ouvidas e a competição cria um foco de interesse. (D’ALVA in: MUNIZ, FERREIRA, 2018, p. 29)

No mundo inteiro, mas de um modo muito particular no Brasil, o movimento *poetry slam* oferece espaço para performances verbi-voco-corporais contestatórias que contribuem para a reconfiguração da experiência literária do presente. Vozes individuais singulares e, ao mesmo tempo, coletivas se projetam, colocando em circulação *escritas do Outro e do nós-Outros* que passam a ocupar o lugar das tradicionais escritas do *Eu*, de um *Eu* branco, masculino e heterossexual. A expressão literária desses grupos alterizados geralmente foi vista como algo impróprio porque a “cidade das letras” (RAMA, 1985) caracterizou-se quase sempre por um ambiente mais propício às atividades de quem “habita lugares de conforto nas estruturas sociais” (POLESSO, 2021, p. 15-16). A poesia *slam* se insere, portanto, no jogo de tensões e negociações próprio do processo de ocupação de espaços que constitui o mundo literário.

Em dezembro de 2015, durante a segunda edição do Slam BR (etapa final do Campeonato Nacional de Poesia Falada), metade dos participantes era do gênero feminino, mas, apesar da grande representatividade na competição, nenhuma mulher chegou à final (e, por isso, o representante brasileiro na Copa do Mundo de Poesia Falada, que já acontecia anualmente em Paris há alguns anos, foi inevitavelmente um homem). Meses depois, ainda no primeiro semestre de 2016, o poeta Lucas Afonso, então com 23 anos, saiu de sua casa em São Miguel Paulista, na Zona Leste de São Paulo, para representar o Brasil na Copa do Mundo de Slam, realizada na zona leste da capital francesa.

O resultado das eliminatórias das quais saíam os finalistas do Slam BR 2015 demonstrou de modo inequívoco a persistência de uma tendência que colocava os homens como protagonistas do mundo literário, mesmo no âmbito da nova cena da poesia falada brasileira, que passava por profundas transformações. Essa clara resistência à incorporação das vozes femininas motivou um movimento coletivo que se tornaria

nacional, levando a uma orquestração de vozes femininas. Seguindo o exemplo que vinha de Brasília, onde no ano anterior havia sido criado o Slam das Minas DF, surgiria, em março (Mês da Mulher) de 2016, um coletivo formado pelas poetisas Carol Peixoto, Luz Ribeiro, Mel Duarte e Pam Araujo, que propunha a versão paulista do Slam das Minas com a finalidade de acolher e dar espaço às vozes femininas. Ainda em 2016, surgiria um *slam* exclusivamente feminino na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Outros *slams* femininos surgiram de Norte a Sul do país. Em 2017, a jornalista, cantora e poeta Anna Suav (Anna Batista), natural de Manaus (AM), idealizou e implementou o projeto Slam Dandaras do Norte, competição de poesias feita por mulheres e para mulheres. Era o primeiro *slam* de poesia do estado do Pará, onde o movimento *poetry slam* já surgia com um espaço pensado exclusivamente para mulheres.

Nos anos seguintes, foram criados *slams* femininos em várias outras capitais e cidades médias do país, e o movimento foi ganhando novas vozes, constituindo uma rede de afetos e resistência. Hoje, há Slam das Minas em Salvador (Bahia), no Rio de Janeiro (RJ), em Recife (Pernambuco), em Rio Branco (Acre) e em Pelotas (Rio Grande do Sul). Existem também as variantes que foram ganhando outros nomes. Há o Slam das Cumadi em Sobral (Ceará), o Slam Manas em Belo Horizonte (Minas Gerais), o Slam das Mulé em Camaçari (Bahia), o Slam das Minas Kariri, na cidade do Crato (região do Cariri cearense), Slam das Gurias em Curitiba (PR) e o Slam das Manas (criado em 2018, na cidade de Caxias do Sul, RS, como um braço feminino do Slam Poetiza). Muito rapidamente, a dicção dominante da poesia oral passava a ser a das mulheres (héteras, lésbicas ou trans), com um destaque especial para as negras e moradoras de periferias. Consequentemente, os poemas começaram a tematizar de modo recorrente o machismo, o racismo, a homofobia e outras formas da violência sofrida por mulheres.

Em junho de 2018, mulheres poetisas de todo Brasil participaram de um encontro em São Paulo. O evento denominado Encontrao Poética ocorreu no Sesc Pinheiros, reunindo *slammers* (competidoras de batalhas de poesia falada) de sete estados brasileiros e foi organizado pelo Slam das Minas SP com o intuito de reunir poetisas de diferentes partes do Brasil para reforçar a importância de as mulheres ecoarem sua própria voz. Para o evento foram convidadas as poetisas Fabiana Lima (BA), Tatiana Nascimento dos Santos (DF), Laura Conceição (MG), Anna Suav (PA), Shaira Mana Josy (PA), Bell Puã (PE), Patrícia Naia (PE), Letícia Brito [hoje, Tom Grito] (RJ) e Ingrid Martins (SP).

O modelo das batalhas de poesias faladas abertas apenas às performances de mulheres se expandiu também para além das fronteiras brasileiras e desde setembro de 2020 existe o Slam das Minas Coimbra, primeiro Slam das Minas de Portugal.

A criação de espaços de acolhimento para a autoria feminina na cena *poetry slam* acabaria por ativar um potente movimento de assunção de voz. Essa articulação em rede veio a dar uma resposta ao processo de “outremização”, que, segundo Toni Morrison (2019), consiste na transformação de um sujeito em um Outro.

No mesmo ano de 2015 em que Tatiana Nascimento e Val Matos idealizaram o Slam das Minas DF como a primeira batalha de poesia falada de mulheres, surgiria, também em Brasília, o Slam A Coisa Tá Preta, primeiro *slam* do Brasil específico para pessoas negras, seja disputando como poetas, seja como integrantes do júri. Seguindo essa mesma proposta, foi criado em 2019 o Slam Zumbi & Dandara, batalha de poesia falada que acontece numa praça central de Curitiba com protagonismo exclusivamente negro.

Esse movimento se refletiria nos resultados das competições. Em 2014, o campeão do primeiro Slam BR (Campeonato Nacional de Poesia Falada), foi mineiro João Paiva.⁴ No ano seguinte, no já mencionado Slam BR 2015 em que se impôs o domínio masculino, o vencedor foi o poeta paulista Lucas Afonso, que, depois de experimentar a emoção de participar dessa modalidade de competição poética no ZAP! Slam, idealizado por Roberta Estrela D’Alva, fundou seu próprio evento, o Slam da Ponta, que acontece mensalmente no Instituto Reação Arte e Cultura, na Cohab 2, em Itaquera. No início de 2016, Lucas Afonso deixaria o Jardim São Carlos, na zona leste de São Paulo, para cruzar o Atlântico e representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia Falada, na França. Por mais de meia década, este seria o último ano em que uma voz masculina iria representar a poesia falada brasileira na Coupe Du Monde de Poesie Slam, pois, até dezembro de

⁴ Os primeiros representantes brasileiros na Copa do Mundo de Poesia Falada, disputada na França, foram resultantes de seletivas anteriores à efetiva implantação da cena *poetry slam* em território nacional: Luanda Casella (2010), Roberta Estrela D’Alva (2011), Fabio Boca (2012) e Lews Barbosa (2013) disputaram como representantes do Brasil quando o país contava apenas com um ou dois *slams* que organizavam disputas mensais. Com o segundo (Slam da Guilhermina) e o terceiro *slam* de poesia oral (Menor Slam do Mundo) sendo criados em 2012 e o quarto (Slam do Grito) em junho de 2013, a seletiva para escolher o representante brasileiro na Copa do Mundo de Poesia Falada de 2014 foi mais disputada e ocorreu no jardim do Sesc Ipiranga em dezembro de 2013. Ganhou o veterano Emerson Alcalde, que no ano seguinte conquistaria o segundo lugar na Coupe du Monde de Poesie Slam. Até 2013, portanto, as seletivas brasileiras se restringiam ao estado de São Paulo. Em 2014, pode-se dizer que foi disputado o primeiro Slam BR, embora reunisse apenas competidores de São Paulo e Minas Gerais, de onde saiu o campeão, João Paiva.

2022, quando o poeta Cotta, do Rio de Janeiro, se sagrou campeão do Slam BR, os dois primeiros anos da competição nacional – 2014 e 2015 – foram os únicos a terem homens como vencedores.

Com uma virada radical, que reflete em parte o surgimento dos *slams* exclusivamente femininos, começaria em 2016 um longo período de destaque das mulheres na cena *spoken word* brasileira. Em dezembro desse ano, a campeã do Slam BR foi Luz Ribeiro, poeta e pedagoga que nasceu no Jardim Souza, na Zona Sul de São Paulo. Meses depois da inédita conquista, no primeiro semestre de 2017, Luz representaria o Brasil na Copa Mundial de Poesia Falada, em Paris, conquistando o segundo lugar. Em dezembro 2017, o quadro já havia se invertido quase completamente e, dos seis classificados para a final do Slam BR 2017, cinco eram mulheres. Sairia vencedora a *slammer* Bell Puã, representante do estado de Pernambuco. Em 2018, a vencedora seria Pieta Poeta (Minas Gerais) e, em 2019, Kimani (São Paulo), consolidando-se assim o predomínio das mulheres negras na cena atual da poesia falada. O Slam BR 2020, primeiro realizado de modo remoto, confirmaria essa tendência com o título conquistado por Jéssica Campos, poeta paulistana e uma das idealizadoras do Sarau do Capão, no Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo. No ano seguinte, com a intensificação das atividades remotas no âmbito dos *slams*, puderam disputar os campeonatos estaduais de poesia falada *slammers* de outros estados ou mesmo de outros países, e, em consequência disso, a grande vencedora do Slam BR 2021 pôde ser a angolana Joice Zau, representando o estado da Pernambuco. Nesse ano, nenhum *slammer* homem passou da fase eliminatória, e a final do Campeonato Nacional de Poesia Falada 2021 foi disputada exclusivamente por mulheres: Anna Moura (DF), Jessica Preta (PB), Joice Zau (poeta natural da Cabinda, Angola, atualmente residindo na capital Luanda, competiu representando PE), Laura Conceição (*slammer* mineira que competiu representando SP), Liz Silva (PA) e Matriarcak (SP).

Podemos concluir, a partir dos dados apresentados acima, que as figuras que dominam a cena literária do presente atuam como *outsiders*, verdadeiros invasores de uma “casa” que havia sido propriedade quase incontestada de grupos hegemônicos. Agora, a “casa da literatura” vai sendo “tomada” por novos corpos que trazem as marcas da alteridade e contestam as prerrogativas absolutas dos tradicionais perfis dominantes.

A base do novo momento da poesia que mobiliza novos autores em várias partes do mundo talvez seja a contestação identitária. No Brasil, o *poetry slam* vai-se configurando pouco a pouco como uma vertente do que Toni Morrison chamou de “literatura do pertencimento” (2019, p. 7).

Com o desenvolvimento de um circuito nacional de competições de poesia falada, observamos a criação de um ideal de micro-comunidade construída em torno do *slam* como evento competitivo e espaço de afirmação de identidade, que é também um espaço de levante epistemológico dos subalternizados porque esses dois universos são indissociáveis, como assinala Tomaz Tadeu Silva, em “A produção social da identidade e da diferença”:

Já sabemos que a identidade e a diferença estão estreitamente ligadas a sistemas de significação. A identidade é um significado – cultural e socialmente atribuído. A teoria cultural recente expressa essa mesma ideia por meio do conceito de representação. Para a teoria cultural contemporânea, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação. (SILVA, 2014, p. 89)

Abrindo espaço para vozes das minorias que conquistaram reconhecimento no campo da poesia, o *poetry slam* é também espaço de afirmação de uma identidade coletiva que vai aos poucos sendo difundida através de eventos presenciais e também das redes sociais, onde são postados os vídeos das performances verbi-voco-corporais apresentadas nas competições.

A comunidade de usuários da poesia falada vai se definindo também como uma comunidade identitária. Aos poucos, lançando mão dos instrumentos necessários para a autorrepresentação no âmbito da poesia, começam a se fazer conhecer por suas próprias palavras. Conforme observou Conceição Evaristo em uma entrevista concedida ao jornal *A Tarde*, de Salvador, “a representação da mulher negra na literatura e na mídia só irá mudar quando pudermos criar nossa própria representação” (EVARISTO, 2015, não paginado). A vitalidade e a potência do movimento *poetry slam* no Brasil indicam que as produções que melhor representam a poesia recente despontam nas periferias e favelas das metrópoles brasileiras a partir das vozes de sujeitos “outremizados”.

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo. Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro. In: ACHUGAR, Hugo, BEVERLEY, John (orgs). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima, Pittsburgh: Latinoamericana, 1992, p. 61-83.
- ALCALDE, Emerson (org). *Coleção Slam: Negritude*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.
- ALCALDE, Emerson. *Nos corre da poesia: autobiografia de um slammer*. São Paulo: Edição do Autor, 2022.
- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Org. John B. Thompson. Trad. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2005.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, p. 13-71, julho-dezembro de 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Quando o preconceito se faz silêncio: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Gragoatá*, Niterói, n. 24, p. 203-219, 1. sem. 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo (SP); Rio de Janeiro: Horizonte; Editora da UERJ, 2012.
- D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, p. 119-126, 2011.
- D'ALVA, Roberta Estrela. SLAM: Voz de levante. *Rebento*, São Paulo, n. 10, p. 268-286, junho 2019. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:rc5juEz9iEsJ:www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360/251+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DUARTE, Mel (org). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. Uma antologia. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- DUBY, Georges. *Eva e os padres: damas do século XII*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- EVARISTO, Conceição. “O racismo extrapola a pura e simples ignorância”: entrevista concedida a Kátia Borges. *A Tarde*, Salvador, 17 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1703889-o-racismo-extrapola-a-pura-e-simples-ignorancia>> Acesso em: 16 de dezembro de 2021.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- GLAZNER, Gary Mex. *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. San Francisco, CA: Maniac D Press, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. *Clíris: poemas recolhidos*. Org. Raffaella Fernandez e Ary Pimentel. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.
- KIMANI. Deixa eu dizer o que penso dessa vida. In: ALCALDE, Emerson, ASSUNÇÃO, Cristina, CHAPÉU, Uilian (orgs). *Slam da Guilhermina: seis ponto zero*. São Paulo: Edição do Autor, 2019, p. 88-89.
- LOW, Bronwen E. *Slam School: Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.
- MORRISON, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MUNIZ, Erika; FERREIRA, Lenne. A poesia do corpo. *Continente Cultural*, ano XVIII, n. 209, p. 26-45, maio 2018.
- PEREIRA, Edilene Machado. Marias que venceram na vida: uma análise da ascensão da mulher negra via escolarização em Salvador, BA. *Revista África e Africanidades*, Ano 2, n. 8, p. 1-10, fev. 2010. Disponível em: <https://africaeaficanidades.online/documentos/Marias_que_venceram.pdf>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.
- POLESSO, Natalia Borges. Você quer escancarar o universo lésbico? In: MAIA, Helder Thiago; SILVA, Samuel Lima da (orgs). *Dissidências de gênero e sexualidade: percepções da crítica literária brasileira*. Salvador: Devires, 2021, p. 15-31.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Introd. Mario Vargas Llosa e prólogo de Hugo Achugar. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, Ana Rita. *Águas: moradas de memórias*. 2ª ed. Salvador: Katuka, 2021.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SEGATO, Rita Laura. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 73-102.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Trad. Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- TOLOKONNIKOVA, Nadya. *Um guia Pussy Riot para o ativismo*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Breno Longhi. São Paulo: Ubu, 2019.
- ZOPPI, Federica. *Risa, sonrisa, ironía en el Quijote*: Burlas de acción y burlas de palabra. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 07/10/2022

ⁱ **Ary Pimentel** é licenciado em Letras (Português-Espanhol e respectivas literaturas) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. MESTRADO (1995) e DOUTORADO (2001) em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras / UFRJ. Tese de Doutorado: *Literatura, imagem & ação: intelectuais, massas e poder no discurso cultural argentino?*. Pós-doutorado pelo PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) - Faculdade de Letras - UFRJ (2016). Desde 1999, professor de Literaturas Hispano-Americanas da Faculdade de Letras da UFRJ, onde ministra cursos para alunos de Português-Espanhol e Português-Literaturas. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Tem experiência na área de Letras (ensino e pesquisa de Literatura). Desenvolve os projetos de pesquisa: "DO PROIBIDÃO AO FUNK OSTENTAÇÃO: negociando um lugar na cena musical carioca" e "FRONTEIRAS DO LITERÁRIO E O LOCAL DA CULTURA NA AMÉRICA LATINA: Território e subalternidade em debate". Em 2016, concluiu estágio de Pós-Doutorado no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) da Faculdade de Letras - UFRJ com o projeto "Vozes proibidas nas margens da cidade: performance, circuito e figurações dos infames no Funk Proibido", sob a supervisão da Profa. Dra. Heloisa Toller. Em 2017, concluiu estágio de Pós-Doutorado na Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) com o projeto "Funk Proibido e cumbia villera como máquinas expressivas dos subalternos: Juventude, território e identidade nas dicções da periferia", sob a supervisão da Profa. Dra. Alicia Martín. Nos últimos anos, criou uma editora cartonera na periferia dedicada a publicar sujeitos subalternizados e moradores de favelas. **E-mail:** ary.pimentel@yahoo.com.br ary.pimentelrj@gmail.com

A POESIA IMIGRANTE CAMPEÃ DO FESTIVAL PORTUGAL SLAM ENTRE 2019 E 2022

[IMMIGRANT POETRY CHAMPION OF THE PORTUGAL SLAM FESTIVAL BETWEEN 2019 AND 2022]

MARIA GIULIA PINHEIROⁱ

<https://orcid.org/0009-0002-2090-3242>

Universidade de Coimbra – Coimbra, COI, Portugal

ANA CAROLINA DOS SANTOS MARQUESⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-4285-7654>

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Presidente Prudente, SP, Brasil

MIRIANE PEREGRINOⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-4410-347X>

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: 3, 2, 1 Slam! Este texto objetiva analisar poesias de cinco poetas imigrantes em Portugal e que participaram das finais do Portugal Slam entre os anos de 2019 e 2022. As poesias analisadas são produções de três brasileiras e dois angolanos: Carol Braga, Maria Giulia Pinheiro, Marina Campanatti, DJ Huba e Lucerna do Moco. *Poetry slams* são competições de poesia falada que proporcionam expressão, partilha e sociabilidade. Portugal é um país com forte histórico ligado a imigração, em que há uma defesa do acolhimento aos imigrantes por meio da ideia de lusofonia, mas que na prática ainda entende essas pessoas enquanto inferiores e menos detentoras de direitos. Nesse contexto, os slams possibilitam que os imigrantes afirmem suas identidades e estabeleçam relações mais horizontais. Intencionamos valorizar o conteúdo das poesias e destacar os temas relacionados à questão imigratória que estão presentes nos escritos.

Palavras-chave: Poetas imigrantes; Poetry Slam; Imigração; Portugal Slam

Abstract: 3, 2, 1 Slam! This text aims to analyze poems by five immigrant poets in Portugal who participated in the finals of the Portugal Slam between the years 2019 and 2022. The analyzed poems are productions of three Brazilians and two Angolans: Carol Braga, Maria Giulia Pinheiro, Marina Campanatti, DJ Huba and Lucerna do Moco. Poetry slams are spoken poetry competitions that provide expression, sharing and sociability. Portugal is a country with a strong history linked to immigration, in which there is a defense of welcoming immigrants through the idea of Lusophony, but which in practice still sees these people as inferior and as having less rights. In this context, slams allow immigrants to affirm their identities and establish more horizontal relations. We intend to value the content of the poems and highlight the themes related to the immigration issue that are present in the writings.

Keywords: Immigrant Poets; Poetry Slam; Immigration; Portugal Slam

Introdução

3, 2, 1, slam! Essa é a frase dita antes de qualquer poeta recitar em um *poetry slam*, uma competição de poesia falada em que pessoas se reúnem com o objetivo de partilhar poesias. É um espaço de expressão, política, afirmação, sociabilidade e constituição identitária e cultural.

Em Portugal, país com forte histórico de imigração, os *poetry slams* possuem públicos compostos por diversas pessoas imigrantes, em virtude da possibilidade de expressão e estabelecimento de relações mais horizontalizadas. Como averiguado tanto em entrevistas feitas por Peregrino quanto por Pinheiro¹, há divergência quanto à autoria do primeiro *poetry slam* de Portugal, uma vez que Mick Mengucci questiona se o evento feito por Alex Cortez seria ou não um *slam* já que não havia jurados escolhidos na hora, mas pessoas influentes convidadas. Entretanto, ambos os eventos teriam acontecido em 2010, sendo este ano uma data-marco para pensarmos o desenvolvimento das competições em Portugal.

As finais das competições nacionais nos anos de 2019, 2021 e 2022² ocorreram entre uma poeta brasileira e um poeta angolano. É justamente nessa ligação existente entre os *slams* portugueses e a imigração que reside este texto. Objetivamos analisar uma poesia de cada um/a dos/as finalistas: DJ Huba (campeão 2022 e vice-campeão 2021), Marina Campanatti (vice-campeã 2022), Carol Braga (campeã 2021), Lucerna do Moco (campeão 2019) e Maria Giulia Pinheiro (vice-campeã 2019).

Consideramos importante apresentar nossa posicionalidade enquanto autoras deste texto. Maria Giulia Pinheiro é jornalista de formação e poeta de ofício, apenas recentemente reingressando à academia como doutoranda no programa de Discursos: Cultura, História e Sociedade na Universidade de Coimbra, mas organiza um dos *poetry slams* de Portugal e conhece a cena *por dentro*. Ana Carolina dos Santos Marques é geógrafa e pesquisa acerca da cultura dos *poetry slams*, batalhas de rima e *saraus* há

¹ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=y2G4lnDbj3s&list=PLyvA_2qPFV_n_tdN1JHePRhr6RCHfBV_S&index=16>.

² Em 2020, em razão da pandemia de COVID-19, não houve final nacional, mas uma competição entre os *slams*, em que *slammasters* “competiam” entre si. Nesse ano, o Todo Mundo Slam foi campeão.

alguns anos, em virtude de um intercâmbio em Lisboa se aproximou da cena dos poetry slams portugueses, possuindo, de certa forma, uma visão *de fora*. Miriane Peregrino é professora de literatura e coordena o projeto de pesquisa “A expansão dos campeonatos de poetry slam em países de língua portuguesa” na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, até o momento, realizou duas viagens de pesquisa à Portugal, a primeira em 2021 e a segunda em 2022, possuindo também uma visão *de fora*. Por meio da pesquisa, da poesia e dos poetry slams nos encontramos e produzimos um texto que concilia as áreas do Jornalismo, Literatura, Teatro, Artes e Geografia.

Em 2020, Maria Giulia Pinheiro foi representante de Portugal na Copa do Mundo de *Poetry Slam* (Coupe du Monde de Slam Poésie), promovida pela Federação Francesa de Poesia Slam e cuja primeira edição foi realizada em 2007³. Este mundial acontece na França com a participação de 20 países. Na ocasião, Maria Giulia ficou em quarto lugar e se deparou com uma série de ataques virtuais vindo de portugueses descontentes com uma poeta brasileira representar Portugal, ainda mais uma poeta que questionava termos como “descobertas” e o uso da língua portuguesa para expressão própria. Esse acontecimento fez com que uma série de questões surgissem e este texto é uma tentativa de problematizá-las por meio de conceitos como imigração, lusofonia, xenofobia, trajetória e decolonialidade.

Os procedimentos metodológicos consistem na leitura e fichamento bibliográfico, trabalhos de campo em slams de Portugal, entrevistas com poetas, produção de um mapa com as trajetórias dos/as poetas no software QGIS, seleção das poesias dos/as poetas finalistas da competição nacional e análise dessas produções.

O desenvolvimento do artigo está dividido em cinco partes. Primeiramente abordamos o que é o *poetry slam*. Em seguida apresentamos a cena do *poetry slam* em Portugal, para posteriormente discutir o histórico de imigração no país. Na quarta parte, há análise das poesias selecionadas. E, por fim, refletimos acerca das trajetórias espaciais das/os poetas e dos atravessamentos que influenciam suas vidas enquanto imigrantes.

³ Mais informações em: <<http://grandpoetryslam.com/>>.

3, 2, 1, slam!

Em uma noite de 1986, em Chicago (Estados Unidos), um dono de bar cansado do tédio de declamações poéticas, decidiu experimentar uma ideia: misturar competição e performance. O *poetry slam*, enquanto evento performático, nasceu nesse ano, no Chicago's Green Mill Tavern Assamble. Marc Smith, o fundador do jogo internacional de palavra falada estruturou uma atividade que envolvia jogo e performance, de forma a ter a plateia engajada tal qual uma espécie de *cabaret* (SOMERS-WILLET, 2009). Ao contrário da maioria dos eventos de poesia, o *poetry slam* é caótico, barulhento, energético – algo entre um estádio e um *show* – e ocorre em diferentes espaços, desde bares a bibliotecas e espaços públicos.

Cada poeta possui três minutos para envolver o público e justificar a sua presença na próxima ronda, não podendo utilizar figurino, objeto cênico ou acompanhamento musical, sob pena de eliminação. É possível ler, desde que o poema seja autoral e que o objeto utilizado para leitura esteja em cena apenas para esse fim, nunca utilizado como parte da performance. É só o poeta e o microfone – quando há um microfone. Na plateia são escolhidos cinco jurados para elegerem o vencedor. “Elegerem” ao pontuar entre 0 e 10 cada performance poética, com a única regra de não conhecerem anterior e/ou pessoalmente os poetas. O critério para pontuação não tem a ver com nenhum manual. É o simples receber da poesia, da fala, da sonoridade.

Após a primeira ronda, metade dos poetas já não voltam a se apresentar. Dos que voltam, apenas dois ou três, a depender do país, passam para a ronda final. O vencedor não ganha nada, a não ser o privilégio de dizer mais poemas do que os outros. Embora possa ocorrer, em alguns casos, uma premiação simbólica, isto varia de *slam* para *slam*, sendo mais um exceção do que uma regra. Dentro do *slam*, o público é soberano e protagonista: ganha quem souber conquistar a plateia ou pelo menos os cinco jurados.

O *poetry slam* pode ser entendido como uma contracultura, foi criado para se opor aos eventos elitistas de poesia, em que somente artistas prestigiados podiam recitar poesias e participar das performances, além do próprio público que também era selecionado e pertencente, sobretudo, às classes privilegiadas (SOMERS-WILLET, 2009). O *poetry slam* é um espaço democrático, acessível, o microfone é

disponibilizado para quem desejar se expressar, inclusive, as pessoas são encorajadas a subir ao palco, quanto mais diversidade e performances um evento possuir, melhor.

Fazem “sucesso” aqueles poetas que são votados pelo público, mas o “sucesso” não é, em si, um objetivo da competição. Afinal, como diz Roberta Estrela D’Alva⁴, “[...] se cada um tem três minutos, em meia hora nós ouvimos 10 pessoas”. A constituição de identidades é uma das principais marcas dos *poetry slams*, enquanto espaços de partilha e sociabilidade, as pessoas aprendem entre si, conhecem diferentes identidades e formam as suas próprias.

Tratam-se de diferentes corpos políticos ocupando um mesmo espaço e se expressando, assim processos identitários e performances são intrínsecos aos *slams*. Ainda que sejam espaços democráticos, ou assim deveriam ser, a negociação é inevitável. As pessoas carregam distintos marcadores identitários que se interseccionam e moldam suas vivências. As trajetórias de vida e de espaço se fazem presentes nas poesias e, a depender do contexto, podem não agradar todo o público. Além disso, é possível que os próprios poetas não se sintam confortáveis em qualquer *poetry slam*. Esse cenário é confirmado, por exemplo, pela iniciativa de muitas mulheres de criarem coletivos “das minas”, com o intuito de desenvolver um espaço acolhedor para as mulheres em que elas possam performar e desenvolver relações equitativas.

Nos *poetry slams* a palavra é o centro, e a escuta é imprescindível. Em virtude da possibilidade de falar e ser ouvido, a presença dos sujeitos não-hegemônicos é marcante entre poetas e públicos. Somers-Willet (2009), em uma das primeiras obras a respeito de *poetry slam*, aponta que as pessoas socialmente marginalizadas estão presentes desde o início do movimento. Essas identidades marginalizadas variam de acordo com os contextos sociais e temporais. No caso de Portugal, a identidade imigrante faz-se significativa nos *poetry slams*.

Poetry slam em Portugal

Desde sua criação e expansão, o *poetry slam* já foi tema de estudos em diferentes áreas do conhecimento, desde as Artes e Letras à Geografia. Bortolozzo (2021) apresenta um estado da arte da produção acerca da temática, ressaltando que as

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_lcK6E6YhiE>.

primeiras produções foram nos Estados Unidos: a tese da linguista estadunidense Julie Marie Schmid em 2000; o artigo de Susan B. A. Somers-Willett em 2005 e o livro da autora de 2009. Helen Gregory também produziu um importante artigo com observações locais e etnográficas no Reino Unido e nos Estados Unidos.

A produção científica brasileira também tem crescido nos últimos anos, com destaque para Roberta Estrela D’Alva que levou o movimento para o país e produziu um dos primeiros livros acerca do tema (2014), incentivando a realização de outras pesquisas. Os trabalhos são expressivos dado o fato de que no país os *poetry slams* recebem *status* tanto de forma de arte, com uma estética própria, quanto de evento cotidiano relevante nas dinâmicas urbanas de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.

Já a respeito do *poetry slam* propriamente executado em Portugal, há pouco material. Utilizamos aqui como referência o único estudo de mestrado produzido até então, com autoria de Liliana Alexandra Ferreira Vasques (2016). A autora também é uma das fundadoras e foi organizadora do *Poetry slam Coimbra* durante alguns anos.

O *poetry slam* chegou a Portugal em 2010, organizado por Alex Cortez no Music Box, durante o Festival Silêncio (VILAR, 2023). Em 2014, foi fundada o Portugal Slam, uma plataforma nacional dedicada à divulgação, promoção e prática do *poetry slam*, organizada por representantes dos próprios coletivos e associação dinamizadoras. A plataforma organiza anualmente uma competição nacional entre os *poetry slams* do país, realiza workshops e atividades literárias, e também trabalha nas comunidades de base, escolas, bibliotecas e espaços culturais (PORTUGAL, 2023).

O número de coletivos que integra a plataforma varia de ano a ano. Os requisitos básicos são apresentação de um plano de ação anual e a realização de três eliminatórias no ano, com o intuito de eleger um representante para a final nacional. No ano de 2022, a plataforma contou com 15⁵ coletivos autônomos: *Poetry slam Almada*, *Amadora*, *Aveiro*, *Coimbra*, *Leiria*, *Porto*, *Sintra*, *Torres Vedras*, *Trafaria*, *Slam das Minas Coimbra*, *Poeta Qu'pariu (Loulé)* e *Todo Mundo Slam (Lisboa)*.

⁵ Em 2022, os coletivos participantes do evento Portugal Slam foram os citados acima, mas ainda aconteceram mais eventos do tipo em Portugal, que não obtiveram vagas (ou por livre e espontânea vontade ou por falta de acolhimento da plataforma) na Final Nacional: *Minha Poetry slam (Guimarães)*, *Poetry slam Odemira*, *Poetry slam Algés* e *Poetry slam BLX (Lisboa)*. Também faz parte do movimento outros coletivos que, entretanto, não fizeram eventos no ano citado, como o *Lábio Slam (Lisboa)* e o *Poetry slam Sul*, na margem sul de Lisboa.

A existência de uma plataforma nacional é positiva ao integrar distintos coletivos de *poetry slam*, possibilitando a troca de experiências e a criação de um público que transita entre os eventos. Uma rede cultural é constituída e aumenta a visibilidade do movimento que, no contexto de Portugal, ainda não é uma cultura muito difundida como em outros países, à exemplo do Brasil e dos Estados Unidos.

Os *poetry slams* não ocorrem durante todo o ano em Portugal. Os eventos geralmente são concentrados entre os meses de abril e setembro, à exceção de alguns coletivos que realizam edições em mais meses como o Todo Mundo Slam. Até 2022 foram realizadas oito finais nacionais. As edições entre 2014 e 2019 aconteceram na cidade de Lisboa, a partir de 2020 os espaços começaram a variar. Em 2021 Coimbra foi a sede da final e em 2022 a escolha foi a cidade de Aveiro. A previsão é que em 2023, a final ocorra no distrito de Almada.

As pessoas imigrantes possuem participação ativa nos *poetry slams* portugueses, em especial nos últimos anos, com poesias em que a discussão social, sobretudo a questão migratória, faz-se presente. As identidades imigrantes são constantemente negociadas não somente nos *slams*, mas em todas as vivências cotidianas dessas pessoas. Portugal possui um forte histórico ligado a migração e seria impossível debater uma contra-cultura como os *poetry slams*, sem também tocar em temáticas que desafiam a ordem hegemônica, como a xenofobia e o racismo.

A questão migratória em Portugal

A migração é um tema presente em toda a história da humanidade, as diferenças são relacionadas a direções, quantidade de pessoas e motivações que podem ser por razões econômicas, políticas, culturais e naturais, em geral, as pessoas buscam melhores condições de vida em relação ao espaço que habitavam. O movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (HAESBAET, 2005) implica em se inserir em outra realidade, passar pelos processos de adaptação e ser ou não incorporado efetivamente no local de destino. Nesse sentido, a migração está ligada a temas como políticas migratórias, xenofobia, diversidade cultural e mercado de trabalho.

Em Portugal, a questão migratória se tornou significativa nas dinâmicas demográficas contemporâneas a partir do fim da Segunda Guerra Mundial (SILVA, 2005). Silva (2015) elenca três fases da migração no país e demonstra como o país foi se tornando destino de diversas nacionalidades. As pessoas imigrantes são do Brasil, PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), Índia, China, Sudeste Asiático e Leste Europeu. Os empregos são na construção civil, restauração, trabalho doméstico e cuidados com pessoas.

Os movimentos migratórios sofrem interferência direta de eventos econômicos e políticos, assim como também os influenciam. Segundo Padilla e França (2020), a crise econômica de 2008 impactou diretamente na dinâmica migratória de Portugal, assim como a Troika e implementação de políticas de austeridade em 2011. Padilla e Ortiz (2012) apontam que esses eventos causaram uma desaceleração e diminuição da imigração, assim como retorno de imigrantes ao país de origem. Em relação à emigração, muitos portugueses saíram do país, tanto aqueles qualificados quanto de pouca qualificação, com predominância dos primeiros.

Em suma, tanto as emigrações quanto as imigrações em Portugal ocorreram por razões econômicas, ligados ao mercado de trabalho. De acordo com Peixoto (2007), o país é ao mesmo tanto receptor e emissor de muitos imigrantes. Atualmente, após recuperação econômica, os índices de imigração voltaram a crescer e também há uma permanência da emigração.

Embora nos últimos anos o país tenha avançado nas políticas migratórias (PADILLA; FRANÇA, 2020), não quer dizer que todos os imigrantes foram efetivamente incorporados na sociedade portuguesa e estejam em posição de equidade perante cidadãos nativos do país. Segundo Silva (2015), nos últimos anos, a xenofobia e discriminação têm se manifestado mais fortemente e mesmo o país possuindo um histórico forte de imigração, parte da opinião pública atribui aos imigrantes a responsabilidade pelos problemas sociais e crise.

De acordo com Machado (2006) há uma “hierarquia das alteridades” portuguesas, em que as diferentes populações que habitam o território possuem status que resultam em distintos níveis de integração. O intenso fluxo migratório de pessoas dos PALOP “resultou na reconstrução dentro de Portugal da antiga ordem imperial, agora reorganizada com base nas populações imigrantes” (MACHADO, 2006, p. 119). Trata-

se da persistência do pensamento colonial português que é disfarçado pelas teorias do lusotropicalismo e da lusofonia, preconizando a imagem de Portugal enquanto país acolhedor, diverso e tolerante.

Há uma negação da diferença em relação a população da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP). Nega-se o racismo, nega-se a xenofobia e nega-se o sexismo, entretanto, como apontado por Padilla e França (2020), a população portuguesa continua a ver os imigrantes como os outros, enquanto usufrui dos privilégios das relações de poder e dominação desiguais.

Os imigrantes carregam diferentes identidades que interferem em sua experiência enquanto tais, como por exemplo, classe, raça, gênero, sexualidade, idade, profissão, religião e descendência. Ainda que exista uma língua comum e que os imigrantes tenham sido imprescindíveis na formação histórica, social, política e cultural de Portugal, as relações não possuem equidade. O país possui um discurso socialmente aceitável, mas que continua a exotizar determinadas populações. Nesse sentido, muitos imigrantes possuem experiências marcadas pela discriminação.

Os *poetry slams* são um dos locais em que imigrantes encontram espaço para expressar suas identidades. Não por coincidência, as poesias de pessoas imigrantes tendem a ser a respeito de suas experiências enquanto tais. É o exemplo dos/as poetas que possuem poesias analisadas neste trabalho. Estes/as poetas utilizam as palavras como ferramenta de denúncia e reflexão, estimulando o público a pensar acerca de questões que não necessariamente o atinge, mas que estruturam a sociedade portuguesa. E embora não venha a ser analisado aqui devido ao recorte temporal deste artigo, é importante lembrar que o brasileiro Nilson Muniz foi o campeão da 1ª edição do Portugal Slam, em 2014, confirmando, ao lado de nomes como os do italiano Mick Mengucci e do guineense Marinho Pina, a presença imigrante desde os primeiros *poetry slams* portugueses.

A poesia imigrante no Portugal Slam

Durante três anos consecutivos, 2022, 2021 e 2019, as finais nacionais do *poetry slam* em Portugal aconteceram entre uma poeta brasileira e um poeta angolano. Sendo Brasil e Angola dois países em que o *poetry slam* alcança certa importância no mercado

cultural e também sendo duas comunidades com número considerável de imigrantes nesse território⁶, essas informações podem não surpreender. Entretanto, surpreendem os incômodos sobre a poesia falada portuguesa ser representada por imigrantes “das ex-colônias”, ainda mais que esses imigrantes falem de suas condições e reverberações enquanto tal.

Embora os *poetry slams* devam ser espaços horizontais, não significa que todas as pessoas vão se sentir à vontade para frequentá-los, como por exemplo, imigrantes. Inclusive, intencionando criar um espaço que acolha os imigrantes, uma das autoras deste texto, enquanto poeta e imigrante criou o *poetry slam* “Todo Mundo Slam”, o primeiro coletivo pensado para e por imigrantes de línguas portuguesas⁷ em Portugal e que visa ser um campeonato de poesia falada internacional de línguas portuguesas.

Os textos do *poetry slam* aqui servirão como um processo metonímico: ao analisar poemas escritos por imigrantes no território português, pretende-se tocar no imaginário social mais amplo, entendendo essas considerações em um contexto maior, que abrange o caráter historicizado do momento presente.

Tanto o poema de DJ Huba, quanto o de Lucerna do Moco serão analisados por sua performance em vídeo, já que nunca foram publicados em meio impresso, respeitando a escolha dos artistas de não os materializar de forma escrita. Também é importante ressaltar que as fontes principais de acesso à obra desses artistas são suas próprias redes sociais. Já o poema de Carol Braga, publicado no livro semifinalista do prêmio Oceanos⁸, *Minha raiva com uma poesia que só piora* (BRAGA, 2021), será analisado segundo os dois suportes: tanto o escrito quanto o vídeo de apresentação na final do Portugal Slam de 2021. O poema de Marina Campanatti, publicado no livro *Afetos navegantes: olhar o porto do mar* (CAMPANATTI, 2023) e o poema de Maria Giulia, “Como a língua mais bonita”, publicado no livro *Volta para tua terra* (BEZERRA; VAZ, 2021) serão analisados em suas versões escritas.

⁶ Segundo o pordata.pt, são 25.751 angolanos e 204.666 brasileiros os números de população estrangeira com estatuto legal de residente em Portugal em 2021.

⁷ O termo “Línguas portuguesas” é utilizado por Maria Giulia Pinheiro, idealizadora do Todo Mundo Slam, como forma de contrapor o termo “lusofonia”, que remete a um ideário de Portugal como um país que possui uma convivência racial pacífica, ignorando a violência praticada no período colonial (ALFREDO; MARGARIDO, 2000) e que influencia até os dias atuais a estrutura dos países colonizados e o imaginário a respeito deles.

⁸ O Oceanos - Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa é considerado um dos prêmios literários mais relevantes entre os países falantes de língua portuguesa.

Importante ressaltar também que Lucerna do Moco, Carol Braga e Marina Campanatti começaram suas jornadas com o poetry slam já em território português. Por outro lado, DJ Huba havia vencido duas competições em Angola: o Luanda Slam e o Slam Tundavala, ambos em 2019, antes de sua chegada a Lisboa, representando Angola em 2021 na Copa Africana de Slam; e Maria Giulia Pinheiro começou a competir no Brasil em 2013 e, em 2016, ficou em 4º lugar no Slam BNDES Nacional da FLUP - Festa Literária das Periferias, realizado então na Cidade de Deus, Rio de Janeiro, além de ser uma das representantes de São Paulo no Slam BR daquele mesmo ano. A partir daí e até a sua migração em 2019 para Portugal, Maria Giulia também trabalhou nos bastidores e fez assistência de produção para algumas edições do Slam BR e Slam SP, além do filme “Slam: voz de levante”, um documentário de Roberta Estrela D’Alva e Tatiana Lohman sobre o poetry slam no Brasil.

A análise de poemas escritos por imigrantes é uma tarefa complexa que envolve a compreensão das experiências, desafios e emoções que esses indivíduos enfrentam em sua jornada para um novo país. É importante levar em conta as diferenças culturais, as dificuldades linguísticas e as questões identitárias, políticas e econômicas envolvidas na migração. Ao mesmo tempo, é fundamental reconhecer a riqueza e a diversidade da literatura produzida por imigrantes, que contribui para a compreensão da humanidade em sua totalidade.

DJ Huba

DJ Huba é o pseudônimo de Bruno Mateus, poeta nascido na Província de Luanda, em Angola, licenciado em teatro e mestre em Artes Cénicas, e que se define como “experimentador de diferentes disciplinas artísticas das quais se destacam a música, o cinema, o teatro e a poesia *slam*, sendo detentor de prêmios nacionais e internacionais nestas duas últimas disciplinas”, segundo seu perfil de *Instagram*⁹.

Huba foi o primeiro lugar no Festival Portugal Slam de 2022 e segundo no do ano 2021. Seu poema foi recitado durante a apresentação no programa Bem-Vindos¹⁰, da RTP- África, e foi o escolhido para análise por ter sido repetido nos dois eventos. DJ Huba diz: “Gosto deste texto porque ele resume, em algumas palavras, aquela que,

⁹ Disponível em: <www.instagram.com/huba.artes>.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/bemvindosrtpafrica/videos/498015925628188/>>.

enquanto artistas, tem sido a nossa luta diária. Escrevemos porque sonhamos com um mundo onde o respeito mútuo prevaleça e o amor sempre fale mais alto do que qualquer ideologia”¹¹.

Ao brincar com a ideia inicial do poema, “Na verdade eu nunca fiz poesia/a poesia é que me fez”, versos que se repetem ao longo do texto, o poeta reforça a importância da desconstrução subjetiva que operou em si ao começar a escrever e, ao mesmo tempo, a construção de ideais mais humanitários ao ouvir outras subjetividades. O poeta coloca na responsabilidade da poesia a percepção de que o machismo, o racismo e o pensamento capitalista estão em atos cotidianos e é essa mesma poesia que o liberta.

No poema de DJ Huba há o entendimento não de “A” poesia, no sentido de regra a ser seguida e grande tradição, mas “uma” poesia. Existe aquilo que o poeta busca, entendendo que o seu centro é a margem do outro e vice-versa. Dessa forma, contesta-se a ideia de cultura oficial e busca-se uma maneira de fazer poética que combine com o campo semântico e estético do autor e não tanto como uma regra universal. Para DJ Huba, a poesia ensina a viver e não a escrever.

Vale ressaltar que DJ Huba é um escritor contemporâneo, forjado via internet, via eventos de *poetry slam* e o caráter poético da cidadania e cidadão da poesia se torna bastante evidente e intrínseco um ao outro. “A poesia mudou o mundo [...] quem estiver incomodado, que se retire/os poetas vão dominar o mundo/ quem concorda respira”.

Marina Campanatti

Brasileira, atriz, artista-pedagoga e poeta recém-lançada em livro, Marina trabalhou em comunidades de São Paulo como professora de artes e, desde 2019, quando migrou para Portugal para fazer mestrado em Teatro e Comunidade, passou a trabalhar em bairros sociais em Amadora. Sua poesia é majoritariamente de “denúncia, reflexão, vazão e a criação de uma ponte entre as margens e o centro”, como a mesma define na minibiografia de seu livro. Para análise, foi escolhido o poema “Feijuca” (CAMPANATTI, 2023) por ser o texto com o qual Marina iniciou sua performance no Portugal Slam de 2022. Marina, assim como DJ Huba e Carol Braga, é uma poeta que se viu como tal ao frequentar eventos de poesia falada.

¹¹ Fonte: *Instagram* <www.instagram.com/huba.artes>.

O poema de Marina Campanatti é uma celebração da comida tradicional brasileira, a feijoada, como desculpa para o encontro e para a comemoração mesmo nos momentos mais doloridos do cotidiano. Esse prato, utilizado como metáfora pela poeta, carrega uma forte mitologia na identidade nacional brasileira. Durante muito tempo, acreditou-se que a feijoada seria uma criação das senzalas, já que as pessoas escravizadas recebiam dos senhores de engenho as partes desprezadas do porco, aquelas menos nobres, para comer. O feijão preto, vale ressaltar, é originário das Américas. Porém, o historiador Câmara Cascudo (1983) considera essa hipótese falha e explicita que essas carnes (orelha, língua, pés, entre outras) não eram, nem são atualmente, desprezadas na culinária portuguesa e que a “verdadeira” “invenção” nesse contexto é o, também tradicional no Brasil, feijão com farinha.

Portanto, ao desconstruir essa narrativa, Cascudo (1983) apresenta a ideia de que a feijoada foi desenvolvida no final do século XIX em restaurantes cariocas e tornou-se, a partir de então, um mito da miscigenação racial brasileira, uma vez que misturaria a técnica europeia de cozidos com ingredientes dos povos originários e temperos africanos.

O poema usa metáforas da comida e da festa para falar sobre a importância de se alimentar uns dos outros metaforicamente, de se encontrar e fortalecer no vínculo do cotidiano, especialmente em momentos difíceis. Menciona a luta dos negros no Brasil e como a feijoada se tornou um símbolo de resistência e celebração dessa cultura negra, por mais tentativas de embranquecimento da cultura nacional que hajam. O poema trabalha a ideia da feijoada como uma celebração, comunhão e mais do que só um prato, uma forma de ressignificar a escassez. A poeta sugere que, mesmo em situação de opressão, é importante encontrar formas de celebrar e se alimentar uns dos outros – seja no seu país de origem, seja em outro.

“O encontro é o que nos resta / Bota água no feijão / Bora proteger a festa”, essa é a última estrofe do poema, emblemática da musicalidade que percorre todo o texto, podendo ser lido também como uma letra de samba. Inclusive, Marina Campanatti, quando o performa faz percussão corporal para acompanhá-lo, de forma a torná-lo uma música.

Carol Braga

Nascida e criada no Recife (PE), no Nordeste do Brasil, Carol Braga migrou para Portugal para finalizar seus estudos. Quando iniciou suas pesquisas em *spoken word*, percebeu a necessidade de um espaço acolhedor para mulheres e foi uma das criadoras (juntamente com Ana Luiza Tinoco, Greta Rocha e Jorgette Dumby, as duas primeiras brasileiras e a terceira angolana.) do Slam das Minas - Coimbra, o primeiro *poetry slam* do gênero em Portugal. Seu poema analisado é intitulado “Vocês assistiram a final do europeu?”¹², foi escolhido por ser majoritariamente sobre a cena de *poetry slam* na Europa e, portanto, por explicitar os mecanismos de opressão no próprio contexto. Também é um poema cuja oralidade salta aos olhos e aos ouvidos, trazendo consigo uma série de expressões bastante coloquiais e uma variedade de recursos literários, como metáforas, repetições e imagens vivas, para expressar suas emoções e pensamentos.

O poema é uma crítica à opressão e discriminação enfrentadas pelas pessoas negras e indígenas imigrantes na Europa. A poeta expressa sua raiva e frustração com a forma como sua aparência, cor e cultura são sexualizadas e exotizadas pelos europeus, e como seus desejos e necessidades são ignorados e oprimidos. Braga argumenta que a Europa tem medo de falar sobre migração por sua ferida colonial nunca realmente ter sido cuidada e que os europeus não estão preparados para ouvir a verdade sobre o que é ser uma pessoa negra ou imigrante. A poeta também critica a forma como a Europa usa a sexualidade das pessoas negras para se beneficiar e como a poesia é usada para silenciar a voz dessas mesmas pessoas. A poeta enfatiza que não vai se calar e vai continuar lutando pelos seus direitos e pela sua liberdade.

A estrutura do poema não segue uma forma rígida, sem rima ou medida fixa e é composto por versos curtos e frases diretas. Braga traz consigo palavras de pensadores latino-americanos: Gilberto Freyre e, especialmente, Lélia Gonzalez, importante filósofa brasileira que, apesar de ser referência na crítica ao pensamento ocidental, como Angela Davis, normalmente é negligenciada na Academia europeia. Reforçado pelo uso de expressões coloquiais, o poema contém metáforas, como "crioula, grossa, cacheada demais" e "papo não tem curva", para descrever a discriminação e opressão que enfrenta.

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zh1NAO0NbC0>>.

Braga também usa repetição da frase "olhem pra mim" em diversas línguas europeias para chamar a atenção do leitor e enfatizar a importância de seus versos serem ouvidos e reconhecidos. Relaciona-se com a questão colonial na linguagem, buscando ao mesmo tempo a transgressão dessa língua e a transformação de ações, não só de palavras.

Lucerna do Moco

Lucerna do Moco é a forma como Gabriel Capiñgala nomeia sua pessoa artista. Natural de Huambo, em Angola, é formado em direito pela Universidade de Coimbra e “dedicado à vida para tocar o universo pela oralitura actuante, tendo como veículos a escrita, a música, o teatro e a performance”, segundo seu perfil de *Facebook*¹³. Lucerna foi o vencedor da sexta edição do Portugal Slam (2019) e Vice-Campeão do 7º Campeonato Europeu de *Poetry slam* (2020). O poema escolhido é, assim como no caso de DJ Huba e de Marina Campanatti, aquele com o qual o poeta consagrou-se no meio e é mais conhecido por dentro do contexto do *poetry slam*.

O poema é uma reflexão sobre a relação do poeta com seus ancestrais, pensando que sua maior ancestralidade é o silêncio e a música da natureza. O poeta se coloca como descendente do som e do “silêncio inicial”, utilizando para isso diversas figuras de linguagem de som e harmonia, especialmente onomatopeias, mas também aliterações, assonâncias e paronomásias. Também são usados assobios, imitações e percussão vocal e corporal. Além disso, o poeta começa o texto com uma intertextualidade bíblica com o verso “No princípio, era a música”, em referência ao primeiro capítulo do Evangelho de João, que em seus versículos iniciais retoma a criação do mundo, tema ainda do primeiro capítulo do Gênesis e do poema de Lucerna.

O poeta descreve como seus ancestrais, o silêncio e os sons, foram importantes para moldar sua personalidade, suas crenças e valores. Sugere que seus ancestrais são a base de sua existência e que ele é grato por sua herança. Ele também usa uma variedade de imagens e metáforas para descrever a relação com seus ancestrais, colocando ao mesmo tempo a natureza, os instrumentos musicais africanos, europeus e latino-americanos e os oradores de cada uma dessas culturas como parte de um início de si e do universo:

¹³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/gabrielmbilingui.capingala>>.

O caos-universal devorou a solidão
das estrelas para habitar o silêncio
do sistema solar onde a lira do aedo
a kora do griot, a cítara do salmista,
um berimbau tropical,
o canto dos pássaros nas auras matutinas
e o canto dos galos nas brisas vespertinas
projetaram as ondas do suspiro existencial.

Assim como os poemas anteriores, há uma reflexão acerca da experiência de imigração em Portugal. O poema expressa a ideia de uma ancestralidade mítica, muito maior do que fronteiras e Estados, uma ancestralidade em relação ao que há entre nós, para além das palavras com as quais o poeta forja a linguagem.

Lucerna aponta como o efeito da fala é mais importante do que o discurso em si e que a beleza tem a ver com a verdade, com o presente, sendo assim uma expansão da consciência. O poeta então recria a linguagem à luz de emancipar-se dela própria. Lucerna também, no final do poema, explicita o quanto é apenas voltando ao estado inicial de comunhão consigo e com o mundo, longe dos padrões e normas sociais, em estado de pura procura pela linguagem, que conseguimos ouvir a “voz dos oprimidos” e entendê-la também com “a força da música”.

Maria Giulia Pinheiro

Maria Giulia Pinheiro é jornalista, poeta, performer, roteirista, pesquisadora e ativista. Nasceu em São Paulo e migrou para Portugal em 2019. Seu poema analisado foi publicado no livro “Volta para tua terra” e foi escolhido por ter provocado reações de repúdio nas redes sociais. Em uma análise do poema, o escritor angolano José Eduardo Agualusa (2021), em seu artigo “De quem é esta língua?”, aponta o sentimento imperial que ainda existe nas pessoas portuguesas em relação ao seu idioma materno, invisibilizando as variedades linguísticas em relação aos países do continente africano e ao Brasil.

O poema “Como a língua mais bonita”, com versos livres e ambiguidade e ironia como principais estratégias de linguagem, aborda a relação entre língua e poder. A partir de estruturas linguísticas e sotaques particulares, a norma da língua passa a ser usada para estabelecer relações de poder entre os indivíduos e as instituições. O poema utiliza também um caráter cômico como estratégia linguística, além de inaugurar linhas

de fuga e tentar, dentro de uma estrutura da língua colonizadora, abrir espaços de liberdade. A poeta argumenta que é na transformação da língua, no movimento em que a linguagem nomeia as estruturas e sabota a opressão, ressignificando-a como beleza, que a poesia acontece. A poeta também utiliza a possibilidade da palavra “língua” ser entendida como um órgão humano e que, portanto, remeteria à individualidade e de ser entendida como “linguagem” propriamente dita e, assim, referir-se à humanidade.

A poeta também trabalha com a desconstrução da ideia da língua portuguesa como algo pertencente apenas a Portugal, mas sim a todos os territórios pelos quais essa língua contaminou e foi contaminada, de forma a não pertencer a uma nação e sim a todos os países que a utilizam como língua oficial. O poema “brinca” com a colonização ser uma guerra, uma migração em massa, uma importação de pobreza e exportação de produtos roubados e da não reparação desses crimes de guerra ao longo dos últimos séculos e não revisão da narrativa, gerando uma série de contradições internas nos países envolvidos, além de desconstruir a ideia de uma “lusofonia”, percebendo o quanto esse conceito está diretamente relacionado a um pensamento colonial.

No poema, assim como no de Carol Braga, a pensadora lacaniana Lélia Gonzalez é citada em um de seus conceitos mais famosos, o chamado “pretuguês” (GONZALES, 1984). Ou seja, no poema fica explícito o caráter inventivo da linguagem enquanto tal na formação de sujeitos subalternizados, cujo idioma não traduz a estrutura de pensamento, uma vez que foi “importado” violentamente em guerras que duram mais de 500 anos e se ressignificam e transformam também ao longo dos séculos. A ideia de uma língua viva, pertencente aos que a querem utilizar para forjar a linguagem, e não de algo a ser preservado, é o mote que perpassa a poesia e que, a partir dessa metáfora de “comer a língua”, deglute-se em um debate sobre a decolonialidade e sobre a desconstrução de imaginários coloniais na cultura portuguesa.

Trajetórias espaciais imigrantes que se cruzam e produzem resistência em Portugal

Os *poetry slams* proporcionam encontros entre pessoas com diferentes trajetórias de vida e de espaço. Entendemos trajetória por meio de Souza (2007), que afirma que o termo evidencia o movimento temporal no espaço geográfico, elas são traçadas por

agentes sociais e demonstram suas histórias de vida, práticas cotidianas, espacialidades e visões de mundo. São desenhadas no espaço geográfico, influenciam na construção dele, assim como são influenciadas por ele.

Carol Braga, DJ Huba, Lucerna do Moco, Maria Giulia Pinheiro e Marina Campanatti possuem trajetórias de vida e de espaço distintas, mas que possuem a poesia e o ser imigrante em comum. Três imigrantes brasileiras e dois imigrantes angolanos que se encontram em Portugal, em virtude do *poetry slam*. O Mapa 1 apresenta as trajetórias citadas.

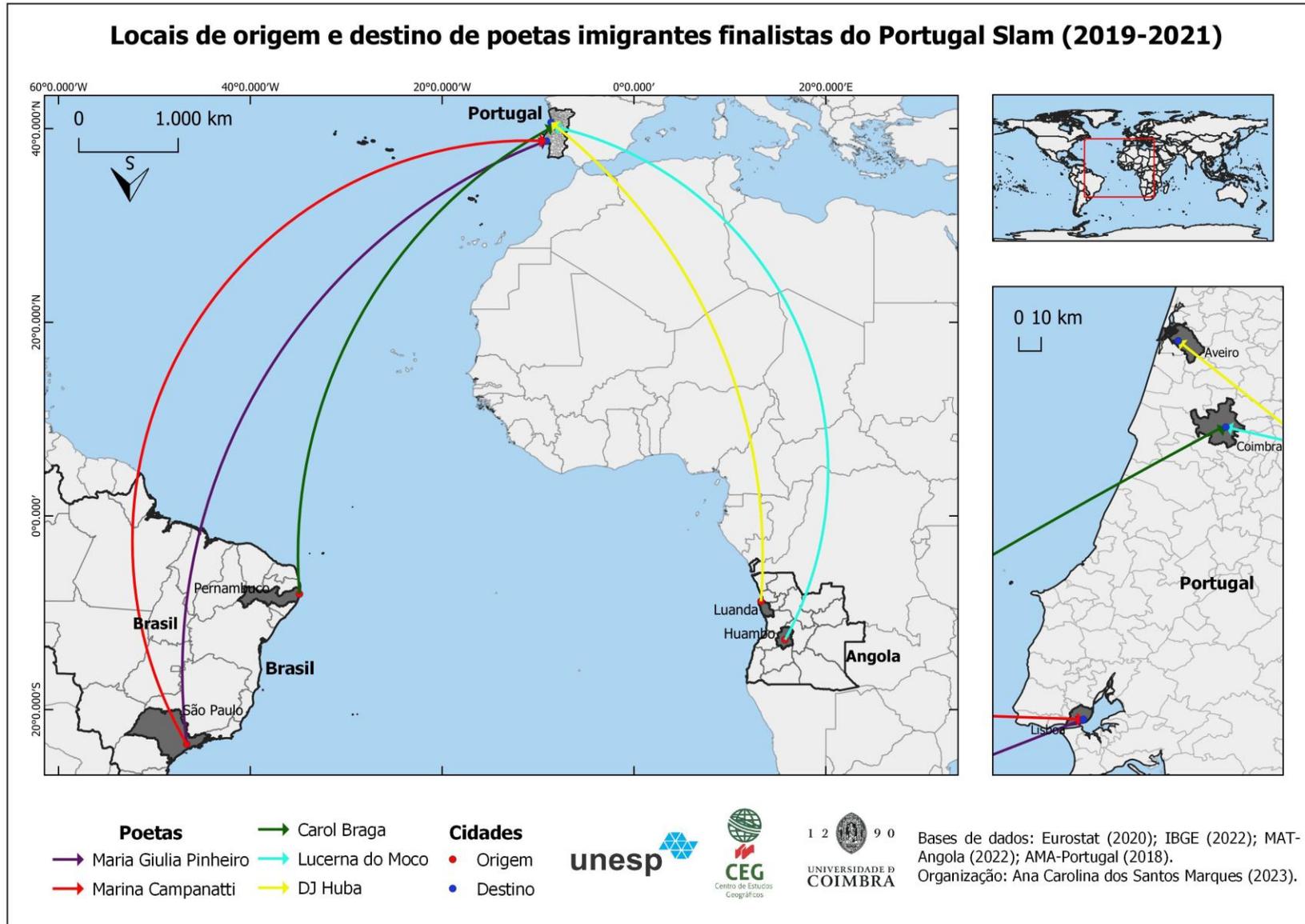
Os/As cinco poetas se conhecem e, inclusive, possuem trabalhos juntos. Maria Giulia Pinheiro encenou a performance “Afetos Navegantes: olhar o porto do mar”, de Marina Campanatti; e também contribuiu para a realização da primeira edição do Slam das Minas - Coimbra, organizado por Carol Braga, ofertando um workshop e apresentando o evento. Carol Braga e Lucerna do Moco dividiram casa em Coimbra e sofreram xenofobia e discriminação juntos, como é retratado pela poeta em seu poema “Despejo”. DJ Huba é organizador do Slam Trafaria que teve Marina Campanatti como representante em 2022.

O Portugal Slam também é responsável por reunir esses/as cinco poetas em um mesmo evento, daí a importância de uma plataforma de organização nacional para que os poetas divulguem seus trabalhos, conheçam os trabalhos de outras pessoas e troquem experiências. A palavra é central nessa sociabilidade. São trajetórias de vida e de espaço atravessadas por distintos eixos de raça, gênero e classe, que passam a ter uma posição de ser imigrante em comum, o que os impõe novos desafios a serem enfrentados.

As poesias destacam as trajetórias espaciais dos poetas:

Os slams possuem esta rítmica própria que nos permite visualizar os territórios paradoxais onde as forças não se mantêm por muito tempo em uma pessoa ou outra – atribuídas de um corpo e múltiplas identidades –, justamente porque a mistura entre poder e resistência se dá no ato poético, de maneira em que os corpos entre público e artistas se confundem, formando assim um corpo ao mesmo tempo único e plural nos espaços. Qualquer pessoa poderia ser poeta, público, jurada, por vezes se expressando por meio da poesia, por outras julgando e reagindo às expressões de quem antes fazia o mesmo por ela. Neste sentido é que a prática que ali se dava era igualmente poética-política-social: as performances ativavam as multiterritorialidades que cada identidade móvel presente acessava, ao passo em que cada uma delas trazia motes específicos de suas lutas sociais, um único corpo se materializava, reivindicando – conscientemente ou não – o permanecer juntas nos espaços públicos. (BORTOLOZZO, 2021, p. 290)

Mapa 1: Trajetórias imigrantes das/os finalistas do Portugal Slam (2019-2021)



Organização: Ana Carolina dos Santos Marques (2023).

Desse modo, quando esses corpos se encontram, potencializam suas identidades e criam outras espacialidades, mais ampliadas, diferentes daquelas que instituiriam caso não fizessem parte dos *poetry slams*. Inclusive, é por meio dos eventos que muitos poetas passam a ter mais possibilidades de conhecer Portugal. Os *poetry slams* ressaltam a importância e o direito de diferentes pessoas permanecerem juntas nos espaços públicos, como destacado por Bortolozzo (2021).

As poesias aqui analisadas têm traços em comum, sobretudo, a valorização do país de origem das/os poetas, sua ancestralidade e a crítica ao imaginário colonial e às desigualdades sociais, dentre elas as dificuldades de integração imigrante da sociedade portuguesa. As poesias se relacionam e buscam a palavra como ação e vice-versa.

DJ Huba, Carol Braga, Lucerna do Moco, Maria Giulia Pinheiro e Marina Campanatti têm suas identidades forjadas nos próprios eventos de poesia falada e têm em sua base de valores estéticos a importância de chamar o público para dentro do poema, a importância de convidar os ouvintes a estarem presentes durante os três minutos de apresentação. À luz das ideias de Marc Smith (2009), o foco da escrita passa a ser a performance, a necessidade de comunicar e de afetar o outro presencialmente, pelo corpo.

Os poemas analisados são uma forma de resistência, buscando explorar temas como a escravização, racismo, xenofobia, opressão e ancestralidade. Trazem para o debate o papel da literatura em lidar com esses temas e, ao mesmo tempo, evocam episódios concretos e acontecimentos cotidianos. Os textos, então, as tessituras, são atos de criar linguagem, são ações. Ações que se espacializam e ao serem recitadas estimulam que cada um reflita acerca de suas posicionalidades.

A decolonialidade marca a construção das poesias. Tratam-se de poetas que se opõem a colonialidade por terem sido vítimas dessa forma de dominação, assim como a população de seus países de origem, o que impactou diretamente nas formas de conhecer, ser e produzir no mundo.

A colonidade do poder, do saber e do ser (MIGNOLO, 2004) persistem no mundo contemporâneo. Segundo Quijano (2012) o imaginário das populações que foram colonizadas ao longo da história se mantém influenciado pelo eurocentrismo, responsável pela produção das discriminações raciais e étnicas e criação de hierarquias. O padrão modernidade/colonialidade foi imposto às “ex-colônias”, baseando-se na objetividade, universalidade e superioridade europeia (QUIJANO, 2007). Desse modo, diversidades e subjetividades foram suprimidas e invisibilidades, povos foram

explorados e subalternizados e todos aqueles conhecimentos que não advinham da Europa foram ignorados por séculos.

As/Os poetas imigrantes presentes neste texto são um exemplo de oposição à colonialidade. Por meio de suas poesias e outras ações, tecem críticas a estrutura de poder desigual e a reprodução das invisibilidades. Demonstram que pessoas dos países considerados inferiores, também produzem arte e conhecimento e que merecem destaque.

São poesias marcadas pelo desprendimento da retórica da modernidade e de seu imaginário imperial e colonial (MIGNOLO, 2004). É o ponto de vista de pessoas que possuem nacionalidades historicamente dominadas e que estão em busca de valorizar os saberes e visões de mundo silenciadas. Buscam trazer outras epistemologias e identidades para o centro, para um país com histórico colonizador e para espaços que por séculos não foram frequentados pelas pessoas da margem, como por exemplo bibliotecas, festivais e centros culturais.

As/Os poetas possuem trajetórias que se efetivam por meio da palavra no espaço geográfico, corpos que performam histórias e identidades, que possuem a experiência de ser imigrante e que falam a respeito disso, representando não somente a si mesmo, mas sim um coletivo que, nem sempre, está incluído efetivamente na sociedade. São as/os poetas que tornam o *slam poetry* potente e uma manifestação artística que merece destaque não apenas na esfera social cultural, mas também política.

Considerações finais

Ao analisar os cinco poemas aqui colocados podemos observar que as/os cinco poetas imigrantes trazem consigo as marcas da migração e do questionamento sobre seus próprios lugares de origem e seus rituais nacionais. Ao mesmo tempo, sendo esses poetas nascidos em territórios que outrora estiveram em conflito com Portugal e foram colonizados por tal país, é impossível desvencilhar as marcas de tais percursos históricos, seja, minimamente na língua em que escrevem ou nas marcas deixadas na cultura.

Vale ressaltar também que esses cinco poetas venceram prêmios e concursos recentes com esses textos para além da competição nacional, seja Carol Braga como semifinalista do Oceanos, seja Lucerna do Moco como vice-campeão europeu de *poetry slam*, seja Maria Giulia como quarto lugar da Coupe du Monde de Slam. Ou seja, não é

só em Portugal que o discurso desses poetas ecoa, mas em todos os países que trazem consigo a marca da colonização.

As identidades, nacionalidades e ancestralidades das/os poetas são expressas na palavra compartilhada. Assim, na fenda da linguagem, cria-se espaços de convivência e de conforto no estilhaçar de discursos opressivos. Essa linguagem poética busca, muito mais do que um instrumento de comunicação, tornar-se cálcio para que novos imaginários sejam construídos, rompendo com a colonialidade e possibilitando a construção de espacialidades mais amplas. Assim, na decolonização de si e da linguagem e na constante busca de si, essas/es poetas imigrantes buscam construir uma narrativa, uma palavra, uma nação, em que faça sentido estar. É na sonorização, na palavra que necessita da voz, que as desestabilidades são transformadas em linguagem.

São corpos que se encontram no poetry slam, afirmam suas identidades, expressam críticas às ideais de lusofonia e resistem em atos poéticos e políticos. Vozes oriundas de diferentes espaços, que trazem marcas de sua origem para outro território e que, ao encontrar outras vozes que também necessitam se expressar, constroem atos coletivos com a palavra como principal forma de luta, sensibilização e resistência.

A identidade só existe na medida em que há linguagem e vice-versa. As/Os poetas aqui citadas/os buscam essa construção em movimento, ao mesmo tempo em que servem de referência a outras pessoas que também aplaudem e votam e participam nos *poetry slams* de Portugal. Sejam eles portugueses ou imigrantes. Esse discurso fora da ordem, fora da margem, fora dos muros, abre espaços de encontro e são, em si, ação e desejo de ação, cidadania e poética.

Referências bibliográficas

- AGUALUSA, J. E. De quem é essa língua? 2021. *Jornal O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/de-quem-esta-lingua-25155218>>.
- BORTOLOZZO, G. *Espaço em movimento: as práticas poéticas-políticas-sociais dos Slams mobilizando representações e paradoxos espaciais*. 2021. 574 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- BRAGA, C. *Minha raiva com uma poesia que só piora*. Lisboa: Urutau, 2021.
- CAMPANATTI, M. *Afetos navegantes: olhar o porto do mar*. Lisboa: Urutau, 2023.

- CASCUDO, L. C. *História da Alimentação no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1983.
- ESTRELA D'ALVA, R. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM. *Anthologie: Volume 2, 1ère Coupe du monde de Slam de poésie - 4e Grand Slam national*. Le Temps des Cerises (Paru en mai 2008).
- HAESBAERT, R. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- MACHADO, I. J. R. Imigração em Portugal. *Estudos Avançados*, v. 20, n. 57, p. 119-135, 2006.
- PADILLA, B.; ORTIZ, A. Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise – balanços e desafios. *Rev. Inter. Mob. Hum.*, v. 20, n. 39, p. 159-184, jul./dez. 2012.
- PADILLA, B.; FRANÇA, T. Tres décadas después... Evolución de las políticas de incorporación de inmigrantes en Portugal: Una nueva lectura. *Revista Política, Globalidad y Ciudadanía*, v. 6, n. 11, p. 171-202, jan./jun. 2020.
- PEIXOTO, J. Dinâmicas e regimes migratórios: o caso das migrações internacionais em Portugal. *Análise Social*, v. 42, n. 183, p. 445-469, 2007.
- PINHEIRO, M. G. Como a língua mais bonita do mundo. In: MELO, M. B.; VAZ, W. (orgs). *Volta para tua terra: uma antologia antirracista/antifascista de poetas estrangeiros em Portugal*. Lisboa, Urutau, 2021.
- PORTUGAL SLAM. 2023. Disponível em: <<https://portugalslam.com/>>. Acesso: 28 abr. 2023.
- SILVA, J. C. J. As três fases das migrações internacionais portuguesas no pós-guerra. *ACTA Geográfica*, v. 9, n. 20, p. 141-151, maio/ago. 2015.
- SLAM: Voz de Levante. Direção de Roberta Estrela d'Alva e Tatiana Lohman. São Paulo: Miração Filmes, 2018.
- SMITH, M. *Slam Poetry Movement at TEDxLUC*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOpsS9H5dgQ>>.
- SMITH, M. *Take the mic: the art of performance poetry, slam and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.
- SOMERS-WILLET, S. B. A. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity and The Performance of Popular Verse in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.
- SOUZA, L. F. *Corpos negros femininos em movimento: trajetórias socioespaciais de professoras negras em escolas públicas*. 2007. 126 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.
- SZYMBORSKA, W. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VASQUES, L. A. F. 3, 2, 1! *O Poetry slam em Portugal: mapeamento e análise dos primeiros anos*. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

VILAR, F. *Slamizando nas Periferias. A pós-memória colonial em Paris, Lisboa e Bruxelas*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2023.

Recebido em 01/03/2022

Aceito em 18/10/2022

ⁱ **Maria Giulia Pedalino Pinheiro** é doutoranda no programa "Discursos: Cultura, História e Sociedade" da Universidade de Coimbra, entre as Faculdades de Letras e Sociologia. É graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Fundação Cásper Líbero e atriz pelo Teatro Escola Célia Helena, especializou-se em Roteiro para TV na Academia Internacional de Cinema e é pós-graduada no curso "Arte na Educação: teoria e prática" – ECA/USP. Trabalha como poeta, com cinco livros publicados entre Brasil e Europa, e dramaturga, encenadora e artista de palavra falada. Seus temas de pesquisa articulam a performance, o teatro, a palavra falada, a análise de discurso, o poetry slam e lutas por igualdade como feminismo, luta antirracista e anticapitalista. **E-mail:** magiuppinheiro@gmail.com

ⁱⁱ **Ana Carolina dos Santos Marques** é doutoranda em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da FCT/UNESP. Tem mestrado em Geografia pela mesma instituição. É graduada em Geografia e especialista em Ensino de Geografia pela Universidade Estadual de Londrina. Realizou estágio de pesquisa no Instituto de Geografia e Ordenamento Território da Universidade de Lisboa, em Portugal. Seus temas de pesquisa articulam os subcampos das Geografias Feministas, Negras e Culturais, versando acerca de temas como: mulheres negras, interseccionalidades, espaço geográfico, cultura marginal/periférica e juventudes. **E-mail:** ana-carolina.marques@unesp.br

ⁱⁱⁱ **Miriane Peregrino** é Jovem Pesquisadora Fluminense da FAPERJ com o projeto "A expansão dos campeonatos de poetry slam em países de língua portuguesa" e Professora visitante do PPGCL/UFRJ. Tem doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Brasil) com período sanduíche (PDSE/CAPES) na Universidade Agostinho Neto (UAN, Angola). Realizou estágios de pesquisa no Romaniches Seminar da Universität Mannheim (UNI-Mannheim) e no Portugiesisch-Brasilianisches Institut da Universität zu Köln (Uni-Köln), ambos na Alemanha, e no Centro de Estudos Amílcar Cabral, na Guiné Bissau. **E-mail:** miriane.peregrino@gmail.com