

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FABRÍCIA BITTENCOURT PAZINATTO

**SLAM: A POESIA ORAL COMO SIGNO DE AFIRMAÇÃO
IDENTITÁRIA E RESSIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA DE MULHERES
NEGRAS**

**VITÓRIA - ES
2021**

FABRÍCIA BITTENCOURT PAZINATTO

**SLAM: A POESIA ORAL COMO SIGNO DE AFIRMAÇÃO
IDENTITÁRIA E RESSIGNIFICAÇÃO HISTÓRICA DE MULHERES
NEGRAS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Mirtis Caser.

VITÓRIA - ES
2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P348s Pazinato, Fabrícia Bittencourt, 1970-
Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e
ressignificação histórica de mulheres negras / Fabrícia Bittencourt
Pazinatto. - 2021.
339 f. : il.

Orientadora: Maria Mirtis Caser.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Feminismo negro. 2. Identidade. 3. Interseccionalidade. 4.
Poesia Slam. 5. Resistência. I. Caser, Maria Mirtis. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

FABRÍCIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO

**“SLAM: A POESIA ORAL COMO SIGNO DE
AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA E RESSIGNIFICAÇÃO
HISTÓRICA DE MULHERES NEGRAS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 12 de julho de 2021.

Comissão Examinadora:

Profª Drª Maria Mirtis Caser (UFES)
Orientadora e Presidente da Sessão

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (UFES)
Examinador Interno

Profª Drª Michele Freire Schiffler (UFES)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)
Examinador Externo

Profª Drª Maria Mirtis Caser (UFES) por
Prof. Dr. Antonio Dwayne Tillis (Rutgers-University-Camden)
Examinador Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MARIA MIRTIS CASER - SIAPE 99992085
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 14/07/2021 às 16:46

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/228305?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
JORGE LUIZ DO NASCIMENTO - SIAPE 1172735
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 15/07/2021 às 10:42

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/228738?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
MICHELE FREIRE SCHIFFLER - SIAPE 1378486
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 15/07/2021 às 14:16

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/228957?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO - SIAPE 1172741
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 17/07/2021 às 18:43

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/230370?tipoArquivo=O>

DEFESA DE TESE

PAZINATTO, Fabrícia Bittencourt. *Slam*: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 12 de julho de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser (Ufes)
Orientadora

Profa. Dra. Michele Silva Freire (Ufes)
Membro titular interno

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (Ufes)
Membro titular interno

Prof. Dr. Antonio Dwayne Tillis (Rutgers-University-Camden)
Membro titular externo

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (Ufes)
Membro titular externo

Prof. Dr. Arlene Batista da Silva (Ufes)
Membro suplente interno

Profa. Dra. Andressa Zoi Nathanailidis (Ceunes/Ufes)
Membro suplente externo

À Ana Luiza e à Beatriz, razões para tudo.
Todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

A Nossa Senhora, porque acredito no mistério. Ave!

À Mirtis Caser, minha orientadora e fonte de inspiração, pela mão estendida e pelo ombro amigo. Orientação generosa carregada de afeto e leitura fina e perspicaz. Pelos conselhos e por me lembrar que a nossa vida é um eterno desconstruir de limites.

A Jorge Nascimento, pelas orientações, apoio e incentivo. Interlocução atenta e afetuosa de quem partilha o sensível com suas miradas que só os caçadores de crepúsculos e os poetas iluminados (com uma luzinha azul igual à da dona Aída) possuem.

À Dressa, amiga querida, pelos livros e pelas conversas infinitas, intercaladas por teorias, receitas e cuidados com as suculentas. Obrigada por ser e estar presente.

Ao Professor Antonio Tillis, pela delicadeza de participar da defesa e pela leitura atenta.

A Raimundo Carvalho, alma sensível, olhar vertical, meu orientador no mestrado. Obrigada por ter entrado na minha vida e não ter saído jamais.

À Michele Freire, pelas sugestões dadas na qualificação e pelos livros emprestados.

À Arlene Batista, pelos diálogos, acolhida e resoluções.

Às *slammers*, Loloh Amorim, Sofia Iothi, Júlia Júpiter, Thaís Do Gueto, Samara Christiny, Júlia D'Lyra, Mel Duarte e Luz Ribeiro: por embarcarem comigo nesta empreitada, por emprestarem as suas poesias para este trabalho, por dividirem as suas histórias comigo e por me ensinarem o que é resistência.

À minha família, por vocês serem esteio carregado de afeto.

A Marco, pelo cuidado com nossas filhas nas minhas tantas ausências.

Aos meus colegas da Colin (Coordenadoria de Códigos e Linguagens) e ao Instituto Federal do Espírito Santo, por terem concedido meu afastamento nos dois últimos anos do doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes, pela presteza e excelência.

À Fernanda e a Edu, pela tradução.

A Rogério, o Rô, pelos intercâmbios e pelo desassossego.

Aos que compartilharam comigo as salas de aula na UFES e os cafés regados a alegrias no Onofre: Michelly, Patrícia, Larissa, Mileide e Rogério.

À Elaine, por me ensinar a paciência e estar sempre por perto.

À Aline, por me inspirar a correr com os lobos.

A Nelson, pela leitura inicial e pelo coração generoso.

A John e à Dani, por abrirem as portas do Coletivo Nísia para que eu pudesse entrar.

A Mauro, pelo incentivo e pelas considerações pertinentes.

À Rafa, por ter insistido para que eu insistisse.

Muitas vezes, o trabalho intelectual leva ao confronto com duras realidades. Pode nos lembrar que a dominação e a opressão continuam a moldar as vidas de todos, sobretudo das pessoas negras e mestiças. Esse trabalho não apenas nos arrasta mais para perto do sofrimento, como nos faz sofrer. Andar em meio a esse sofrimento para trabalhar com ideias que possam servir de catalisador para a transformação de nossa consciência e nossas vidas, e de outras, é um processo prazeroso e extático. Quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para as necessidades das pessoas, nos põe numa solidariedade e comunidade maiores. Enaltece fundamentalmente a vida.

(bell hooks)

RESUMO

Propõe-se ampliar as discussões sobre os *slams*, eventos em que ocorrem competições de poesia falada que se firmam como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolveram-se nas periferias. Os textos performados nos *slams* são produções discursivas que se fortalecem como prática política e resistência cultural de mulheres negras. As *slammers* concebem a competição de poesia como uma possibilidade subversiva de, através da performance, construir identidades, romper os silêncios e assumir um espaço a elas negado historicamente. O *corpus* da pesquisa é constituído por textos produzidos por escritoras jovens, residentes na zona periférica de São Paulo e do Espírito Santo e pertencentes ao *Slam* das Minas e ao *Slam* Nísia, respectivamente. Os fundamentos que respaldam a pesquisa estão ancorados nos estudos do feminismo negro interseccional abordado pela brasileira Sueli Carneiro e pelas estadunidenses bell hooks, Patrícia Hill Collins e Angela Davis. Os sistemas discriminatórios foram analisados com base no conceito de interseccionalidade de raça, gênero de classe, defendido por Lélia Gonzalez e Kimberlé Crenshaw. A proposta para o estudo é uma pesquisa qualitativa, com base no método exploratório, uma vez que abrange, além do levantamento bibliográfico, entrevistas, pesquisa de campo e análise do *corpus* literário. Constata e defende que é de relevância, na esfera social e literária, fomentar a discussão em torno de novas epistemes, proporcionar visibilidade às poetisas da periferia que, do lugar de subalternidade a que foram lançadas, rompem silêncios, descortinam invisibilidades históricas, ressignificam representações, resistem ao alinhamento político e forjam suas identidades e sua produção artística a partir de suas escrevivências em movimentos culturais como o *slam*.

Palavras-chave: Feminismo negro; Identidade; Interseccionalidade; *Poesia Slam*; Resistência.

ABSTRACT

It is proposed to expand the discussions about spoken poetry competitions events called slams, which are established as political and aesthetic spaces. In Brazil slams were born in poor city areas. The texts presented in the slams events are discursive productions that have grown as political practice and cultural resistance. The slammers use the poetry competition performance as a subversive possibility for not only identities building, but also for silences breaking, and assumption of a historically denied space. The research corpus is defined by texts produced by das Minas Slam and Nísia Slam young female writers that live in peripheries areas of São Paulo and Espírito Santo states respectively. The research supports are based in intersectional black feminism studies from Brazilian Sueli Carneiro and the Americans bell hooks, Patricia Hill Collins and Angela Davis. The discriminatory systems were analyzed based on the intersectionality concept of race, gender, and class, sustained by Lélia Gonzalez and Kimberlé Crenshaw. The study aims is a qualitative research based on the exploratory method, because it covers bibliographical survey, interviews, field research, and literary corpus analysis. It finds and defends that it is socially and literary important to enhance new epistomies talks and to put a spot in periphery poets placed in subalternity. By poetry creation in movements such as the slam, these woman manage to break silences and unveil historical invisibilities. By doing so, they resignify representations and resist to political alignment, building their identities and artistic productions based on their **ESCREVIVÊNCIAS** in cultural movements such as the slam.

Keywords: Black Feminism; Identity; Intersectionality; Slam Poetry; Resistance.

RESUMEN

Se plantea, en este estudio, ampliar las discusiones acerca de los *slams*, eventos en los que se realizan competencias de poesía hablada y se establecen como espacios políticos y estéticos y que, en Brasil, se han desarrollado en las periferias. Los textos interpretados en los *slams* son producciones discursivas que se robustecen como práctica política y resistencia cultural. Las *slammers* piensan la competición de poesía como una alternativa subversiva para, a través de la *performance*, construir identidades, romper silencios y asumir un espacio que históricamente les ha sido negado. El *corpus* de la investigación lo componen los textos producidos por escritoras pertenecientes al *Slam* das Minas y al *Slam* Nísia, que son jóvenes residentes en la periferia de São Paulo y Espírito Santo, respectivamente. Los fundamentos en los que la investigación se basa son los estudios del feminismo negro interseccional del que trata la brasileña Sueli Carneiro y las estadounidenses bell hooks, Patrícia Hill Collins y Angela Davis. Se analizaron los sistemas discriminatorios a partir del concepto de la interseccionalidad de raza, género y clase, defendido por Lélia Gonzalez y Kimberlé Crenshaw. La propuesta de este estudio es el de una investigación cualitativa, basada en el método exploratorio, pues, además de la selección bibliográfica, abarca un conjunto de entrevistas, investigación de campo y análisis del *corpus* literario. Constata y defiende que es relevante, en el ámbito social y literario, fomentar la discusión de nuevas epistemes, dar visibilidad a las poetisas de la periferia que, desde el puesto de subalternidad al que fueron arrojadas, rompen silencios, desvelan invisibilidades históricas, resignifican representaciones, se resisten al alineamiento político y moldean sus identidades y su producción artística a partir de sus escrituras en movimientos culturales como el *slam*.

Palabras clave: Feminismo negro; Identidad; Interseccionalidad; Poesía *Slam*; Resistencia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cartaz do filme <i>Slam: voz de levante</i>	24
Figura 2: Final do <i>Slam</i> BR, no Sesc Pinheiros, em São Paulo	25
Figura 3: Poeta Sérgio Blank no <i>Slam</i> ES	26
Figura 4: <i>Slam</i> em Vitória/ES	27
Figura 5: Logo do <i>Slam</i> das Minas	47
Figura 6: Logo do Coletivo Nísia	48
Figura 7: Mel Duarte	50
Figura 8: Luz Ribeiro	54
Figura 9: Thaís do Gueto	58
Figura 10: Eloísa Amorim	62
Figura 11: Sofia Iothi	64
Figura 12: Samara Christiny	66
Figura 13: Júlia D'Lyra	70
Figura 14: Júlia Ramos	72
Figura 15: Mel Duarte	154
Figura 16: Mel Duarte	180
Figura 17: Instagram de Sofia Iothi	183
Figura 18: Instagram de Sofia Iothi	184
Figura 19: Instagram de Sofia Iothi	184
Figura 20: Coletivo Poetas Ambulantes	185
Figura 21: Símbolo de Sankofa	213
Figura 22: Capa do livro <i>Negra Nua Crua</i> , de Mel Duarte	216

SUMÁRIO

Introdução	9
1 <i>Poetry Slam</i>: ágora onde o estético e o político se encontram	21
1.1 Bússola para a leitura do cotidiano poetizado da periferia	28
1.2 <i>Slammers</i> : os <i>griots</i> das periferias	33
1.3 <i>Slam</i> das Minas e <i>Slam</i> Nísia: rede po(ética) de resistência	45
1.4 Performance: a poesia que não cabe na palavra	73
1.5 Corpos políticos encenando discursos	76
1.6 Estilhaçando a máscara do silenciamento	90
2 Vozes da periferia: entre gritos e silêncios.....	101
2.1 Literatura marginal periférica: as várias margens de um mesmo rio	105
2.2 Antropofagia e terrorismo: a estética periférica	111
2.3 Narrativas de um corpo-mulher-negra em vivência	120
2.4 Cânone e margem: zonas em tensão	132
2.5 Presença (in)visível das mulheres na literatura.....	135
2.6 Silenciamentos em torno das minorias.....	144
2.7 Das bordas ao centro da enunciação	151
3 Feminismos: elas protagonizam a cena	155
3.1 Primeiras ondas: matrizes dos feminismos	160
3.2 Feminismo negro interseccional	166
3.3 Ialodês contemporâneas e a quarta onda feminista: poetizar é ação	181
3.4 A literatura de periferia na grande boca de mil dentes	188
4 Identidade e resistência	197
4.1 Sankofa: recuperando a negritude	202
4.2 Corpo e cabelo: portais de inscrição de saberes.....	217
4.3 Mulher negra e violências no corpo mais barato do mercado	231
4.4 Corpo negro: um alvo da necropolítica	244
Considerações finais	259
Referências	267
Anexos	297

INTRODUÇÃO

Hoje estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, Oh meu Deus! Preciso de voz!

(Carolina Maria de Jesus)

O ponto de partida para a apresentação desta tese é o excerto utilizado como epígrafe, retirado da obra *Quarto de despejo - Diário de uma favelada* (2007), de Carolina Maria de Jesus, escritora importante para refletirmos a respeito do lugar que a mulher negra e pobre ocupa no cenário social e da legitimação da voz dela no cenário literário.

Em 1960, sua voz já ecoava do “quarto de despejo”: a favela do Canindé. Carolina Maria de Jesus, escritora advinda de um cenário social, econômico e cultural marginalizado e considerada precursora da literatura de periferia, teceu suas palavras a partir das experiências vivenciadas na favela, que aparecem em sua narrativa não apenas como temática, mas também como uma forma de entender a si mesma e a metrópole paulistana, lugar para onde dirige suas críticas. O título da obra – Quarto de despejo – é uma expressão utilizada pela autora para designar o local que a população pobre ocupava na cidade de São Paulo no século XX. Os malquistos e deslocados eram colocados ali, na margem, no quarto de despejo. O subtítulo da obra – diário de uma favelada – além de ter atendido ao viés mercadológico, atrelou a autora a um local de enunciação e a uma alcunha que rotularam toda a sua trajetória literária: escritora favelada. É da favela do Canindé que emerge a voz crítica, inquieta e inconformada de uma mulher pobre, negra e semianalfabeta. Dela, todos esperavam o silêncio, no entanto ela reverbera sua voz por meio da escrita, pois sabia da sua importância:

Dia 1 de janeiro de 1958 ele disse-me que ia quebrar-me a cara. Mas eu lhe ensinei que a é a e b é b. Ele é de ferro e eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis” (JESUS, 2007, p. 49).

Advinda de um lugar social historicamente marcado como inferior e subalternizado, a voz de Carolina extrapola o espaço da favela e adentra o espaço

literário, criando possibilidade de existência com suas *escrevivências*, conceito conhado por Conceição Evaristo e, posteriormente, explicado no tópico “Bússola para a leitura do cotidiano poetizado da periferia”, desenvolvido no primeiro capítulo deste estudo. Embora tenha vendido mais de 10 mil exemplares ainda na primeira semana de lançamento – em 1960 – e tenha sido traduzido para 14 línguas, em um evento em homenagem à escritora em abril de 2017, na Academia Carioca de Letras, o professor Ivan Cavalcanti Proença questionou o valor literário da obra *Quarto de despejo*, afirmando categoricamente que “este livro é diário do real, da categoria real, sem cronologia fixa, porque não precisa ter cronologia fixa. Agora, não é literatura. No sentido de literariedade não é”. O professor acrescenta também a impressão que outros intelectuais tiveram da obra: “Ora, se essa mulher escreveu um livro, assim qualquer um vai poder escrever um livro” (PROENÇA, 2017). Ao invalidarem a obra de Carolina Maria de Jesus enquanto produção literária, as autoridades acadêmicas, incluindo o professor Ivan Proença, corroboraram a exclusão e o apagamento dessa escritora, com justificativas pautadas em formalismos técnicos de escrita. Com suas declarações, Proença aciona uma memória discursiva pautada no racismo e no machismo, estruturadores das relações de poder que localizam a mulher negra no território da subalternidade, da exclusão social, do silenciamento e da opressão.

Esse fato me motivou a trazê-lo para o debate teórico, configurando-se como mote para algumas provocações: onde se encontram as vozes de mulheres negras na literatura brasileira? Como elas são representadas nas obras literárias? Há mulheres negras atuantes no cenário literário atual? Qual o perfil desses sujeitos? Quais as suas estratégias de resistência nesse espaço que é protagonizado pelo homem branco escritor? O que é ser mulher negra *slammer*? Que significados a escrita desses textos assume para as mulheres negras? Que desejos elas colocam em circulação? Como essas poetisas fazem uso da linguagem? Como agentes de mobilização social, as *slammers* estão comprometidas com a literatura e o engajamento ético e social? Elas assumem uma postura política comprometida com a resignificação identitária delas próprias e também das comunidades com que interagem?

Para responder a essas questões, busquei, dentre outros, o estudo de Regina Dalcastagnè (2005), “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004”, em que registra que “os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (p. 15). Delcastagnè sentiu um certo desconforto pela “[...] constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros” (p. 14). No estudo, a crítica literária delimita o *corpus* ao abordar os romances publicados nas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco, ou seja, as três maiores do país, e aponta, já no título, “o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16), uma vez que o romance não é o eleito pelos escritores de periferia, que optam por outros gêneros, como poemas, contos e outras narrativas curtas; e ainda publicam por editoras pequenas.

Em suas pesquisas sobre a literatura nas periferias de São Paulo, a professora argentina Lucía Tennina (2017) apontou que os homens são os que mais publicam pelas editoras enquanto as mulheres produzem fanzines e buscam o apoio de coletivos para lançarem suas obras. Nas antologias publicadas desde o início do movimento de literatura de periferia – nos anos de 1990 até a data atual – há uma assimetria entre a produção de homens e a de mulheres (TENNINA, 2017). Na revista “Caros Amigos / Literatura Marginal” (2001), dos quarenta e oito autores que figuram nas três edições especiais destinadas à publicação de autores das zonas suburbanas, principalmente as de São Paulo, apenas nove são mulheres.

No entanto, vozes femininas emergem das periferias, especificamente nas de São Paulo, comumente associadas à pobreza e à violência, de onde surge um grupo de escritoras que, com suas obras e ativismos, ressignificam e positivam essas comunidades e o *modus operandi* de seus moradores. As escritoras dessa nova geração são oriundas desse espaço, identificam-se com ele, utilizam-no como estratégia de pertencimento e buscam formas de adequação ao contexto social brasileiro, estabelecendo um compromisso político, cultural e afetivo com os seus pares, ao criarem uma rede de identificação em que compartilham um mesmo discurso, uma mesma linguagem, um mesmo código e as poetisas não se curvam às normatizações acadêmicas: “para quem o pessoal da periferia precisa pedir

autorização para escrever? Para a Academia Brasileira de Letras?”, dispara o poeta Sérgio Vaz (2017).

Se tivermos em conta o cânone proposto por Harold Bloom (1995) os escritores latino-americanos estão postos à margem, no entanto, como considerar Gabriel García Marquez ou ainda Jorge Luiz Borges como escritores marginais? Importante pensarmos: a partir de que centro podemos considerar o conceito de margem? Rompendo o universalismo, ficam evidenciadas as relações desiguais entre centro e periferia, a começar pelo nosso próprio país, que é considerado periférico em relação ao mundo europeu. Por detrás da noção de periférico existem muitas variáveis que apontam para a exclusão: o homem branco periférico, a mulher branca periférica, o homem negro periférico e a mulher negra periférica. Ao analisar as estratégias de inserção de sujeitos femininos negros nesse espaço, Regina Dalcastagnè (2015) reforça que escrever é uma maneira de reafirmação da presença no mundo, principalmente para aqueles que pouco dominam o código da escrita, como era o caso de Carolina Maria de Jesus: “colocar-se em palavras seria, nesse caso, uma forma de ser alguém, de participar de uma coletividade marcada pela escrita e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único” (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 49).

Assim, as escritoras negras têm produzido um novo sistema de escritura, que combate os valores excludentes e hegemônicos que abarcam o contexto da literatura. Esse sistema perpassa pela linguagem bélica, que induz ao pensamento revolucionário, com discursos edificadas com palavras potentes, cortantes, transgressoras, fundadas naquilo que Conceição Evaristo (2019, p. 14) chama de “gramática do cotidiano”: “o expressar que surge da comunicação inventada, gestada, gerida no meio do povo. [...] uma língua dinamizada por uma fala que precisa e busca expor as incertezas, as injustiças, os enfrentamentos do dia a dia do povo”.

Por meio desse sistema de escritura, mulheres negras reconfiguram o lugar de subalternizadas que a elas foi delegado para estabelecerem outros lugares de existência, na tentativa de rasurarem a violência simbólica que visa à regulação de suas aspirações conforme o que é imposto e fixado culturalmente como o lugar apropriado para elas. Isso posto, confirma-se que o racismo e o machismo se configuram como estruturadores das relações de poder que sustentam a sociedade

patriarcal e localizam as mulheres negras da diáspora africana no território da subalternidade, da exclusão social e da opressão que impossibilitaram, historicamente, as mulheres negras de narrarem suas próprias experiências.

Com o foco no racismo, na opressão de gênero que as mulheres negras vivenciavam e nas estratégias de resistência organizadas por elas, o pensamento feminista negro foi estruturado, uma vez que o feminismo tradicional operou no sentido de reduzir a mulher a uma categoria universal. Na perspectiva de Kimberlé Crenshaw (1989), as opressões que acometem as mulheres não acontecem isoladamente, ou seja, estão sempre interseccionadas e precisam ser pensadas em conjunto. A filósofa estadunidense Angela Davis (2016) e a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1983) já haviam antecipado o pensamento interseccional de Crenshaw, ao buscarem a compreensão das relações imbricadas entre gênero, raça e classe como referenciais para a elaboração de um instrumental de luta por justiça social. Importante acionar o pensamento interseccional, ao analisarmos o contexto atual, marcado por perdas de direitos, pela diminuição de projetos políticos voltados para a assistência das minorias, pelas reformas previdenciária e trabalhista que afetam as mulheres, pelos altos índices de feminicídio e pela desigualdade no mercado de trabalho. Davis e Gonzalez compreendem o movimento feminista negro como orientação ética e metodológica que possibilita a interação com outros movimentos emancipatórios que investem na luta por justiça social e alargam o conceito de humanidade.

Nesta pesquisa, meu interesse dirigiu-se para a produção literária de mulheres negras dentro do universo do *slam*. Para analisar os discursos por elas produzidos, investiguei um *corpus* composto por escritoras jovens, negras e oriundas de zonas suburbanas, o que me permitiu uma leitura desses sujeitos pela perspectiva delas próprias: os processos de desconstrução das representações, as reelaborações identitárias e a redefinição dos lugares historicamente estabelecidos para elas na sociedade patriarcal. Seus textos apresentados em competições do *slam* são escrevivências de mulheres negras poetisas de periferias que, no intuito de ressignificar as identidades forjadas na diáspora por meio do texto escrito ou oralizado, problematizam questões relacionadas à raça, ao gênero e à classe, em diálogo com o feminismo negro interseccional, proposto por Lélia Gonzalez (1983),

Sueli Carneiro (2005), Kimberlé Crenshaw (1989), Angela Davis (2016), bell hooks¹ (2018) e Patrícia Hill Collins (2019).

Acredito na relevância de fomentar a discussão em torno das novas escritoras periféricas, de suas possibilidades criativas e de novos movimentos criados no cenário literário. O *slam* é um desses movimentos culturais que, por meio da performance, ressignifica o corpo, o lugar de enunciação, o discurso e as estruturas linguísticas. Eles se configuram em eventos em que ocorrem competições de versos e que se firmam, assim como os saraus, como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolvem-se nas periferias. Para além de um campeonato, o *slam* é o espaço em que corpos políticos encenam discursos de contestação, reivindicação e resistência. Como prática coletiva, redefine a ideia de periferia e, assim como tudo o que é novo, essa proposta de criação artística gera enfrentamentos, o que não intimida os escritores, os quais continuam pleiteando legitimidade e reconhecimento no cenário literário.

As *slammers*, sujeitos deslocados e marginalizados, apresentam performances com textos autorais e concebem a competição de poesia falada como uma possibilidade subversiva de, através do corpo e da voz, romper os silêncios e assumir um espaço com suas narrativas que sempre foram invisibilizadas, o que reforça aquilo que Boaventura de Souza Santos (2010) nomeia de epistemicídio: uma ferramenta eficiente de dominação étnica e racial capaz de invalidar o conhecimento elaborado por grupos dominados, negando a eles o protagonismo.

Para Patrícia Collins (2019), a estrutura do pensamento feminista negro se fundamenta na recuperação da tradição intelectual de mulheres negras, que desafiam a produção hegemônica de conhecimento. A noção de “epistemicídio”, cunhada por Santos, a de “intelectuais negras”, criada por Collins, e a de “intelectuais orgânicos”, elaborada por Gramsci (2000), levam-me a refletir sobre novas possibilidades de ativismo por meio da criação literária e sobre a importância de proporcionar visibilidade às escritoras que resistem ao alinhamento político e ressignificam suas identidades em movimentos como os *slams*.

¹ bell hooks é o pseudônimo da escritora norte-americana Gloria Jean Watkins, nascida em Kentucky, em 1952. O codinome, grafado com letras minúsculas, com o qual ela assina as suas obras, é uma homenagem aos sobrenomes de duas mulheres importantes em sua vida: a mãe e a avó. A escritora justifica a escolha: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”.

Como intelectuais orgânicas, as *slammers* têm responsabilidade e consciência daquilo que elegeram tratar e escrever, posicionando-se no mundo, afirmando sua maneira de existir, inscrevendo-se na história como sujeito. Ao se valerem da escrita, elas rompem com o enquadramento de imagens fixas que ajudam a sustentar o discurso hegemônico e produzem reflexões no sentido de empoderar outras mulheres e validar suas experiências e saberes. Para elas, a escrita passa a ser uma forma de “vingança”, uma “contra-voz a uma fala literária construída nas instâncias culturais do poder” (EVARISTO, 2005, p. 54).

Lélia González lança luz sobre a importância e a necessidade da fala da mulher negra no espaço público, já que a voz negra foi colocada “na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação” (GONZÁLEZ, 1983, p. 225). Frantz Fanon defende que “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33) e é por meio do agenciamento de sua fala que novas epistemes são construídas. Então, falar a partir da lata de lixo é um luxo.

Para o *corpus* da pesquisa, optei por analisar poemas produzidos por jovens escritoras negras, que atuam como *slammers* no *Slam* das Minas (SP) – Mel Duarte e Luz Ribeiro – e no *Slam* Nísia (ES) – Sofia Iothi, Samara Cristiny, Loloh Amorim, Thaís do Gueto, Júlia Jupter e Júlia D’Lyra. O *Slam* das Minas e o *Slam* Nísia surgiram para preencher uma grande lacuna no cenário literário da periferia, já que possibilitam o espaço para vozes de mulheres se pronunciarem com discursos de ruptura que vão além do pleito por reconhecimento e igualdade – elas visam à reelaboração de identidades, ressignificando, assim, a noção de diferença e de democracia.

Coloco-me como uma pesquisadora branca que parte de uma localização social diferente da periférica, que, no entanto, reconhece o seu lugar de fala e tem consciência de que as hierarquias e desigualdades produzidas a partir desse lugar privilegiado impactam na organização dos grupos subalternizados. O agenciamento político que parte desse lugar de privilégio não pode se afastar da responsabilidade de atuar direta ou indiretamente nas lutas contra as opressões e formas discriminatórias. Há possibilidade de se pensar em lugar de fala quando reconhecemos e nos colocamos em diálogo com o lugar do outro e, da mesma forma que não pode existir hierarquia de opressão, não pode existir hierarquia de

luta, ou seja, “o protagonismo dos sujeitos marcados não pode se tornar motivo para que os marcados diferentemente não lutem por todos” (TIBURI, 2018, p. 119).

Diante de algumas críticas e contestações por ser mulher branca, de classe média e estar pesquisando sobre a mulher negra da periferia, encontrei alento no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda (2018), ao declarar que, enquanto feminista branca, é “importante promover um tipo de escuta na qual, sem abrir mão de seu próprio ‘lugar de fala’, sejam possíveis formas inovadoras de empatia e de troca que gerem novas perspectivas de reflexão e ação” (HOLLANDA, 2018, p. 248). Há vertentes do movimento feminista que se traduzem como antidemocráticas e pouco eficazes, ao empobrecer o debate na defesa de que apenas negros e indígenas podem se manifestar sobre o racismo, apenas mulheres podem se manifestar sobre feminismo e acabam afastando os aliados externos que não se encaixam nas categorias postas. Enquanto educadora, pesquisadora e sujeito que busca se construir como antirracista, acredito que, para a construção de uma sociedade democrática, é fundamental reconhecer os outros como sujeitos de direitos e de dignidade e refletir, criticamente, sobre as práticas sociais que são naturalizadas dentro das instituições, seja por meio de silêncios, omissões ou olhares, violências sutis condicionadas pelo racismo e pelo sexismo. Nesse sentido, os corpos brancos reeducados para a escuta podem ser parceiros políticos na luta feminista e antirracista que contribuem, de maneira determinante, para a confrontação das relações de poder e construção de uma sociedade com maior equidade. Portanto, trago à baila a máxima da escritora Audre Lorde: “Não serei livre enquanto alguma mulher for prisioneira, mesmo que as correntes dela sejam diferentes das minhas”.

Para a realização deste estudo, lanço mão da interdisciplinaridade, ao intercalar análise literária e histórico-sociológica, uma vez que proponho investigar as relações entre literatura, sociedade e alteridade. A proposta metodológica para a pesquisa é qualitativa, com base no método exploratório, já que abrange, além do levantamento bibliográfico, entrevistas, pesquisa de campo e análise do *corpus* literário. A pesquisa do material teórico-bibliográfico é operacionalizada em bibliotecas e na *internet*, que encaminha para a identificação e seleção das fontes seguras e de seus usos. Importante ressaltar que muitos registros sobre os sujeitos dessa pesquisa, bem como os textos por elas produzidos – o *corpus* – são

alicerçados em pesquisas nas redes sociais das poetisas em questão, em sites, revistas eletrônicas, canais como o *YouTube* e entrevistas realizadas pessoalmente, por via *WhatsApp*, por e-mail e por videoconferência, uma vez que parte da pesquisa foi realizada durante o período do isolamento provocado pela pandemia do Corona. Há também o registro de fotografias e áudios feitos durante os *slams*. Registro, aqui, a percepção do apagamento da produção de intelectuais negras no debate acadêmico, confirmando o epistemicídio denunciado por Boaventura de Sousa Santos (2010), Sueli Carneiro (2005) e por Abdias Nascimento (2016) em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. A exclusão dos saberes negros contribui para que apenas o grupo dominante tenha autoridade na formulação do saber, reforçando que o privilégio epistêmico é resultado do privilégio social. Entretanto, se por um lado há a tentativa de invisibilização e desqualificação das intelectuais negras, por outro elas assumem o protagonismo em escalada nas mídias sociais e no mercado editorial.

Os fundamentos teóricos que respaldam a pesquisa estão ancorados nos estudos sobre o feminismo negro abordado pela brasileira Sueli Carneiro (2005) e pelas estadunidenses bell hooks (2018), Patrícia Hill Collins (2019) e Angela Davis (2016). Os sistemas discriminatórios são analisados com base no conceito de interseccionalidade de raça, gênero e classe, desenvolvido pela brasileira Lélia Gonzalez (1983) e pela estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989). Para a discussão sobre identidades, os estudos de Stuart Hall (2005), Paul Gilroy (2012) e de Kabengele Munanga (2004) são referências. Como a pesquisa está direcionada para a literatura produzida na periferia, os estudos desenvolvidos por Heloísa Buarque de Hollanda (1988) e Regina Dalcastagnè (2015) são fundamentais. Uma vez que a performance realizada no *slam* se alicerça na palavra falada que tem sua matriz na tradição oral africana, o estudo de Amadou Hampâté Bâ (2010) subsidiou a pesquisa. Para a compreensão da performance oral, recorro ao medievalista Paul Zumthor (2014) e à ensaísta Leda Martins (2003). Saliento, também, a importância das pesquisas de Lucía Tennina (2017), Érica Peçanha Nascimento (2006) e Jéssica Balbino (2016), pioneiras no estudo da Literatura de Periferia. A minha intenção foi recorrer, sempre que possível, a fundamentações teóricas elaboradas por intelectuais negros que apresentam chaves para se pensar a história e os sistemas organizativos de resistência do povo negro.

A estrutura da tese compreende quatro capítulos. O primeiro, intitulado “*Poetry Slam*: ágora onde o estético e o político se encontram”, é subdividido em quatro tópicos, a saber: 1.1) Bússola para a leitura do cotidiano poetizado da periferia; 1.2) *Slammers*: os *griots* das periferias; 1.3) *Slam* das Minas e Slam Nísia: rede po(ética) de resistência; 1.4) Performance: a poesia que não cabe na palavra; 1.5) Corpos políticos encenando discursos e 1.6) Estilhaçando a máscara do silenciamento. Nesse capítulo, procuro definir o que é o *slam*, quais as regras que o regem, onde teve início esse movimento literário e como ele acontece no Brasil. Na performance, a palavra em jogo com os ouvintes e alicerçada na tradição africana rasura a naturalização da mulher negra como subalterna e afirma a presença da jovem negra da periferia no cenário urbano e no letrado, confirmando os *slams* como práticas discursivas e ferramenta de empoderamento e conscientização em busca da cidadania. Busco apresentar o *Slam* das Minas (SP) e o *Slam* Nísia (ES), bem como o seu percurso de formação: quem são os sujeitos que compõem o coletivo, o que motivou a criação dele, quais as temáticas recorrentes nos poemas apresentados nos *slams* e analisados nesta pesquisa.

O segundo capítulo, “Vozes da periferia: entre gritos e silêncios”, está subdividido em seis tópicos: 2.1) Literatura marginal periférica: as várias margens de um mesmo rio; 2.2) Antropofagias e terrorismos: a estética periférica; 2.3) Narrativas de um corpo-mulher-negra em vivência; 2.4) Cânone e margem: zonas em tensão; 2.5) A presença (in) visível das mulheres na literatura; 2.6) Silenciamentos em torno das minorias; 2.7) Das bordas ao centro da enunciação. Nesse capítulo, é traçado o perfil dos escritores de periferia, essas novas vozes que entram na cena da literatura a partir dos anos 1990 são apresentadas as estratégias de criação literária e resistência operadas por eles. São discutidos os critérios estabelecidos para a valoração da produção literária contemporânea e sobre a escassa representatividade de escritoras negras no cenário literário. A afirmação das mulheres negras no centro da enunciação também é salientada, uma vez que elas firmam presença nos saraus e nos *slams*, movimentos culturais que acolhem a participação feminina.

O terceiro capítulo, “Feminismos: elas protagonizam a cena”, tem como base estrutural quatro tópicos: 3.1) Primeiras ondas: matrizes dos feminismos; 3.2) Feminismo negro interseccional; 3.3) *lalodês* contemporâneas e a quarta onda

feminista: poetizar é ação; 3.4) A literatura de periferia na grande boca de mil dentes. Nesse capítulo, é importante recorrer à historiografia para confirmar que sempre existiram empreendimentos voltados para a rasura dos padrões opressores imputados às mulheres e destacar os lugares definidos para serem ocupados por mulheres e pela luta delas para que pudessem participar da vida pública e combater a hierarquia masculina que se configura em um jogo de opressão, poder e dominação. Essa luta ganha visibilidade com o movimento feminista, que se manifesta em ondas que ocorrem em momentos distintos, conforme os interesses políticos, as possibilidades discursivas e a conjuntura social. Para Crenshaw (1989), as opressões que acometem as mulheres não acontecem isoladamente, ou seja, estão sempre interseccionadas e precisam ser pensadas em conjunto, daí a necessidade de “enegrecer o feminismo” (CARNEIRO, 2005). Destaco o ativismo das escritoras que se valem de ciberespaços para despertar na juventude da periferia, por meio de suas criações literárias, o sentimento de identificação racial. Considerando o ativismo dessas *slammers* – jovens mulheres negras – atualizo uma africanidade herdada da tradição ao lançar mão da figura das ialodês como chave de leitura quando associo essa figura à delas que, individualmente ou em ações coletivas, organizam-se em frentes de lutas por meio de enfrentamentos à tentativa de apagamento do sujeito diaspórico.

O quarto capítulo tem o título de “Identidade e resistência” e é subdividido em quatro tópicos: 4.1) Sankofa: recuperando a negritude; 4.2) Corpo e cabelo: portais de inscrição de saberes; 4.3) Mulher negra e violências no corpo mais barato do mercado; 4.4) Corpo negro: um alvo da necropolítica. Nessa seção é fundamental refletir sobre a noção de identidade negra. Por uma construção social, é importante pensar como o negro, em uma sociedade preconceituosa, excludente, violenta e marcada pela necropolítica, pode aceitar e reconhecer suas raízes e sua história sem o sentimento de inferiorização, que contribui para a negação da história da população afrodescendente. Vigida e punida, a mulher negra ainda carrega em seu corpo uma mácula que Frantz Fanon (2008) denominou de “esquema epidérmico” da estrutura colonial, que compreende todos os discursos que apontam para a estigmatização do negro. Com a intenção de problematizar o espaço da mulher na sociedade, as *slammers* reforçam com seus versos a importância de ressignificar sua ancestralidade cultural e transformar o silêncio em linguagem como forma de

resistência para que juntas, em irmandade, na dororidade, consigam gritar palavras de liberdade: "[...] construir redes de solidariedade política em vez de se fixar numa narrativa imutável de não transcendência" (RIBEIRO, 2018, p. 19).

Na última seção são delineadas as considerações finais e, ao optar por pesquisar um movimento cultural muito recente, ainda em processo, assumo alguns riscos, uma vez que me deparei com a ausência do distanciamento histórico e a carência de suportes teóricos; no entanto, esboço o desejo de que este estudo seja mote para outras discussões adiante, além de ser uma fonte a mais de consulta sobre o tema.

*Agô!*²

² AGÔ, em yorubá, é um pedido de licença: dá-me licença, por favor (D'OBALUAYÊ, 2015, p. 23). Enquanto pesquisadora branca, que parte de um lugar social diferente do das *slammers*, utilizo o termo para meu movimento de entrada no universo da mulher negra periférica.

1. POETRY SLAM: ÁGORA ONDE O ESTÉTICO E O POLÍTICO SE ENCONTAM

Nossa criação
 É a solução
 A arte como palavra para vencer a opressão
 (Roberta Estrela D'Alva)

Um gênero novo de poesia tem se popularizado, a poesia *slam*, que se caracteriza por encontros em que são recitados, de maneira performática, poemas que competem entre si. A poesia *slam* ou apenas *slam*³, como é popularmente conhecido, representa situações simbólicas em que corpos dão forma a uma poética.

A poesia *slam* surgiu em Chicago, nos Estados Unidos, em 1986, quando um poeta e operário da construção civil, Mark Kelly Smith, criou o Uptown Poetry Slam, em parceria com o Chicago Poetry Ensemble, no clube jazz Green Mills, com a intenção de popularizar a poesia, já que a julgava demasiado elitizada, restrita à academia. Críticos como Johnson (2017) e Aptowicz (2008) defendem a relação intrínseca entre o *slam* e os movimentos *punk* e *hip-hop*⁴, expressões artísticas desenvolvidas nos espaços urbanos (*street arts*) dos anos de 1970, responsáveis

³ É uma onomatopeia proveniente da língua inglesa usada para indicar a sonoridade do movimento de uma batida de porta ou de janela. Essa expressão é utilizada também nos torneios de *baseball*. Um *grand slam* é uma rebatida de *home run* em que a bola é lançada para além dos limites do campo de jogo. Essa jogada é considerada o ponto culminante da partida, podendo ser comparada com o gol no futebol. Mark Kelly Smith tomou a expressão *slam* emprestada uma vez que o *slam* de poesia tem a conotação de competição, assim como o jogo de *baseball*.

⁴ Movimento cultural dos guetos afro-americanos e latino-americanos das periferias de Nova York, na década dos anos 1970. Os jovens desses guetos encontraram na poesia, na música, na dança e no grafite um meio para contestarem sua realidade social. Dentre as manifestações do hip-hop, o *rap* é tido como a principal, trazendo para o cenário os DJs e MCs, democratizando expressões das classes populares e denunciando as desigualdades sociais e raciais por meio do canto falado. No Brasil, essa cultura chega por volta dos anos 80, tornando-se uma ferramenta para afirmação de modos de existir do devir negro dos jovens de periferias urbanas, que apostam no *hip hop* como uma prática social, ética e cultural pautada na resistência à ideologia dominante e discriminatória, na mobilização, na afirmação identitária e na conscientização, visando à cidadania e ao reconhecimento social. Por sua essência social e política, o *hip hop* estimulou a criação de movimentos populares nas periferias, como a Central Única das Favelas (CUFA), que, por meio de uma linguagem própria, “pretende ampliar suas formas e possibilidades de expressão e alcance. Deste modo, ela vai difundindo a conscientização das camadas desprivilegiadas da população com oficinas de capacitação profissional, entre outras atividades, que elevam a autoestima da periferia quando levam conhecimento a ela, oferecendo-lhe novas perspectivas” (SOBRE a CUFA. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.cufa.org.br/sobre.php>>. Acesso em 10 de mar. 2019).

por guetos de cultura na periferia. Não à toa membros do movimento *hip-hop* reclamam o gênero para si, uma vez que as apresentações de *rap*, da dança *break* e os grafites também possuem a rua como palco e se firmam como movimentos pautados na coletividade e na oralidade, portanto, teriam servido de mote para Smith organizar o evento *slam* e definir regras imprimindo-lhe um teor de competição poética.

A *slammer* brasileira Roberta Estrela D'Alva, responsável por trazer a poesia *slam* para o Brasil, destaca:

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, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo mundo (D'ALVA, 2014, p. 120).

No ano de 1990, Smith organizou o *National Poetry Slam*, a primeira competição do gênero, cujas edições ainda acontecem em Chicago. Essas competições conquistaram Nova Iorque, São Francisco, Boston e se espalharam por vários países como França, Canadá, Alemanha, Suécia, Inglaterra, Brasil, entre outros.

O filme *Slam* (1998), de Marc Levin, divulgou o movimento que repercutiu na França e se transformou em um fenômeno. O documentário trata da redução da violência e do poder reparador, libertador e transformador da palavra. Em 2004, foi criada a *Fédération Française de Slam Poésie* (FFDSP) e Paris passou a ser reconhecida como a capital mundial do *slam*, onde ocorre, anualmente, a Copa do Mundo de Poesia Falada, no Théâtre Belleville. O evento é patrocinado pelo governo francês e a mídia se encarrega de toda a cobertura, garantindo aos competidores do torneio um grande espaço nos meios televisivos. No Canadá, o movimento também é bastante reconhecido e patrocinado pelo governo, diferente do que ocorre no Brasil, onde o *slam* vem conquistando, timidamente, espaço nas mídias e dispõe de pouco apoio estatal.

O primeiro *slam* brasileiro, o ZAP! Zona Autônoma da Palavra aconteceu em 2008, quando Roberta Estrela D'Alva, *slammer* e apresentadora do programa Manos e Minas⁵, levou as competições de poesia falada para São Paulo. Estrela D'Alva foi para Nova Iorque para pesquisar sobre o movimento e visitou dois clubes de *slams* e o que mais chamou sua atenção foi a diversidade de pessoas, assuntos e jeitos de se expressar. Ao retornar ao Brasil, constatou que ainda não havia manifestação desse movimento; resolveu, então, criar o ZAP.

O evento foi realizado no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e, a partir desse acontecimento, as competições se expandiram pelo país, havendo a necessidade da criação do *Slam BR* - Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, em que o vencedor do *Slam BR* garante uma vaga na Copa do Mundo realizada anualmente na França. Em 2011, a pioneira do *slam* no Brasil conseguiu chegar à final do campeonato na capital francesa, conquistando o terceiro lugar e abrindo as portas para que o país garantisse, anualmente, uma vaga na competição. No ano de 2017, na 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, foi lançado *Slam: Voz de Levante*, filme que apresenta a história do movimento no Brasil e é dirigido por Tatiana Lohmann e Estrela D'Alva. O documentário foi filmado em vários clubes e bares de Nova Iorque, Chicago e São Paulo. São exibidas várias cenas dos bastidores, bem como as performances dos *slammers* e entrevista com Mark Kelly Smith. O filme conquistou o prêmio de Melhor Filme Nacional no Festival Internacional Mulheres No Cinema (FIMCINE) e o prêmio de Melhor Direção de Documentário.

⁵ Programa exibido pela TV Cultura desde 1993 e apresentado pela *slammer* Roberta Estrela D'Alva. A temática do programa gira em torno da música negra, da cultura de rua e do *hip-hop*.

Figura 1 – Cartaz do filme *Slam: voz de levante*



Fonte: Site Adoro Cinema⁶

Quanto à logística, os *slams* não apresentam regras rígidas, já que se organizam em consonância com as realidades onde sucedem; no entanto, Estrela D'Alva (2014, p. 122) esclarece que eles são regidos por três regras básicas: “[...] os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, deve ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical”. A *slammer* fundamenta a necessidade dessas três regras: a primeira, relacionada à autoria, sugere a autorrepresentação do poeta que se articula com sua identidade; a segunda, relaciona-se ao tempo destinado à performance, uma vez que o tempo deve ser otimizado, levando-se em conta o número de participantes do *slam* e, por ser um tempo restrito, apenas três minutos, funciona como um desafio ao processo criativo do poeta; a terceira regra, relaciona-se à concentração do *slammer* no corpo e no texto, sem apelo a subterfúgios durante a encenação.

⁶ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-258674/>>. Acesso em 10 de mar. 2019.

Nos Estados Unidos e na Europa, as batalhas de *slams* acontecem em locais reservados, como os clubes; já no Brasil, o movimento é mais expressivo nos espaços públicos das grandes cidades, como as ruas e praças, principalmente próximos aos transportes públicos, que possibilitam o fluxo dos expectadores e facilitam o contato entre as zonas periféricas. Há outros *slams* que optam por permanecerem nos bairros, localidades onde os integrantes moram e ainda há outros que acontecem em locais fechados, como nos auditórios dos Sesc, nas escolas e bibliotecas públicas.

O júri, composto por até cinco pessoas escolhidas na plateia, deve avaliar a performance do *slammer* e, ao final de cada apresentação, expor notas de zero a dez, podendo haver decimais. Dentre as notas registradas, descartam-se a mais alta e a mais baixa e faz-se uma média das notas. Geralmente, são três rodadas de apresentações e os *slammers* com as maiores notas vão galgando as etapas até que cheguem ao final da batalha. Os campeões de cada mês entram na disputa pela final daquele *slam*, e assim as competições ocorrem até que chegue o *Slam BR* e, finalmente, a Copa do Mundo na França.

Figura 2 – Final do Slam BR, no Sesc Pinheiros, em São Paulo.



Fonte: Revista Piauí⁷

⁷ Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/vozes-do-levante/>>. Acesso em 10 de mar. 2019.

Figura 3 – Poeta Sérgio Blank no Slam ES.



Fonte: Site Século Diário⁸

São atuantes em um *slam* desde os organizadores ao público que assiste à apresentação: o *slammaster*, mestre de cerimônia, responsável por apresentar os poetas e interagir com o público; o *counter* tem a função de contabilizar os pontos; o *slammer* é o poeta que apresenta a performance; o público, que se divide em júri e apreciadores do evento. Como movimento democrático, as inscrições são abertas a todos, sem distinções. Há total liberdade de expressão, sem censura vocabular ou gestual. Antes das apresentações, é de costume acontecer um recital livre em que não há avaliação e o palco é aberto a quem desejar declamar poemas de autoria própria ou de outros autores. Durante o recital, os organizadores se responsabilizam pelas inscrições dos poetas participantes, feitas momentos antes do início das performances.

Os poemas apresentados na competição são concebidos, primeiramente, na escrita, havendo pouco ou nenhum improviso e, no momento da performance, revestem-se de significado outro, uma vez que já extrapolaram o texto escrito. Segundo Paul Zumthor (2014), a performance oral é teatral, gestual, ritual, requer o corpo presente por inteiro e implica alteridade: a voz se lança a um outro que a escuta. Podemos inferir que, na performance do *slammer*, a obra apresenta-se

⁸ Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/celebremos-sergio-blank-o-poeta-puro-e-implacavel>>. Acesso em 10 de mar. 2019.

inacabada, a interação entre apresentador e plateia é inteiramente valorizada. A recepção do público é determinante para a vitória do *slammer* e as performances que mais tocam o público são as mais aplaudidas, diferente do que acontece nos saraus, em que o aplauso é o mesmo para todos os participantes.

Figura 4 – Slam em Vitória-ES.



Fonte: Arquivo pessoal

Antes de cada performance iniciar, o *slammaster* convida todos os presentes a participarem do grito de guerra, que é único de cada *slam*. A partir do momento em que todos repetem o grito de guerra, o silêncio deve ser absoluto para que o poeta se concentre somente na performance. Durante a apresentação, o público pode se manifestar com interjeições, como forma de aprovação e endosso dos versos declamados. O *slammer* se esforça para utilizar variados recursos que exploram o corpo e a voz, na tentativa de enovelar o público e manipulá-lo. Ampliar o tom de voz, cerrar os punhos, trocar o apoio dos pés, mover-se ocupando todo o espaço destinado à apresentação são alguns dos recursos utilizados para contaminar os observadores e trazê-los para dentro da cena. No *slam*, a função do poeta é envolver, convencer, persuadir o público com sua apresentação:

Os espectadores vibram com *slammers* que conseguem tirá-los de onde estão, que provocam paixão, ódio, que despertem

desejo, dor, repulsa, admiração. Os poetas que entram nessa arena sabem do quanto é necessário emocionar o público com humor, horror, caos, doçura, perturbação, enfim, estão a seu dispor um repertório de inúmeras sensações emocionais e corporais que são capazes de provocar, e os mais diversos recursos são usados por eles para atingir esses fins (D'ALVA, 2014, p. 114).

Para que o *slam* ocorra, é necessária a coletividade, a participação de todas as pessoas presentes, que compartilham a cena e contribuem para o jogo cênico, sendo impossível a reprodução do instante em que a apresentação performática se dá, confirmando seu caráter efêmero e aurístico⁹. Nada substitui a presença física, o encontro, o momento, embora existam registros dos campeonatos por meio de vídeos e fotografias. Como prática poética viva e urbana, o *slam* representa a possibilidade de diálogo e de respeito, por meio da escuta do outro, afirmando-se como campo de diversidade cultural.

1.1 BÚSSOLA PARA A LEITURA DO COTIDIANO POETIZADO DA PERIFERIA

Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir, eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar o meu dinheiro em livros do que no álcool. Se você achar que estou agindo acertadamente, peço-te para dizer: Muito bem, Carolina!
(Carolina Maria de Jesus)

A partir da epígrafe retirada de *Quarto de despejo* (2007), de Carolina Maria de Jesus, podemos afirmar que a produção literária da periferia se caracteriza por apresentar em tom confessional, testemunhal, um relato do contexto das regiões

⁹ Expressão utilizada aqui em alusão ao termo “aura” empregado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicada pela primeira vez em 1936. O conceito foi empregado para designar o caráter único e original de uma obra de arte. Para Benjamin, a aura só existe no aqui e no agora, não havendo possibilidade de reprodução, assim como a performance no *slam*, que é concebida no momento em que o *slammer* declama o poema em interação com o público e com demais fatores situacionais. A performance só possui potencial no exato momento em que está sendo desenvolvida.

periféricas. Os escritores materializam e poetizam em seus textos o seu cotidiano e suas vivências, contribuindo para a diluição das fronteiras entre o real e o ficcional, o que nos leva a suscitar alguns questionamentos: qual a relação entre o autor, a obra e a realidade? Qual o limite entre a realidade e a ficção?

Ferréz é uma boa referência para pensarmos nessa diluição de fronteiras entre a realidade e o ficcional. Na sua obra *Capão Pecado* (2000), o escritor insere fotografias suas e dos moradores de Capão Redondo, localizado na Zona Sul da capital paulista, estabelecendo, assim, um pacto com a realidade, despertando um interesse jornalístico pela publicação da obra que “[...] pode ser explicado pela forma como Ferréz apresentava seu romance, entrelaçando elementos ficcionais com eventos ocorridos na própria localidade em que residia” (PATROCÍNIO, 2013, p. 154). Ademiro Alves, escritor conhecido como Sacolinha, também lança mão desse recurso e insere fotografias suas na obra *Como a água do rio* (2012), narrativa em tom autobiográfico em que descreve sua trajetória no contexto literário e no ativismo cultural.

Na orelha de outra obra de Ferréz, *Manual prático do ódio* (2003), podemos encontrar a afirmação: “Assim foi construído *Manual prático do ódio*, como uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade” (FERRÉZ, 2003, s/p). Na apresentação da obra *Guerreira* (2007), de Alessandro Buzo, o escritor Marcelino Freire destaca que o objetivo da obra era “nos dar notícia do inferno em que vivemos” (BUZO, 2007, s/p). Em *Diário de Bitita* (1986), livro póstumo, Carolina Maria de Jesus relata sua infância em Minas Gerais, e, em *A cor da ternura* (1998), de Geni Guimarães, a protagonista Geni relata fatos desde a sua infância até o momento em que se forma professora.

Nessas obras citadas, os escritores fornecem ao leitor marcas da subjetividade e do local de enunciação, uma vez que mesclam o intra e o extraliterário, o que nos leva a refletir sobre o conceito de espaço biográfico defendido por Leonor Arfuch (2010). Diante da impossibilidade de se demarcar os diversos gêneros canônicos de escrita de si – memórias, biografias ou autobiografias – a teórica argentina propõe o conceito de espaço biográfico como uma possibilidade de “uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção

da subjetividade contemporânea”; ou seja, um espaço “fora de gênero” (ARFUCH, 2010, p. 132), intertextual e interdiscursivo, que carrega uma carga afetiva e se caracteriza como “[...] confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa [...]” (ARFUCH, 2010, p. 58).

Esse conceito relaciona-se com a literatura produzida nas periferias, uma vez que os escritores são representantes desse espaço e trazem para a literatura as experiências vivenciadas nesse contexto extraliterário, construindo “pontes metafóricas entre o fato e a ficção” (SOUZA, 2002, p. 111), reunindo memórias individuais e coletivas, narrativas de vida que colaboram para caracterizar o contexto histórico, social e cultural, configurando o que Conceição Evaristo chama de *escrevivência*:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (EVARISTO in: DUARTE, 2011, p. 115).

Escrevivência é um termo cunhado por Conceição Evaristo em 1995 e empregado em sua dissertação de mestrado. A escritora o utilizou pela primeira vez no Seminário “Mulher e Literatura”, com o intuito de rasurar o imaginário da “mãe preta” que contava histórias para adormecer as crianças da Casa Grande. A própria escritora afirma: “minha *escrevivência* e a *escrevivência* de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005, p. 36). Nessa lógica, o elemento autobiográfico configura-se nessas obras como um recurso que aproxima e mescla o narrado do vivido, confirmando a identidade cultural e social dos sujeitos da periferia que traduzem em palavra escrita suas experiências de sobrevivência à margem social:

Madrugada amiga, me acolhe no meu próprio pensar,
 Me presenteia com o silêncio
 Que somente os pássaros quebram com o seu gorjear.
 Poetas nunca estão sóbrios, cheiram pó-blema de longe.
 Na veia heroína, injetamos garra de Dandara,
 Gana de Marielle, força de Benguela.
 Embriagados com poemas, essa malandragem boêmia,
 Donos das suas próprias “bocas”...
 Declamam, clamam e ainda temos tempo
 Pra cantar, pra amar, pra dançar,
 Procurando nas linhas uma forma de se expressar!
 Admito que me liberto quando “trago” alguns “baseados”...
 Eu trago poemas baseados em fatos reais!
 (AMORIM, Loloh. Madrugada amiga, me acolhe no meu próprio pensar. Não publicado.)

Essas produções dos grupos marginalizados visam à “necessidade de democratização no processo de produção da literatura – que jamais estará desvinculada da necessidade de democratização do universo social” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 102). As escritoras cujos poemas fazem parte do *corpus* desta pesquisa explicitam, em suas produções, uma memória – pessoal e coletiva – de mulher negra e, muitas vezes, o eu lírico e o autor convergem para o mesmo sujeito, fato que se confirma em seus blogs e em suas redes sociais. É o que constatamos com a afirmação da *slammer* Loloh Amorim em entrevista:

Minhas poesias têm tudo do cotidiano que vivencio e assisto diariamente. Minhas letras falam muito sobre mim e sobre os meus. Eu escolho sempre registrar um B.O., pois costumo dizer que minhas poesias são boletins de ocorrência, eu consigo ser porta voz de muitas manas, monas e manos quando exponho meu olhar através da escrita (AMORIM, 2021. Entrevista concedida a Fabrícia Bittencourt Pazinato. Não publicado).

A *slammer* Júlia Júpter também confirma que suas produções literárias são impregnadas de suas vivências e subjetividades: “alguns fatos relatados em algumas poesias podem não ter acontecido literalmente comigo, mas, com certeza, aconteceram com pessoas que estão à minha volta. É a realidade, é o cotidiano, é algo que a gente vê todos os dias” (JÚPTER, 2021). Sofia Iothi também compactua com essa afirmação: “muitas vezes, a dor é minha mesma, a dor de uma mulher preta. Eu tento trazer outras dores de outras mulheres, principalmente das mulheres pretas e periféricas (...), mas na maioria das vezes são sentimentos meus” (IOTHI,

2021). A *slammer* Samara Christiny completa: “a voz do eu lírico que está presente em meus poemas é a Samara da vida real” (CHRISTINY, 2021).

Pensando nos traços autobiográficos presentes na produção literária dessas escritoras, criamos esta seção apenas com o propósito de esclarecer ao leitor que, no momento em que analisamos os poemas, optamos por utilizar tanto o nome da *slammer* quanto a denominação “eu lírico” para nos referirmos ao sujeito enunciador, uma vez que, para essas escritoras, seus poemas refletem suas histórias de vida, seus pensamentos e sentimentos, seu compromisso com a verdade e com a justiça, suas lutas e bandeiras, suas alegrias e suas dores, seus corpos violados e violentados, seus silêncios e sua voz:

Tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são fases complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (KLINGER, 2012, p. 50).

Os poemas possibilitam às escritoras falarem de si mesmas sem se nomearem, configurando um espaço em que a escrita permite processos de identificação e de subjetivação:

A poesia... a emersão do meu sentir
Se concretizando em lírica.
Me deito sobre essas linhas, meu divã!
Lápis tarja preta, não uso borracha,
Rabisco e empilho letras sobre letras
Tudo igual a minha cabeça, bagunçado!
Aos poucos vou arrumando esse emaranhado
Me acho!
Erros ortográficos, fúteis!
Erros de atos, humor volátil.
Ansiedade na porta bate
Pego a tarja preta, meu lápis!
Volto à emersão
Toda enfermidade saindo da alma
Da carne, da epiderme, dos poros
Cruzando energias, tempo, horas...
Minha doença não tem livro de autoajuda,

psicanalista, nem santo “Augusto Cury”.
 A poesia... ela sim, vem acalantar
 Confrontar e remediar dores e angústias
 Da minha alma.
 (AMORIM, Loloh. Não publicado.)

Ao escreverem a partir das suas vivências, elas se constituem em um movimento de narrar e narrar-se, de criar e criar-se, possibilitando uma reflexão crítica e, portanto, uma transformação e um trabalho de ética constante em que os limites entre realidade e ficção se dissolvem, transbordando as fronteiras do texto e transformando as experiências vividas em artifício literário, abrindo brechas para “um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo” (RAGO, 2013, p. 52). Embora estejam fundadas em projetos políticos e em contextos extraliterários, não cabe aqui reduzir essas produções à categoria de não literatura. O tom autobiográfico é um recurso que extrapola o ético e alcança a estética da periferia: “O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 255).

1.2 SLAMMERS: OS GRIOTS DAS PERIFERIAS

*Sou preta, sim
 Não nego meu instinto de sobreviver
 E sobre viver
 Aprendemos de gerações em gerações*
 (Cristal Rocha)

Em seu artigo “A questão da palavra em sociedades negro-africanas”, o sociólogo Fábio Leite (2008) assinala duas formas de percepção da África. Uma delas é a África-objeto, “observada nos microscópios equipados com lentes impróprias para não dizer partidas” (LEITE, 2008, s/p), desenhada por meio de um

olhar ocidental, externo, pautado na perspectiva colonizadora, que reduz a África a um primitivismo com ausência de escrita e culturalmente empobrecida:

[...] as sociedades da África negra não dotadas de escrita, constituem núcleos sociais de pequeno poder de comunicação, formulando uma categoria histórica que impacta toda a dimensão civilizatória dessa sociedade: o conhecimento e sua transmissão, o pensamento crítico, as universalizações e abstrações, os processos educacionais, a história, etc. são necessariamente limitadas pela ausência da escrita (LEITE, 2008, s/p).

Em visão oposta à África-objeto, Leite (2008) apresenta a perspectiva de uma África-sujeito, percebida como um arcabouço de saberes acumulados pela experiência ancestral, marcada pela transmissão oral do conhecimento: “Para as práticas sociais que se desenrolam nesse universo, elas se utilizam da palavra, considerada elemento vital da personalidade (LEITE, 2008, s/p). Em *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África* (2010), o escritor africano Joseph Ki-Zerbo destaca que a “[...] história (e a cultura) da África devem pelo menos ser vistas de dentro, não sendo medidas por réguas de valores estranhos [...]” e destaca a importância da “[...] contribuição africana para o desenvolvimento da espécie humana” (KI-ZERBO, 2010, p. 7). É para essa África-sujeito que o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (2010) lança o seu olhar afirmando que a cultura foi propagada entre o povo africano por meio da oralidade, ferramenta comunicativa que se configurou como depósito de tradições que precedem os liames da escrita e excedem a eles: “os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seu pensamento no papel, o escritor ou estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). Na tradição oral africana, a palavra falada é revestida de “um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169) e a narração de uma história é um ritual movido a uma enorme dedicação para a transmissão da cultura de uma geração a outra. Os anciãos representam os elos que ligam o passado ao presente e, como testemunhas vivas, utilizam a palavra, considerada sagrada, para transmitir as histórias do povo, os ensinamentos, os costumes, a espiritualidade; enfim, eles são responsáveis por manter viva a memória cultural de um povo por meio de suas narrativas e a morte de um deles pode ser comparada ao rompimento de uma fibra

que compõe o fio de Ariadne. O conhecimento é continuamente transmitido e repetido e à herança ancestral é atribuída grande importância, que pode ser constatada em frases como “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio de minha mãe” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174). Enquanto tradição cultural, a oralidade ocupa a centralidade na formação identitária do povo africano e se desenha como instrumento dialógico:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167).

Assim como Hampâté Bâ, Jan Vansina (2010), historiador e antropólogo belga que dedicou seus estudos à história oral, postula que as sociedades orais reconhecem “[...] a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral” (VANSINA, 2010, p. 139-140).

As práticas culturais tradicionais que se fundamentam na palavra confirmam, segundo Hampaté Bâ (2010) e Vansina (2010), a existência humana ao convocar o sujeito a relacionar-se com o outro, de forma coletiva, possibilitando uma relação dialógica. Na atualidade, cada vez mais, a oralidade assume uma função atrelada ao conhecimento e ao reconhecimento individual e coletivo, conforme afirma Paul Thompson (1992):

A história oral é uma história constituída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade. Ajuda o menos privilegiado, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações (THOMPSON, 1992, p. 44).

A oralidade é, portanto, a base da interação social e responsável pela transmissão de experiências e conhecimentos e pela preservação das memórias do povo. A palavra oralizada orienta, ensina, como em *Amkoulleu, o menino fula* (2003), de Hampâté Bâ, que apresenta a figura do ancião como transmissor de conhecimento e, ao tecer suas narrativas, utiliza sua memória e sabedoria, contribuindo para a construção da identidade do seu povo e para a perpetuação da sua tradição ancestral. Importante ressaltarmos a organização das comunidades para preservar as suas tradições culturais por meio da oralidade, como por exemplo o ofício das paneleiras de Goiabeiras, aqui no Espírito Santo: “[...] a atividade, eminentemente feminina, constitui um saber repassado de mãe para filha por gerações sucessivas, no âmbito familiar e comunitário (IPHAN, 2000, p. 13). A produção das painéis de barro é garantida pelas gerações que transmitem, oralmente, o ofício e preservam essa cultura. Há de registrar, também, a relação da oralidade com a democracia e o poder, conforme aponta Leite (2008):

Seu exercício, nos Conselhos de família e de comunidade, traz na verdade a palavra ancestral dentro dos princípios que definem a senioridade e a sabedoria, invocando a jurisprudência dos antepassados para solução de problemas, muitas vezes à sombra da árvore das discussões, sempre encontrada nas aldeias pois que instrumento dessa democracia (LEITE, 2008, s/p).

Nas comunidades orais africanas, o conhecimento é transmitido por pessoas preparadas para desenvolver, de forma hierárquica, tal função como, por exemplo, os tradicionalistas, que em bambara chamam-se *Doma* – que significa conhecedores – são muito respeitados e procurados por pessoas que recorrem ao seu conhecimento e sabedoria. Um tradicionalista possui uma memória prodigiosa e é responsável por guardar os “segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 175). É um mestre que conhece

não apenas a ciência das plantas (as propriedades boas ou más de cada planta), mas também a “ciência das terras” (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a “ciência das águas”, astronomia, cosmogonia, psicologia, etc. Trata-se de uma ciência da vida cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 175).

Os tradicionalistas transmitem a tradição de seus ancestrais e narram as histórias do seu povo sempre compromissados com a verdade: “a mentira não é simplesmente um defeito moral, mas uma interdição ritual cuja violação lhes impossibilitaria o preenchimento de sua função” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 176-177).

Além dos tradicionalistas, há os *griots* ou *djelis*, também responsáveis pela manutenção da tradição oral, porém, diferentemente dos tradicionalistas, “não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 193). Os *griots* gozam de um “status social especial” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 194): “[...] eles possuem a liberdade de falar e podem se manifestar como quiserem, além de desempenharem um papel importante na sociedade Bafur, uma vez que mantêm influência sobre os nobres e chefes”. A persistência desse importante agente cultural no território africano pode ser confirmada pela preservação das tribos nativas que se encontram desvinculadas das tecnologias globais. Marilene Carlos do Vale Melo conceitua um *griot* como

[...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos (MELO, 2009, p. 149).

Marilene Carlos do Vale Melo em seu artigo “A figura do *griot* e a relação memória e narrativa” (2009) traz à baila personagens *griots* da nossa ficção: negras e negros velhos, contadores de histórias resgatadas do imaginário popular e da tradição oral. Na literatura, a arte narrativa é tradicional e se manifesta por meio da figura do contador de histórias, que carrega consigo a sabedoria da palavra e proporciona a interação com o ouvinte, o acolhimento ao se sentarem na roda, a performance em movimento.

Melo (2009) cita a velha Totonha, personagem de *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1934): “[...] andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das Mil e uma noites” (p. 78). Manuel Viriato

Correia também é mencionado por Melo (2009), pois em *Cazuza* (1988) ele traz a personagem vovó Candinha que, após o jantar, “vinha então sentar-se ao batente da porta que dava para o terraço [...]. Sentavam-nos em derredor de ouvido atento [...]. Ela começava: – Era uma vez uma princesa muito orgulhosa, que fez grande má-criação à fada sua madrinha [...]” (p. 26). Monteiro Lobato também é citado, pois em *Reinações de Narizinho* (1972), ele traz a personagem Tia Nastácia, que “representa a cultura e a sabedoria populares, resgate da oralidade; narra contos populares aos moradores do Sítio” (MELO, 2009, p. 151). Conceição Evaristo (2007) retoma a importância do narrador ao relatar sobre o seu processo de criação literária:

Creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados à meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. [...] Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós, era talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeiro a dos patrões, depois a dos homens seus familiares, raramente se permitiam fragilizar. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra (EVARISTO, 2007, p. 18).

Na literatura africana contemporânea, o conto representa o gênero propício para se contar histórias. Autores como Mia Couto também resgatam a tradição oral como o fio condutor de suas narrativas por meio de narradores que apresentam tramas imbuídas de costumes, comportamentos culturais, linguagem próxima da oralidade, confirmando uma narrativa híbrida, situada entre a voz e a letra, consciente de que “é preciso gestualizar o texto, griotizá-lo, para que ele possa gritar a alteridade de sua voz, duplamente” (PADILHA, 2007, p. 260). O escritor moçambicano também revela a importância da oralidade em suas narrativas:

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade, mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever (COUTO, 1987, p. 5).

Maria Nazareth Soares Fonseca, em seu artigo “Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas” (2003), confirma que as literaturas africanas – especialmente a angolana e a moçambicana – de expressão portuguesa desenvolveram mecanismos para “recuperar uma tradição que fora sufocada pelo colonialismo” (FONSECA, 2003, p. 63) e um deles é a retomada da figura do ancião, o velho que guarda a memória do povo e com ela compreende as “peculiaridades da cultura ancestral, tal como se evidencia em projetos de nação e de nacionalidade, assumidos como plataforma das lutas pela independência, nos espaços africanos de língua portuguesa” (FONSECA, 2003, p. 63). Contudo, Fonseca (2003) observa que nas literaturas africanas de língua portuguesa há um dualismo entre a tradição e a modernidade e cita o conto “Sangue da avó, manchando a alcatifa” (1991), de Mia Couto, para exemplificar o mundo invadido (e corrompido) pela modernidade. No conto, o encontro da família em torno da televisão substitui o encontro que se formava em volta da fogueira para a audição das histórias contadas pelos mais velhos. Pouco a pouco, a modernidade vai substituindo as tradições e silenciando a oralidade, alterando as relações entre passado e presente:

Reitere-se que, nos dias atuais, em muitas culturas, a tradição ancestral tem de conviver com as alterações inevitáveis trazidas pela modernização, temida, mas necessária à entrada das culturas africanas nas novas leis de mercado. Por essas razões, a tradição tem de ser pensada a partir da complexidade com que se apresenta em cada cultura e dos processos que reafirmam tanto os costumes ancestrais como a presença de novos hábitos que se vão impondo até mesmo como forma de assegurar a tradição (FONSECA, 2003, p. 65).

Nessa perspectiva, trazemos as *slammers* como sujeitos que, em tempos de globalização, transitam entre a tradição e modernidade. Ao mesmo tempo em que utilizam a voz e o corpo para retomar a oralidade fragmentada na diáspora, eles também se apoderam da modernidade tecnológica, uma vez que utilizam aparatos tecnológicos (celular, computador, tablet) para o registro e a leitura de seus poemas, além da divulgação de eventos e de projetos culturais e sociais nas mídias digitais. De acordo com o medievalista Paul Zumthor (2014) essa investida na voz mediatizada é um “retorno forçado da voz” (ZUMTHOR, 2014, p. 18), uma forma de “[...] ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram

reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2014, p. 18).

No ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, publicado em 1936, Walter Benjamin reflete sobre o desaparecimento da figura do narrador: “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1987, p. 197). O narrador de Benjamin “[...] figura entre os mestres e os sábios”, pode se valer do “[...] acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1987, p. 221) como o *griot* africano, responsável por transmitir a sabedoria e interferir nas questões relativas à tribo.

Para o filósofo, o narrador está fadado ao desaparecimento e uma das causas é o surgimento do romance, no início do período moderno, uma vez que “[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, diferente do romancista, que se segrega e se configura no “[...] indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. (BENJAMIN, 1987, p. 201). A Revolução Industrial, período responsável pela decadência da figura do narrador, dificultou a experiência comunicativa, pois o ambiente fabril e a lógica capitalista alicerçada no processo produtivo corroboravam para a incomunicabilidade entre os trabalhadores.

Contudo, se o narrador tradicional está desaparecendo, há um outro tipo de narrador surgindo no contexto contemporâneo, no qual somos requisitados ao diálogo global e à diversidade de pensamentos. Os narradores contemporâneos “não receberam a sua ‘palavra’ como herança, não beberam da fonte da experiência coletiva” (MATOS, 2005, p. 101), no entanto esses *griots* contemporâneos dão segmento à tradição oral ao resgatarem e reelaborarem, por meio da oralidade, a memória e a identidade de um grupo étnico, na tentativa de preservação da cultura africana.

Nesse sentido, sinalizamos uma convergência entre o narrador benjaminiano, o *griot* africano e as *slammers* – poetas que participam dos *slams* com suas performances – que, em suas narrativas, firmam a experiência comunicativa do grupo ao qual pertencem. Para Benjamin, a verdadeira narrativa tem uma “dimensão

utilitária” que pode basear-se “[...] seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 200), e “[...] o grande narrador tem sempre suas raízes no povo [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 214) – assim como o *griot* e o poeta da periferia – que, ao “[...] trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros [...]” – transforma-a “[...] num produto sólido útil e único [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 221), uma vez que a oralidade se apresenta em diversas instâncias sociais e seu uso pode estar atrelado ao fato de que a voz do narrador legitima a mensagem transmitida ao receptor. Essas vozes podem funcionar como armadilhas para seduzir e manipular o receptor ou podem ser ferramentas de informação e conscientização, conforme propõem os versos da *slammer* Mel Duarte, no poema “Negra Nua Crua”:

Eu não preciso tirar a roupa para mostrar que sou atraente
Minha postura e ideia é que fazem atrair muita gente.
Da minha boca disparam palavras
Verdades, viveres
E através dela trago coisas que fazem fluir a mente
(DUARTE, 2016, p. 10)

No primeiro verso, com a expressão “eu não”, a *slammer* já revela uma coragem de não mais dizer sim: aquela que sempre aceitou o que quer que seja, agora recusa. Essa expressão aparece, com frequência, nos poemas das escritoras da periferia. Por meio da negação elas afirmam que agora será de outro jeito. Podemos pensar que se trata de uma subjetividade empoderada que aparece materializada no texto. O “eu não” introdutório a qualquer tema fecha a barreira do sim incondicional que esteve sempre aberta. Agora há um filtro entre o mundo e aquilo que pertence à poeta: sua imaginação, sua vida, seu corpo, seus afetos.

Com o verso “Minha postura e ideia é que fazem atrair muita gente”, Mel Duarte apresenta a mulher negra que sai do lugar sexualizado em que é historicamente colocada para ganhar alma, sensibilidade, agudeza e é adornada com a criação poética, que se materializa no próprio poema. Ela é atraente pela postura política e pelo que oferece enquanto intelectualidade ou sensibilidade através de sua arte. O vocábulo “postura” pode ter a conotação de atitude, conduta ou também pode significar apresentação, aparência, configurando, assim, a

performance da ideia representada no corpo. O corpo se move agora enquanto ideia encarnada, que transborda como poesia. A postura é, então, a síntese entre ideia e corpo que se movem para transformar o mundo com uma ação descrita no verso “Da minha boca disparam palavras”. A munição dela é a palavra, elemento próprio da poesia. Ao dizer que carrega “verdades”, refere-se a ideais opostas às da sociedade, às da história falsa que foi contada. E ao colocar “viveres” em seguida, confirma que não é uma realidade inventada, abstrata ou imposta, mas a verdade factual daquilo que está estampado na vida que vive. É na vida real que ela experimenta e acumula “viveres”, transformando-os em verdades, que serão palavras carregadas de ideias, estas disparadas como munição poética. O verso “E através dela trago coisas que fazem fluir a mente” nos conduz à percepção de que a mente se liberta de um lugar a que estava antes submetida – uma verdade imposta e opressora – mas agora não está mais. Sua mente agora vai fluir não porque vai “ver estrelas”, só para lembrar uma expressão atrelada ao prazer proporcionado através do corpo sexualizado, mas porque pode fluir para a catarse que a arte proporciona, o que remete a Boaventura de Sousa Santos (1999) para quem “a literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio entre homogeneidade e fragmentação” (SANTOS, 1999, p. 35). Tal percepção nos leva a pensar que esse novo sistema de escritura em que a mulher negra comanda a pena, configura-se em uma ferramenta para que ela possa juntar os pedaços daquele sujeito fragmentado com a diáspora. Agora, sua mente flui e seu corpo vibra com a nova performance.

Partindo dessa constatação, podemos afirmar que através dos textos apresentados nos *slams* – experiências intercambiáveis – as *slammers* encontram uma forma de resistência, de construção identitária pautada nas relações com seus pares e utilizam seus discursos para superar as adversidades e opressões, procurando manter viva a sua linhagem cultural ancestral:

Não desiste negra, não desiste!
Ainda que tentem lhe calar,
Por mais que queiram esconder
Corre em tuas veias força yorubá,
Axé para que possa prosseguir!
Eles precisam saber que:
[...]
Que a mulher negra é:
Ancestralidade,

Djembês e atabaques
 Que ressoam dos pés.
 [...]
 Quando olhar para suas irmãs, veja que todas somos o início:
 Mulheres Negras!
 Desde os primórdios, desde os princípios
 África, mãe de todos. Repare nos teus traços, indícios
 É no teu colo onde tudo principia,
 Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo
 (DUARTE, 2016, p. 15)

Há um vocativo no primeiro verso que vem como um aviso de alerta e coragem. Ao se referir à “negra”, no singular, ela direciona a sua fala para cada pessoa que escuta ou lê esses versos, cada singularidade, cada experiência única dentro do coletivo. É claro que ela fala a todas as negras, mas a individualidade de cada vivência é considerada.

Mel Duarte retoma a ancestralidade no poema “Não desiste!”, em cujos versos propõe uma revisão da historiografia brasileira anunciando “um novo ciclo!”, que rompe com o silêncio imposto às “suas irmãs” – as mulheres negras – e ressignifica positivamente a identidade étnica delas, colocando-as em evidência, uma vez que “a ancestralidade é o referencial identitário que irmana as diferentes gerações” (FONSECA, 2003, p. 63). Essa irmandade entre as mulheres reforça a afirmação de Raul Ruiz de Asúa Altuna (2014), ao referir-se à África como “o único continente, na sua quase totalidade, a única raça unida e solidária a partir da luta exasperada pela vida, pela liberdade, dignidade, respeito e subsistência. O negro-africano orgulha-se da sua solidariedade [...]” (ALTUNA, 2014, p. 36).

Quando o poema afirma que a mulher negra é ancestralidade, ele fala para a mulher do tempo presente e diz que ela é uma totalidade do passado dentro do agora (uma simultaneidade aparentemente impossível!). O sujeito do presente, o que ele pensa, o que faz, o que luta, o que sente, tudo isso é constituído historicamente, por isso o conhecimento crítico dessa história, agora contada a contrapelo, é o que traz luz para a consciência de que algo está errado, algo que foi dito sobre esse sujeito e precisa ser revisto e ressignificado. O passado muda o presente sem arrastá-lo do lugar e isso é possível porque a mulher negra traz o passado, a ancestralidade dentro de si.

No verso “Corre em tuas veias força yorubá”, a *slammer* evoca o sangue, a coragem, algo que não está à vista, mas está dentro da pessoa e a pessoa não enxerga ainda. Isso se parece com a própria consciência racial. Assim como ninguém nasce mulher, torna-se mulher, no sentido de que é a sociedade que impõe o papel de gênero, aqui, como uma antítese a esse processo de opressão, ninguém nasce com a consciência de que é negro ou de que traz um pouco da África consigo, mas esta consciência é edificada. O poema quer iluminar aquilo que se constrói como consciência política racial, que não se percebe espontaneamente, como o racismo que lateja no corpo de todas as negras e negros, mas apenas racionalizada essa dor pode ser sanada, porque é através da consciência da origem da dor que o mal pode ser cortado pela raiz.

A poeta recorre ao universo africano, ao citar o instrumento musical djembê, muito utilizado na região mandingue¹⁰ e ao utilizar o vocábulo “axé” que, de acordo com Nei Lopes (2011), em yorubá significa “a força que permite a realização da vida, que assegura a existência dinâmica, que possibilita os acontecimentos e as transformações” (LOPES, 2011, p. 149). É essa força, essa capacidade de realização que possibilitará a transformação social. No verso “Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo”, o sujeito lírico antecipa a condição que, um dia, será a de todas as mulheres negras. Aqui, a voz é ativa, corajosa, consciente de quem ela é. A ferida já foi transformada em força de luta. Esses versos conduzem a história a se abrir para uma realidade que ainda não existe, mas que não é utópica. Está no presente, traz a força do passado e sugere o rumo do futuro: a “mudança de um novo ciclo”.

Mel Duarte também destaca a potência do matriarcado na matriz africana: “Quando olhar para suas irmãs, veja que todas somos o início: / Mulheres Negras! / Desde os primórdios, desde os princípios”, o que confirma a tradição feminina, ou seja, a existência da linhagem matrilinear na África negra, tese defendida pelo antropólogo Cheikh Anta Diop (2014), em *A unidade cultural da África Negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na Antiguidade Clássica*. Em diálogo com a percepção de Diop, Altuna (2014) afirma que a unidade cultural tradicional negro-africana foi intensificada com o tráfico de escravos e o empreendimento colonial,

¹⁰ Mandingue: região que compreende os países Mali, Costa do Marfim, Burkina Faso, Senegal e Guiné.

originando uma “comunidade de sofrimento” (ALTUNA, 2014, p. 35), o que irá desencadear na união pelas lutas de libertação, orientando essa africanidade em duas perspectivas: “a África para os africanos e a reação quase primária e violenta contra as influências capazes de desvirtuar a cultura ancestral” (ALTUNA, 2014, p. 35). Essa reação violenta nos remete à estética periférica – a máquina de guerra das *slammers* – que se configura em uma linguagem bélica, com palavras cortantes, que visam à violação das normas linguísticas e da cultura imposta pelo colonizador, assunto que será tratado mais adiante, no tópico 2.2: “Antropofagia e terrotismo: a estética periférica”. Reafirmamos a tese desta pesquisa ao confirmarmos que é a palavra em jogo com os ouvintes, alicerçada na tradição africana, que rasura a naturalização da mulher negra como subalterna e confirma a presença da poeta periférica nos cenários urbano e letrado, uma vez que essas jovens se incluem – por meio do verbo “somos” – entre aquelas responsáveis por uma sociedade mais democrática, as “herdeiras da mudança de um novo ciclo”. Axé.

1.3 SLAM DAS MINAS E SLAM NÍSIA: REDE PO(ÉTICA) DE RESISTÊNCIA

*Espalhando nossos versos tipo anoitecer
E deixa esses boy falar
Deixa eles vê no que vai dá
Nos soltando das correntes
Uma puxando a outra pra voar!
É nossa arte escura dançando nas partituras
(Cristal Rocha)*

O *Slam* da Minas foi criado em 2015, no Distrito Federal, por Tati Nascimento e um grupo de mulheres, todas poetisas. No *slam* organizado por elas, apenas mulheres e LGBTQI+ podem participar, o que confirma ser um espaço que pode (e deve) ser ocupado por sujeitos que se unem para tecer uma rede democrática de poesia, ética e resistência: “[...] o bacana do *slam* é ser esse espaço seguro, onde a mana pensa: ‘eu sei que lá eu posso falar sem ser julgada, posso me testar’, além

de também conhecer meninas com outros tipos de trabalhos que podem fortalecer as outras” (DUARTE, 2018, s/n).

Em 2015, na competição nacional de *slam*, uma grande inquietação tomou conta de várias poetisas: metade das participantes era do gênero feminino; no entanto, nenhuma delas conseguiu ser finalista, o que evidenciou que ninguém ali presente estava disposto a ouvir manifestações femininas, embora os versos das mulheres não perdessem em qualidade para os dos homens competidores. No entanto, as mulheres não conseguiam passar para a fase seguinte da competição:

Somos ensinados a não gostar de ouvir voz de mulher, porque “é irritante”, “é fina”, não queremos escutá-las. Aí quando você vai ouvir mulheres no microfone, falando poesia, acaba não dando nota para elas, porque já ouve com uma barreira, nem presta atenção no que estão dizendo. No *Slam* das Minas só batalha mulher e não aceitamos homens machistas lá, porque é um espaço de segurança para as mulheres, para elas poderem falar o que quiser sem medo, sem se sentir intimidada. Já se uma mulher que frequenta o espaço fala coisas machistas, entendemos que é importante que ela esteja ali para conversarmos (ARAÚJO, 2017, s/n).

A ausência de mulheres na final da disputa nacional do *slam* foi o mote para que as *slammers* Mel Duarte (2019), Luz Ribeiro, Carol Peixoto e Pam Araújo se reunissem para levar o *Slam* das Minas para São Paulo, criando, em 2016, um braço do movimento: “A ideia principal era ter uma vaga pra mulher no *Slam* BR, a partir do momento em que a gente compreendeu a necessidade de ter mulheres nesses espaços”, declara (ARAÚJO, 2017, s/n).

O movimento de expressão urbana foi se afirmando, expandiu-se para outros estados e para além do cunho artístico, revela a escritora Eliana Mara Chiossi, uma das fundadoras do *Slam* das Minas RJ: “Nós estávamos em um dilema. Como a gente faz para ser mais do que escritora? O que a poesia pode fazer dentro desse caos? Tudo nessa urgência de ser ativo e participante” (CHIOSSI, 2017, s/n). Em tempos de desigualdades em que a democracia tem sido atacada, o *slam* passa a ser a arena de luta pela defesa do direito à palavra e à voz.

Figura 5 – Logo do Slam das Minas.



Fonte: reportagem no site do Instituto Brasileiro de Pesquisa e Análise de Dados (IBPAD)¹¹

Se no Brasil, mais especificamente em São Paulo, Roberta Estrela D'Alva foi a precursora do *slam*, no Espírito Santo, Jhon Conceito foi o responsável por trazer esse movimento cultural para o estado ao criar o *Slam Botocudos*: "A qualidade dos poetas capixabas que participam da competição é altíssima, há um potencial enorme" (CONCEITO, 2019). Referência de *slammer* no cenário capixaba, escritor e agitador cultural, Jhon Conceito também coordena o *Slam Interescolar*, que teve sua primeira edição em 2017 e a *slammer* Júlia Jupter foi selecionada para representar o estado na competição em São Paulo:

Quem fala que nossos jovens estão perdidos é porque não conhece esse tipo de espaço que nos revigora. A gente vai num evento interescolar e vê vários jovens indo não só assistir e conhecer o *slam*, mas também declamar seus poemas (CONCEITO, 2019).

A partir das competições organizadas pelo *Slam Botocudos*, vários coletivos se movimentaram no cenário cultural das periferias do estado e um deles é o coletivo responsável pelo *Slam Nísia*, movimento que dialoga com o mesmo formato

¹¹ Disponível em: <<https://www.ibpad.com.br/blog/comunicacao-digital/slam-das-minas-uma-rede-de-poesia-e-resistencia/>>. Acesso em 15 de mar. 2019.

que o *Slam* das Minas, possibilitando um espaço de fala para mulheres e LGBTQI+ que ocupam as ruas e praças com poesia e ativismo político.

O Coletivo Nísia surgiu a partir de uma conversa entre a professora de inglês Daniela Andolphi e algumas alunas do Ensino Fundamental de uma escola situada no bairro Terra Vermelha, zona periférica da Região 5, no município de Vila Velha (ES). No intervalo entre as aulas, devido à afinidade, as alunas procuravam a professora para conversar sobre questões pessoais, assuntos que as incomodavam e que faziam parte do dia a dia delas. Esse foi o mote para a criação do Coletivo em 2017: um espaço para conversas, debates, exposição de ideias, angústias e talentos, uma vez que as integrantes possuem habilidades no campo das artes: grafite, teatro, poesia, música e dança. Nísia, nome escolhido para o coletivo, é uma referência à Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, autora de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), trabalho de tradução livre da obra de Mary Woolstonecraft, *Vindications of the Rights Of Woman* (1792). Com a obra, Nísia inaugura as primeiras ideias sobre a importância da participação da mulher em espaços até então não permitidos e se firma como uma ferrenha defensora dos direitos das mulheres.

Figura 6 - Logo do Coletivo Nísia.



Fonte: Banco de Imagens¹²

¹² Disponível em: <<https://www.picuki.com/media/1637063859959479871>>. Acesso em 15 de mar. 2019.

Como havia muitas integrantes que se dedicavam à escrita, surgiu a ideia de organizarem o *Slam* Nísia, evento que garantiria a participação de algumas delas, já que nessas competições a presença maciça de homens acabava inibindo e, consequentemente, desmotivando as meninas. Nem todas as integrantes do coletivo participam como *slammers*, elas dividem funções que abarcam a organização do *slam*: a liberação do espaço, a divulgação nas redes sociais, a escolha da *slammaster*, os brindes para a premiação, o lanche que é servido a todos os presentes no evento, a DJ responsável pelas músicas que tocam nos intervalos entre as rodadas das performances, a *counter* responsável pelo registro e divulgação das notas. Nos bastidores, há todo um movimento feito por mulheres para que o *slam* aconteça, no entanto, a presença delas como *slammers* ainda é tímida em relação a dos homens. O primeiro *slam* organizado pelo Coletivo Nísia ocorreu em fevereiro de 2018. Hoje, o coletivo conta com a participação de 63 integrantes entre mulheres e LGBTQI+, com idade entre 14 e 31 anos e há grande incentivo para que elas não somente se dediquem à escrita, mas também apresentem seus textos nas competições e garantam espaço no cenário do *slam*.

Nossa pesquisa está alicerçada nos discursos dessas jovens escritoras negras, que atuam como *slammers* no *Slam* das Minas (SP) – Mel Duarte e Luz Ribeiro – e no *Slam* Nísia (ES) – Sofia Iothi, Samara Cristiny, Loloh Amorim, Thaís do Gueto, Júlia D’Lyra e Júlia Júpter.

Mel Duarte, 30 anos, é poeta, radialista de formação e produtora cultural. Nascida e criada em São Paulo, onde vive até hoje, cresceu entre as zonas Norte e Sul e adotou a resistência como ofício:

Eu exijo respeito, novo velho senhor de engenho
 Ser considerada a “carne mais barata do mercado”
 EU NÃO ACEITO!
 Trago calo em minhas mãos, pelo trabalho que
 desempenho
 E enquanto a caneta for minha enxada não me faltará
 alimento.
 (DUARTE, 2016, p. 10)

O eu lírico se dirige ao interlocutor nominando-o de “novo velho senhor”, porque o interlocutor ainda se comporta como um senhor de engenho e o que antes era a casa grande hoje é a classe dominante. A mulher negra, que quase sempre é pobre, serve a esse sistema como todos os pobres, porém ainda com mais intensidade: por ser mulher e por ser negra. O verso “EU NÃO ACEITO”, em caixa alta, na linguagem da internet, simboliza um grito. Então, aparentemente, ela está gritando, está impondo, está falando mais alto do que todos aqueles que sempre falaram alto com ela e deram a última palavra. Como se alterasse o tom da voz, destaca que não aceita ser considerada “a carne mais barata do mercado”, por ser mulher e negra, fazendo alusão à canção “A carne”, de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Ulisses Cappelletti. Calejada de sofrer, ela exhibe calos nas mãos – o calo é a maneira como a opressão de classe se manifesta no corpo, é o resultado do trabalho árduo que se transformou em uma “casca grossa” que vai incomodar, como um calo no sapato, todos aqueles que até então insistem em manter um comportamento opressor reprovado pela força da própria poesia. O calo é arma, é poesia agora. Poesia dura! Seu meio de subsistência e de resistência.

Figura 7 - Mel Duarte.



Fonte: Uai¹³

¹³ Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2019/06/28/noticias-pensar,248127/dizer-poemas-em-voz-alta-se-torna-ferramenta-na-luta-das-mulheres.shtml>>. Acesso em 17 de mar. 2019.

Na escola, Mel Duarte lia a poesia de escritores renomados como Manuel Bandeira e Fernando Pessoa, no entanto, não sentia que aqueles textos representavam a realidade em que vivia. Não tinha referências de mulheres escritoras, além de Clarice Lispector e Florbela Espanca. Mulheres negras que escreviam, nunca tinha lido nem ouvido falar: “[...] as mulheres sempre escreveram, sempre estiveram na linha de frente, mas vivemos em uma sociedade que nos torna invisíveis diariamente, na literatura não é diferente” (DUARTE, 2016, s/n).

Para Mel Duarte, o movimento cultural da periferia foi um meio pelo qual ela ressignificou sua identidade e sua visão política. Desde muito pequena, ela acompanhava seu pai, artista plástico e grafiteiro das quebradas de São Paulo e confessa a importância do *hip hop* para sua formação. No ano de 2016, Mel garantiu participação no sarau de abertura da 14ª Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), ocasião em que apresentou três poemas com temática de enfrentamento das opressões e de resistência. Já no ano de 2017, a escritora participou do Rio *Poetry Slam*, campeonato internacional de poesia que acontece dentro da FLUPP (Feira Literária das Periferias), na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e conquistou o 1º lugar. Sobre a vitória, Mel comenta:

Foi uma das coisas mais fortes que vivenciei com a poesia. Estou completamente encantada com a comunidade da Cidade de Deus, que desde o início foi muito receptiva, assim como a produção da Flupp, que é muito competente. Quero voltar nos próximos anos. Esse foi o evento mais acolhedor que já participei [...] Vencemos, não apenas eu, mas a poesia, as mulheres, a nossa luta, a periferia. Tenho uma gratidão imensa a todos que acompanharam, que enviaram vibrações positivas, torceram e agora celebram a nossa conquista. Os outros 15 poetas que representaram suas nações também são vencedores. A palavra falada é a campeã (DUARTE, 2016, s/n).

A escritora consolida sua produção poética com *Negra Nua Crua*, de 2016, obra lançada de forma independente pela Editora Ijumaa, que divulga escritores afrobrasileiros. Com o propósito de aproximar a palavra escrita da falada e valorizar a oralidade, a obra ganhou versão de *audiobook* e todos os poemas são declamados pela própria autora, que confirma a relação entre seus textos e o universo cultural africano:

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, 2018, s/n).

A escritora também organizou a obra *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), coletânea que reúne textos de quinze *slammers*: “[...] o título do livro é um convite para que as pessoas se permitam experienciar essa sensação que é falar um texto em voz alta, já que esses textos também são feitos para esse lugar” (DUARTE, 2019, s/n). A obra foi prefaciada por Conceição Evaristo, referência para as jovens escritoras negras: “[...] A Conceição é precursora [...] A poesia do *slam* está próxima à escrita da Conceição. Todas nós bebemos na fonte que é essa mulher (DUARTE, 2019).

O leitor que aceitar o convite esboçado já no título da antologia – poemas para serem lidos em voz alta – automaticamente será “conduzido” para um *slam*, em meio às rimas entoadas por mulheres que escolheram a palavra e a voz como a mais sensata arma contra as opressões do patriarcado. Na orelha da coletânea, Mel Duarte nos apresenta o tom da obra:

Aqui estamos nós, donas de
nossas próprias palavras,
revolucionárias do cotidiano,
regando a terra outrora batida
por nossas antepassadas,
firmando nossas pegadas,
sabendo que hoje, cada vez
que nossa fala se propaga,
equivale a dez que antes foram silenciadas.
Mulheres de uma geração
Atrevida, filhas dos saraus e
Das batalhas de poesia
[...]
Não mais invisíveis,
não mais mercadoria
Se querem nos privar,
ocuparemos espaços!
Se querem nos apagar,
escreveremos livros!
Se querem nos calar,
vamos falar mais alto!
(DUARTE, 2019, s/n)

A princípio, parece banal ser dona da própria palavra, até óbvio, mas não para quem sempre teve a própria palavra apagada. Se outrora, essa palavra foi apagada, agora há de ser revolucionária todos os dias, até mesmo para conseguir sobreviver. A expressão “revolucionárias do cotidiano” traduz uma ideia de revolução, de uma insurgência. A revolução acontece concomitantemente enquanto se vive. A condição de revolucionária não é uma missão de tomada de poder, mas um estilo de vida, já que o mal que precisam combater age diariamente, naturalizando a opressão que realiza.

A resposta ao silenciamento histórico aparece com as palavras de ordem na segunda estrofe, confirmando uma metalinguagem, porque, de fato, o poema ocupa a orelha de um livro publicado; portanto, “não mais invisíveis”, “ocuparemos espaços!”. A poesia que proclama a revolução do cotidiano vê os frutos de seus versos atrevidos. Se, antes, as mulheres do passado batiam a terra para que ficasse firme para a utilidade dos brancos, hoje, as meninas poetisas firmam suas pegadas nessa mesma terra batida e as próprias pegadas servem de norte para que as novas gerações saibam seguir o mesmo caminho.

A *slammer* destaca a importância da voz das mulheres negras, pois a cada fala que se propaga “equivale a dez que antes foram silenciadas”. É o acúmulo de vozes, é revide, então é por isso que essas vozes precisam ser proferidas em um tom alto, com muita raiva. São dez vozes numa só e, portanto, “se querem nos calar / vamos falar mais alto!”, avisa. São versos urgentes que chegam com atraso histórico e fazem da lírica um acerto de contas.

Figura 8 – Luz Ribeiro



Fonte: Kriô Comics¹⁴

Parceira de Mel Duarte no Slam das Minas SP e participante da antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), Luz Ribeiro, 31 anos, nasceu na periferia de São Paulo, formou-se em Pedagogia e em Educação Física, trabalhou algum tempo no Serviço de Medida Socioeducativa em Meio Aberto, onde fazia atendimentos a jovens que cumpriam medidas socioeducativas de Liberdade Assistida e Prestação de Serviço à Comunidade. A escritora utilizava, em suas dinâmicas com os jovens infratores, textos literários e raps como recursos pedagógicos, já que apostava na capacidade da poesia de conscientizar e de transformar. Seu primeiro contato efetivo (e afetivo) com a poesia foi em 2012, no Sarau da Cooperifa, organizado por Sérgio Vaz.

Quando fui num sarau, ouvi uma mulher falando sobre a problemática de não ter água em casa e notei que aquilo chegava muito próximo ao que acontecia comigo. Dessa maneira, foi muito mais fácil acreditar que a minha escrita fazia sentido. Foi na Cooperifa que me vi, pela primeira vez, como uma possível escritora (RIBEIRO, 2017a, s/n).

Daí em diante, passou a frequentar além dos saraus, os *slams*, o que a levou a descobrir a importância da escuta: “Se tem 60 inscritos numa batalha de poesia ou num sarau, você vai ouvir 59 vezes para falar somente uma. Acho muito bonito o

¹⁴ Disponível em: <<https://kriocomics.com.br/site/oficina-de-poesia-e-spoken-word-e-ciclo-de-leituras-encerram-o-projeto-literario-mulher-de-palavra-no-sesc-bom-retiro/>>. Acesso em 17 de mar. 2019.

quanto você tem que ouvir para poder falar” (RIBEIRO, 2017a, s/n). Em 2016, Luz foi a primeira mulher a vencer a final do campeonato brasileiro de poesia falada, *Slam BR*, competição de poesia que agrupa os melhores poetas de rua de todo o país e, assim, conquistou a vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de *Slam* na França, o *Slam Nation* et Coupe Du Monde:

Assim como toda jovem da periferia, competir e lutar já faz parte da rotina. Nós, mulheres negras e periféricas, já competimos a vida inteira tentando reafirmar nossa beleza, competindo por vagas que nos são negadas. Então, quando ouvi que ganhei passou um filme de todos os “nãos”. De todas as portas fechadas e, ao mesmo tempo, aquele grande sim. Sentimento de que eu poderia fazer qualquer coisa (RIBEIRO, 2017a, s/n).

A escritora lançou seu primeiro livro de poesia, *Eterno contínuo*, em 2013, e marcou várias antologias com sua participação. Em 2016 publicou o livro duplo *estanca e espanca*, cujos textos são escritos a sangue “[...] que jorram, coagulam e param de sangrar sem deixar de ser o que são: sangue que brota do peito, dos olhos e jorram pelas pernas e memória” (RIBEIRO, 2017b, s/n). Com essas obras, a poeta entra para a estatística, ainda pequena, de mulheres negras que conseguem uma editora e publicam seu livro. Em tom coloquial que reforça a oralidade, a poeta lança mão de rimas afiadas, cortantes e intensas que tematizam a igualdade racial, a ancestralidade, o feminismo e as vivências na periferia:

Escrevo do lugar onde estou. Sou mulher, negra, nascida em lugar pobre. Eu gostaria de falar mais sobre o mar, sobre a natureza, sobre as pessoas que nascem. Mas o que é mais urgente pra mim são as pessoas que estão morrendo. E esse sangue tem cor. Mais importante pra mim é falar sobre como as mulheres ainda são sujeitas à invisibilidade. A poesia é minha arma de revide. E esse é meu tempo. Não posso deixar que ele passe (RIBEIRO, 2017a).

Consciente de sua ancestralidade e de suas investidas contra o racismo estrutural, Luz Ribeiro se revela uma voz insubmissa ao fazer de sua criação poética um ato de resistência com as inquietações políticas de uma mulher negra, ativista, periférica e feminista, que pleiteia um lugar de fala e de escuta para as mulheres:

É preciso ouvir mulheres e seus buracos,
 Temos buracos tão fundos
 Quanto os que anseiam ou violam.
 Nossas lacunas criaram pontes longas
 De uma para a outra,
 Esse vão por inúmeras vezes
 É o que nos fazem seguir, juntas.
 É preciso falar sobre mulheres e seus buracos.
 Eis aqui um buraco gramático e sintomático,
 Desde os ossos porosos aos tecidos uterinos,
 Desde os poços sem fundo olhos aos
 Furos peitos que não estancam,
 Desde as que vieram antes até as que nascerão.
 É preciso acessar mulheres e seus buracos.
 Estreia aqui um buraco no meio da avenida,
 Que quebra molas cabeças dos desavisados,
 Que causa desvio, quiçá cautela aos precavidos,
 Há placas que sinalizam buracos ávidos, vivos...
 Buracos.
 É preciso reconhecer mulheres e seus buracos.
 Nos becos escuros e fétidos, nas filas de desempregadas,
 Nas lutas pela equiparidade.
 É preciso ler mulheres e seus buracos.
 Pra isso, leia este.
 (RIBEIRO, 2018, s/n)

Em seus versos, Luz traz o vocábulo “buraco”¹⁵, que pode apresentar várias conotações: lugar isolado, afastado; sentimento de falta, vazio; problema, dificuldade. Todas essas acepções se relacionam com o poema de Luz Ribeiro, que sugere em seus versos “É preciso ouvir mulheres e seus buracos”, “É preciso falar sobre mulheres e seus buracos”, “É preciso acessar mulheres e seus buracos”, “É preciso reconhecer mulheres e seus buracos”, “É preciso ler mulheres e seus buracos”. A poeta destaca a necessidade de ouvir, falar sobre, acessar, reconhecer e ler as mulheres. Os buracos – seus silêncios, sua invisibilidade, suas dores, angústias, tristezas – tão fundos que as distanciam de um sentido de humanidade e são reforçados pela sociedade patriarcal, que tende a naturalizar, através de representações, estruturas que regulam as práticas

¹⁵ Segundo as elaborações teóricas de Lacan, o denominado *objeto a* (um nome para representar a falta do objeto) seria o agente causador do desejo. O *objeto a* é uma elaboração de Lacan para denominar a inexistência de um objeto acordante com a pulsão. Esse conceito visa circunscrever um vazio, um furo, uma hiância – jargão lacaniano – ou seja, o que causa o desejo é a ausência do objeto, logo, o desejo é causado pela falta. O poema de Luz Ribeiro pode ser lido via psicanálise, uma vez que os “buracos fundos” citados nos versos representam o *objeto a* que, por sua ausência, se faz presente, daí a necessidade da escuta é constantemente atualizada, na tentativa de suprir essas ausências: “É preciso ouvir as mulheres e seus buracos”.

sociais e corroboram as relações de poder, destinando as mulheres a um não lugar – o buraco – e, se direcionarmos nosso olhar para as mulheres negras, perceberemos que esse hiato é ainda maior. Após a abolição da escravidão, as mulheres negras foram conduzidas para um buraco fundo e até hoje acumulam os piores indicadores sociais, impedindo sua mobilidade. Segundo os dados do informativo “Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil” (2019), do IBGE, no tocante à mulher negra, houve um aumento significativo de homicídios, de estupros, de encarceramento, de abordo, de desemprego, de pobreza. As escravizadas do passado são as periféricas e exploradas da senzala atual, o que nos leva a confirmar que as categorias gênero e raça se interseccionam, provocando desigualdades e delineando diferentes espaços para diferentes sujeitos (GONZALEZ, 1984).

Contudo, em 2015, as mulheres tomaram as ruas protagonizando a Primavera Feminista, reverberando o movimento para outros países, por meio das redes sociais, como na Argentina, com o protesto contra um feminicídio que movimentou a *hashtag* #NiUnaMenos¹⁶. Essas manifestações feministas, embora partam da narrativa de um “eu”, expandem-se, assumindo a coletividade em uma voz única, criando a sororidade, “pontes longas / De uma para a outra, / Esses vão por inúmeras vezes / É o que nos fazem seguir, juntas”; declara Luz Ribeiro em seus versos. O que une todas as mulheres é aquilo que as impede de ser quem poderiam ser. União pela ausência. O vão é um lugar de aconchego para quem é alteridade, que se acomoda e se protege no espaço que sobra. O verso “Desde as que vieram antes até as que nascerão” sugere um complexo cronológico de mulheres e seus buracos e, nesse caso, o vocábulo “buraco” pode estar relacionado à anatomia do corpo feminino. Aqui parece ser uma metáfora do nascimento. Mulheres que geram mulheres na barriga e mulheres conscientes que geram meninas conscientes através da poesia. A linguagem da poesia de

¹⁶ O *Ni Una Menos* foi uma marcha que ocorreu em 2015, na Argentina, no Chile e no Uruguai, como protesto à morte de Chiara Páez, uma jovem de 14 anos, brutalmente assassinada por seu namorado, ao descobrir que estava grávida de três meses. O assassino teve ajuda dos próprios pais para enterrá-la no quintal da casa dos avós. A frase que inspirou movimento – “Ni una menos, ni una muerta más” – foi retirada do poema de Susana Chávez, poeta mexicana e ativista feminista que atuou na luta contra o feminicídio, unindo sua voz à das mães que tiveram suas filhas mortas ou desaparecidas. Em 2011, Susana Chávez também foi brutalmente assassinada por três jovens que a estupraram, asfixiaram-na com uma sacola, mutilaram sua mão esquerda e deixaram seu corpo na cidade de Juárez, no México.

certa forma é um buraco que não tem a mesma lógica do dicionário, ela cava na linguagem variadas possibilidades de entendimento.

O patriarcado naturaliza, através de representações, estruturas que regulam as práticas sociais e reforçam as relações de poder, ativando, nas mulheres, as lutas contra as desigualdades. Confirma-se aí a urgência da escuta dessas mulheres com suas narrativas que apresentam importância epistemológica e reivindicam sua existência ao romperem o silêncio – os seus “buracos tão fundos” – que as anulam como sujeitos políticos, daí a urgência: “É preciso ouvir mulheres e seus buracos”.

Thaís de Oliveira, conhecida como Thaís do Gueto, é uma jovem de 17 anos, moradora do bairro Barramares, periferia de Vila Velha (ES). Desde pequena costumava escrever e recitar poemas na escola. Participou do Movimento da Palavra, projeto que envolvia apresentações em escolas e visava ao incentivo da leitura e da escrita. Em uma de suas performances, a poeta foi convidada para apresentar na Rádio Vila Velha o programa Do Gueto, no qual recebia convidados para entrevistas e conversas sobre a cultura *hip hop*. Como ela mesma organizava a pauta do programa, utilizava esse espaço para divulgar *raps*, poesias, fanzines, shows e produtos produzidos pelos seus “manos” da periferia.

Figura 9 – Thaís do Gueto



Fonte: fotografia concedida pela artista

Em entrevista, Thaís declara que teve muita dificuldade para selecionar os seus convidados, porque havia regras rígidas por parte dos coordenadores da rádio: não poderiam se apresentar com o estilo de roupa que usavam no dia a dia, deveriam ter cuidado com a linguagem durante as entrevistas, não poderiam falar sobre política, o que acabou engessando, em parte, o projeto de Thaís:

Eu usei o hip-hop para colocar os meus amigos, obviamente, né? Eles não queriam que eu colocasse as músicas dos meus amigos, ou seja, dos menos conhecidos [...] só que eu bati o pé e falei que ia colocar as músicas dos meus manos pretos e menos favorecidos porque é isso que eu sou e isso que eu tô representando [...]. São essas pessoas que eu quero comigo e são essas pessoas que transformam vidas e eu quero que o mundo conheça (GUETO, Thaís do. Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinato. Não publicado).

Thaís participa do Artevista, coletivo que divulga a cultura *hip hop* no estado, no entanto, por ser a única menina participante, sentiu necessidade de dividir suas ideias e angústias com outras mulheres, unindo-se ao Nísia e dedicando-se ao *slam* como *slamaster* e como *slammer*, o que rendeu a ela uma vaga no *Slam* Estadual Interescolar, em 2019. Atualmente, segue participando de vários coletivos que se dedicam aos ativismos por meio da poesia com a qual ela própria se apresenta nos versos:

[...]

Eu? Sou a ovelha negra da família
Sou aquela que vai ter sucesso na vida
Calçada da fama
É pouco pra mim
Salvar vidas com minha poesia me torno eterna sem ter fim
Final feliz?
Final feliz é ver meus manos vencer na vida fazendo o que gosta
[...]
Sou raça, raça humana
Minha cor? É só mais uma das minhas artes
Arte vista, sentida e declamada
Sou o movimento da palavra
Que movimenta o meu povo
Sou oxigênio na brasa
Que faz racista pegar fogo
Sou colírio nos olhos de quem aprecia a vida
Sou brisa
Do mar
Invadindo tua mente e te fazendo lembrar
Que meus antepassados vieram a governar

E nós, nova geração,
 Essa cultura ressuscitar
 Sou poesia
 Sem mais delongas
 Eu sou
 O que eu quiser ser
 (GUETO, Thaís do. Eu? Eu sou a luta incansável dos meus
 constantes.
 Não publicado).

Contrariando as imagens da mulher negra ancorada no passado de escravidão e os indicadores sociais que apontam para elas como as mais pobres, as que possuem menos oportunidades e as mais distantes da mobilidade social, a poeta se autoafirma como “aquela que vai ter sucesso na vida / Calçada da fama / É pouco pra mim”. Para ela, o sucesso é exceção. Geralmente, a ideia de “ovelha negra” é relacionada à pessoa que não é igual, que pensa diferente. O poema estende esse entendimento convencional e revela a desigualdade de quem vive na precariedade. A ovelha negra aqui é entendida enquanto possibilidade de sobrevivência. Para a sociedade, ela é uma ovelha negra porque quebra a expectativa que depositam na mulher negra, como confirmado no verso “Sou aquela que vai ter sucesso na vida”. Enquanto símbolo da exceção e da rebeldia, essa expressão ganha, com o poema, o sentido positivado da subversão política, capaz de transformar a realidade.

Com uma nova mirada para as representações estereotipadas da mulher negra e para a posição social que ela ocupa, Thaís do Gueto investe em um discurso que a coloca como sujeito ativo e reflexivo – “Arte vista, sentida e declamada / Sou o movimento da palavra / Que movimenta o meu povo” – ciente de que sua poesia pode desencadear uma transformação política, um abalo nas estruturas cristalizadas pautadas na opressão e no racismo. No verso “Sou o movimento da palavra”, ela também se assume como *slammer*, pois seu texto é falado, performado. Quando a palavra está no papel, quem movimenta os olhos para ler é o leitor. Quando a palavra é falada, é ela que se move para fazer a palavra dizer o que realmente pretende dizer.

Nos versos “sou oxigênio na brasa / que faz racista pegar fogo”, o eu lírico se percebe como combustão, explosão para que nada fique no mesmo lugar de sempre. O oxigênio garante a vida e garante o fogo. Ela é o oxigênio que produz a

brasa. A brasa é aquilo que resta quando o fogo passa, mas ainda está ali ardendo para assinar aquilo que acabou de fazer: o seu poema. Com o verso “Sou colírio nos olhos de quem aprecia a vida”, a *slammer* se coloca como responsável por fazer com que as pessoas passem a enxergar, também, as vidas negras, uma vez que o apreço existe pela vida branca, já que todos os dias negros morrem e ninguém se importa. A morte de negros é naturalizada.

Ela é brasa, mas também é brisa – “sou brisa / do mar” – e vislumbra um final feliz, a emancipação de sua comunidade: “Final feliz é ver meus manos vencer na vida fazendo o que gosta”. Como mulher negra que se orgulha de sua cor – “Minha cor? É só mais uma das minhas artes” –, a *slammer* traz à baila a consciência da ancestralidade que reafirma seu projeto de criação poética e sua existência: “E nós, nova geração, / Essa cultura ressuscitar / Sou poesia / Sem mais delongas / Eu sou / O que eu quiser ser”.

Eloísa Amorim, 30 anos, é escritora e se aproximou da poesia, ainda na adolescência, por meio da Casa da Cultura, na Barra do Jucu (ES), onde toda semana pegava livros emprestados. Com a poesia falada, seu contato, assim como o de Thaís do Gueto, foi por meio do Coletivo Artevista, cujos integrantes incentivaram-na a participar de saraus e *slams*. A poeta participou do Coletivo Performance Itinerante, projeto que visava à aliança entre a poesia e a dança, no entanto, não havia tempo, na agenda dela, para a rotina de ensaios e apresentações nos teatros e museus, já que tinha que trabalhar nos finais de semana. Foi quando ela teve a ideia de criar o Coletivo Empoetem-se, com a proposta de incentivar a reflexão crítica por meio da leitura e da escrita:

A gente não queria estar em teatro, em museu, a gente queria estar na periferia, empoderando outras minas. Falar pra favela, falar pra comunidade, mostrar pra outras meninas que a gente tem voz e que através da poesia é onde a gente desabafa. Eu costumo falar que poesia é BO, porque eu fiz o meu relato, minha poesia é sempre um boletim de ocorrência. Eu to sempre denunciando alguma coisa ou relatando um acontecimento que eu vivi ou que eu presenciei (AMORIM, 2019).

Figura 10 – Eloísa Amorim



Fonte: fotografia concedida pela artista

No entanto, foi no *Slam* Nísia que Loloh Amorim, assim conhecida no cenário cultural da periferia, sentiu-se mais segura para apresentar suas criações poéticas. No Nísia, embora a presença masculina na competição ainda fosse majoritária, havia mulheres participando como juradas, como JD e como organizadoras do evento e, nesse contexto, ela sentiu que poderia falar (e seria escutada) sobre o machismo, o feminicídio, a solidão da mulher negra, a resistência feminina, temas recorrentes em seus versos:

Verdade seja dita, tem poesia nessa sua melanina, tem história!
 Esses cachos têm mais que emponderamento, têm resistência!
 Tem dedo na cara e dedo na ferida.
 Tem garra, tem marra sim, pois sabe sua origem!
 Tem raízes profundas na alma e na carne, e ainda assim tem sorrisos!
 Herdeira de força e coragem,
 entende que seu nariz, seus lábios, seus traços,
 são pontes que ligam você aos seus antepassados,
 sua luta exalta a memória de Dandara e
 todas as valentes que não se renderam nem se calaram,
 seu lugar não é na cozinha e nunca foi na senzala,
 seu lugar é onde você quiser, pois não bastava ter nascido preta,
 para completar a valentia a vida te fez mulher!!!!
 (AMORIM, Loloh. Verdade seja dita! Não publicado).

Em *História das mulheres no Brasil* (2018), a historiadora Mary Del Priore destaca a diversidade de feitos femininos durante quatro séculos, as violências a que as mulheres foram submetidas, bem como as formas de resistência adotadas por elas. A história das mulheres serve para “fazê-las existir, viver e ser” (PRIORE, 2018, p. 9), como nos apontam os versos de Loloh Amorim, que exalta a mulher negra, “herdeira de força e coragem” e reconhece que, embora tenha a sua história e a de seus antepassados atreladas à escravidão, coloca-se como agente de resistência e “sujeito histórico, consciente e atuante” (RAGO, 1995, p. 82): “Tem dedo na cara e dedo na ferida / Tem garra, tem marra sim, pois sabe sua origem!”. A resistência da mulher negra nos remete à imagem da escravizada Anastácia¹⁷, reconhecida pela luta contra a escravidão e castigada com a máscara de flandres na boca, que a levou à morte. Diversos significados são atribuídos à imagem dela, dentre eles a cultura do silenciamento imposto às mulheres negras, recusado pela poeta: “[...] sua luta exalta a memória / de Dandara e todas as valentes que não se renderam nem se calaram”.

Embora a corporeidade da mulher negra seja construída na tensão entre negação e afirmação de suas características fenotípicas, a poeta se apresenta consciente ao atribuir-lhe o *status* de “Herdeira de força e coragem / entende que seu nariz, seus lábios, seus traços, / são pontes que ligam você aos seus antepassados”. Esses versos são argumentos que recusam o projeto colonial de apagamento de traços identitários de ascendência africana e de hierarquização racial que estabelece padrões de beleza e de feiúra pautados em cor da pele e tipos de cabelos: “Esses cachos têm mais que empoderamento, têm resistência!”. Os cachos são molas para amortecer a queda ou para poder pular ainda mais alto.

¹⁷ “Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil, e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: Alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de escravizados(as); outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Há, ainda, uma versão que transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres” (HANDLER; HAYES, 2009, p. 25-51 *apud* KILOMBA, 2019, p. 35-36).

Parceira de Loloh Amorim nas ações culturais, Sofia Iothi, 15 anos, participa de projetos sociais em escolas e creches. Seu contato com o *slam* se deu em 2019, ano em que estreou no Nísia e conquistou uma vaga para o Slam Estadual, na Feira Literária Capixaba (FLIC), que ocorreu em parceria com a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Em aliança com Loloh Amorim, sua grande referência, idealizou o Coletivo Empoetem-se, o qual motivou a *slammer* a organizar saraus e *slams*. Com o apoio da prefeitura de Vila Velha, Sofia realiza projetos sociais em escolas públicas, onde atua como palestrante e realiza oficinas de leitura e escrita.

Figura 11 – Sofia Iothi



Fonte: fotografia concedida pela artista

No mesmo diapasão temático dos versos de Loloh Amorim, a poeta lança sua voz revolucionária, armada “de papo reto e língua afiada” contra o poder hegemônico estabelecido que manteve em cativeiro os gritos sufocados de mulheres negras, que sempre foram subalternizadas, no entanto sempre estiveram na luta, confirmando a frase que ganhou vulto na voz de Jurema Werneck Sodré – “nossos passos vêm de longe”:

Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria,
vivendo dia e noite, noite e dia,
mesmo que às vezes eu não sorria,

lutando por um ideal.
 Ideal que em um mundo real, uma menina negra e cacheada
 possa ser considerada normal.

[...]

Meninas, promovam debates em suas quebradas,
 passem luz pras minas sem morada.
 Que mulheres possam alcançar de novo a presidência,
 sem que haja golpe e eu peço que me solte
 para que eu possa alcançar o meu devido lugar.
 E eu falo pra finalizar: a praça é do povo como o céu é do condor do
 Castro,
 ou seja pregue sua poesia na rua com muito amor.
 A rua é nossa e vamos todos ocupar e mostrar pra esse bozo
 que nós temos rap, poesia e muita coisa pra falar
 Só tenho mais uma coisa pra gritar:
 A REVOLUÇÃO VAI SER FEMININA!
 (IOTHI, Sofia. Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria.
 Não publicado).

Já no primeiro verso, a *slammer* nomeia as mulheres negras como subjetividades e não como números ou estatística. As heroínas citadas ganham espaço nos seus versos e se confirmam como inspiração: “Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria, / vivendo dia e noite, noite e dia, / mesmo que as vezes eu não sorria, / lutando por um ideal”. Com o objetivo de dar visibilidade às pautas das mulheres negras, Iothi convida as vozes femininas para que “promovam debates em suas quebradas, / passem luz pras minas sem morada”. Ela tem consciência de que algo só muda se a ação vier em rede, com volume, em quantidade significativa, confirmando o potencial transformador das jovens que, com palavras, lutam pela justiça social, por um ideal, “ideal que em um mundo real, uma menina negra e cacheada / possa ser considerada normal”. Esses versos nos impulsionam a pensar a relação entre ideal e ideologia. Ela quer operar uma espécie de revolução ideológica, substituindo um estado de coisas por outro, trocando as normalidades.

Com versos conscientes da totalidade da política institucional, a *slammer* aposta no empoderamento das mulheres, afirmando que elas podem chegar onde quiserem, inclusive à presidência da República, como Dilma Rousseff, a primeira mulher a governar o Brasil e que sofreu o golpe, em 2016, que resultou no *impeachment*: “Que mulheres possam alcançar de novo a presidência, / sem que haja golpe e eu peço que me solte / para que eu possa alcançar o meu devido

lugar”. A *slammer* faz menção a Castro Alves, poeta baiano abolicionista da geração condoreira que ocupava praça que “é do povo como o céu é do condor”. Faz, também, um convite a outras meninas a ocuparem as ruas (com manifestações e com poesia): “A rua é nossa e vamos todos ocupar e mostrar para esse bozo / que nós temos rap, poesia e muita coisa pra falar”. A praça e a rua são lugares da pregação do evangelho nas grandes cidades e é curioso ela se referir a esses locais como cenário para se pregar a emancipação feminina.

lothi faz referência ao presidente Jair Bolsonaro, que na contramão da democracia, tem ocupado as ruas junto com seus apoiadores que pedem o golpe militar e o fechamento do STF e do Congresso Nacional, além de defendem o AI-5. Em caixa alta, como se estivesse lançando um grito, anuncia: “A REVOLUÇÃO VAI SER FEMINISTA!”, assentindo que o fio condutor de sua criação literária é o feminismo e nele encontra o potencial transformador para a geração de mulheres ativistas: “eu sou a defesa da mulher, eu sou a luta contra o racismo”, é assim que lothi se define.

Samara Cristiny, 15 anos, é poeta e declara que sua relação com a poesia se estabeleceu desde a sua infância, quando gostava de escrever cartinhas e versos para sua mãe e seus amigos. A leitura faz parte de sua rotina e ela nunca dispensa a companhia de um livro: leva sempre um na mochila.

Figura 12 – Samara Christiny



Fonte: fotografia concedida pela artista

Samara já participa, há algum tempo, de saraus. Sua aproximação do *slam* se deu na escola, quando sua professora convidou o *slammer* Jhon Conceito para apresentar esse movimento literário. Nessa mesma ocasião, ela declamou um de seus poemas e foi convidada para conhecer o Coletivo Nísia e, por meio dele, iniciou sua participação nos *slams*. O contato com outras meninas escritoras ampliou sua rede de poesia, criando a página, no instagram, “Uma poeta útil”, em que posta seus escritos e os de outras poetisas. Angela Davis e Rosa Parks são inspirações para suas criações e referências para os seus ativismos. Em entrevista, Samara se recorda de uma situação ocorrida na escola, quando ela tinha 9 anos: mesmo com o pedido para que todos se sentassem, ela continuou fora de sua cadeira e a professora foi assertiva: “Coloque-se no seu lugar”, expressão que ela ressignificou após alguns anos: “meu lugar não será o do silêncio!”; máxima que ressalta em seus versos:

[...]
 Você se assustou,
 quando viu que eu sabia ler.
 Se calou,
 quando viu que eu sabia responder.
 Irritado ficou,
 quando viu que eu sabia escrever.
 Tentou levantar a mão para me calar,
 mas abaixou a cabeça,
 quando eu comecei a falar.
 O senhor recuou,
 quando percebeu que minha cabeça
 eu não iria abaixar.
 Se antes evitávamos os rostos, hojej é a gente que te encara.
 O que adianta “bigodim finim”,
 se a mente não está na régua?
 Regula o teu tom para falar com mulher,
 levante sua voz pra tu vê qualé que é.
 Eu já sei me defender,
 aos seus prazeres eu não vou ceder.
 (CRISTINY, Samara. Mulher tão forte, bonita, independente. Não publicado).

No poema, o interlocutor simbólico é masculino, fruto do patriarcado, no entanto, seu poder de dominação e de “patrulhamento” da voz da mulher é colocado em xeque pela *slammer*, ao investir no enfrentamento a tudo que cala, silencia e

invalida seu discurso. Há uma quebra de expectativa no sétimo verso e se estende para o oitavo e o nono. A tentativa de usar a violência para silenciá-la – “Tentou levantar a mão para me calar” – foi frustrada, ao perceber que, por meio da poesia, do intelecto, ela garantiu a sua fala, o seu ato político, e todo ato político acarreta em mudanças, assim, o interlocutor “se calou”, “irritado ficou”, no entanto, “recuou”, “abaixou a cabeça” e se curvou ao discurso dela. A potência da sua palavra cria espaço para a gradação “ler”, “escrever”, “responder” e “falar”, em diálogo com bell hooks, em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019):

Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta (HOOKS, 2019, p. 38-39).

A *slammer* faz da sua poesia lugar de ação e resistência ao se intitular como “uma poeta útil”: “a poesia serve como tanque de guerra contra o Estado, serve como uma aula extra, serve como uma lata de tinta para o grafiteiro” (SAMARA, 2019); e, como Rosa Parks, não cede o lugar conquistado: “Eu já sei me defender, / aos seus prazeres eu não vou ceder”, declara nos dois últimos versos encerrando a relação abusiva.

Júlia Lyra, de 18 anos, teve seu primeiro contato com o *slam* por meio da plataforma YouTube, em 2016. Enquanto assistia às competições, ficava atenta ao conteúdo dos poemas e não tinha a menor ideia sobre as regras, nem sobre a logística que envolvia esse evento. Em 2018, desenvolveu um transtorno de ansiedade e pânico e, a partir daí, começou a transferir para o papel todos os seus sentimentos e assim surgiram seus primeiros textos.

Em contato com outros jovens do bairro que também se dedicavam à escrita, recebeu um convite para conhecer o Coletivo Nísia. Aos poucos, foi se envolvendo com o coletivo e participando dos *slams* com a camisa do Nísia, da qual tem muito orgulho. Surgiu, então, o momento de divulgar seus textos e discutir mais sobre poesia; assim, a *slammer* criou uma página no Instagram – dlyrapoetisa – que hoje possui cerca de dois mil seguidores. A poesia abriu portas e ela conseguiu um estágio na Coordenação de Políticas para a Juventude de Vila Velha, que visa à

participação dos jovens do município em projetos sociais e culturais. Estagiou, também, no Fórum de Juventude Negra do Espírito Santo (FEJUNES), o que contribuiu para reforçar seu ativismo: “muitas pessoas me ajudaram a ser o que sou hoje e também muitas pessoas me transformarão no que serei amanhã”. Assumiu o codinome de Júlia D’Lyra (em referência à palavra “delira”) e o justifica com o poema “Essa sou eu”:

[...]
 Morena de cachos largos
 Que gosta de trazer na escrita
 O mundo que gostaria de viver
 Os textos ácidos
 Trazem a realidade
 Que atrai tristeza
 Sem nenhum pinga de delicadeza.
 Frustrada com o mundo que nós vivemos
 Mas quer trazer um alento
 Essa sou eu: uma poetisa
 Com um eu lírico um pouco diferente dos normais.
 [...]
 (D’LYRA, Júlia. Essa sou eu. Não publicado).

Para a *slammer*, a escrita vai além da comunicação interpessoal: configura-se como um elemento criativo e terapêutico. A experiência com a linguagem contribui para a compreensão de seus sentimentos, para a reelaboração da realidade – “Os textos ácidos / Trazem a realidade” – e para o comprometimento com a transformação, a mudança: “Frustrada com o mundo que nós vivemos / Mas quer trazer um alento”. Em entrevista, a *slammer* afirma que começou a frequentar saraus da Academia de Letras de Vila Velha, já que é moradora da Grande Terra Vermelha; no mesmo município, no entanto, percebia que seus textos eram bem ácidos em comparação aos apresentados nos saraus, o que lhe trouxe alguma angústia, por achar que fazia poesia de forma errada, “com um eu lírico um pouco diferente dos normais”.

Figura 13 – Júlia D'Lyra



Fonte: Instagram da poeta (dlyrapoetisa)

Júlia Ramos tem 18 anos e estreitou seu laço com a literatura por meio de um projeto de leitura desenvolvido em sua escola. Sua referência na literatura é *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, obra que, segundo ela, transformou sua vida: “com uma linguagem tão simples, ela fala coisas que tocam tanto [...] eu acho a escrita dela incrível”. A *slammer* costuma assinar seus poemas como Júlia Júpter, codinome que ela associa ao maior planeta do sistema solar e afirma que seus sentimentos são enormes e tão intensos que tudo que vive considera ser maior que “Júpter”.

Seu contato com o *slam* aconteceu em 2019, quando o MC César deu uma palestra em sua escola e, a partir desse encontro, foi realizado um *slam* no sarau literário, evento que acontece todos os anos na instituição. Ela foi vencedora desse *slam* e garantiu uma vaga para participar do *Slam* Interescolar do ES. Júlia destaca a importância e a parceria de Daniela Andolphi que, além de coordenadora e idealizadora do *Slam* Nísia, é uma professora que promove o diálogo entre os alunos e os incentiva a se envolverem em projetos com a leitura e a escrita: “a gente via nela um porto seguro pra conversar, desabafar e daí surgiu a ideia de formar o coletivo Nísia”.

Filha de líder comunitário do bairro onde mora, Júlia diz participar constantemente, junto com seu pai, de projetos sociais, mas considera que seu maior ativismo ocorre por meio da poesia, sua arma para conscientizar outros jovens da sua comunidade:

[...]
 Na manchete até seria jovem
 Se fosse branco
 Mas no jornal todo mundo parou pra ver
 "TRAFICANTE QUE PARTICIPA DE GANGUE foi morto 'sem querer'"
 ooo que senti mt baque já dizia Tupac
 "cansado de ser pobre, e o pior ainda sou negro
 policiais não dão a mínima pro negro
 matar um preto
 ele é um herói"
 o ódio de vocês só nos destrói
 até falam que é simples morar na favela
 quero ver acordar cedo
 e pegar ônibus lotado que tá mais pra navio negreiro
 a diferença é que tem uma janelinha
 pra você ver polícia matando inocente na rocinha
 [...]
 (JUPTER, Júlia. Eu sempre acreditei. Não publicado).

O primeiro verso apresenta a manchete de jornal como um relato ordinário da vida e revela em si as contradições sociais e ideológicas de uma sociedade e os interesses políticos e econômicos do próprio veículo de comunicação. Nesse sentido o poema se inicia criticando o aspecto racista da manchete: se fosse branco, o morto seria um jovem, mas como era negro, então foi apresentado como traficante.

A referência ao estadunidense Tupac Amaru Shakur, citado pelo jornal The New York Times como "o maior rapper de todos os tempos"¹⁸ aparece em um excerto do rap "Changes", transcrito e traduzido pela *slammer*: "cansado de ser pobre, e o pior ainda sou negro / policiais não dão a mínima pro negro / matar um preto / ele é um herói". Há a alusão ao ódio que ganha uma materialidade e atinge os corpos negros: "o ódio de vocês só nos destrói", revelando que vidas negras são colocadas como alvo desse sentimento. Os versos destacam a divisão de classe e racial existente nas metrópoles, circunstância que faz com que morar na periferia

¹⁸ Citação que se refere à matéria "Rap artist Tupac Shakur shot in robbery", publicada no jornal The New York Times em 1994.

seja uma experiência de exclusão e não apenas comunitária. A comparação do transporte público com o navio negreiro faz sentido à medida em que se compreende que os negros vieram da África para servir aos brancos em navios dos países que praticaram o tráfico negreiro. Séculos depois, os negros saem das periferias para trabalhar e voltam todos os dias em transportes públicos lotados e ainda passam a vida servindo aos brancos. Ao mesmo tempo em que a *slammer* assemelha o ônibus lotado a um navio negreiro, ela destaca que “a diferença é que tem uma janelinha / pra você ver polícia matando inocente na rocinha”. A violência que os negros presenciavam nos porões claustrofóbicos dos navios, agora se encontra do lado de fora, nas ruas das periferias. A *slammer* traz para seus versos a realidade que a incomoda e que é mote para sua poesia, e afirma: “o que me motiva é saber que na poesia eu vou falar e vai ter gente pra me escutar, vai ter gente que vai prestar atenção, vai ter gente que vai se identificar com aquilo”.

Figura 14 – Júlia Ramos



Fonte: Instagram da poeta (julia.ramos08)

1.4 PERFORMANCE: A POESIA QUE NÃO CABE NA PALAVRA

Elemento decisivo para que o competidor vença o *slam*, a performance tornou-se um ponto importante ao se discutir o processo de comunicação, quando consideramos toda manifestação da linguagem – escrita ou oral. Destacamos que, em nossa pesquisa, utilizamos o termo “performance” para além do senso comum em que ela é compreendida como atuação/apresentação, mas em consonância com o conceito elaborado por Zumthor, que entende a performance como “[...] ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstância [...] se encontram concretamente, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

A performance é considerada por Zumthor um conceito central no estudo da comunicação e as suas regras – tempo, lugar, ação do locutor, objetivo da transmissão, recepção do público – importam tanto quanto as sequências das frases postas na obra. O texto literário apresentado no *slam* por meio da performance se configura, portanto, como uma “obra aberta”¹⁹, ou seja, uma obra em movimento cujo sentido é construído durante o processo de recepção, possibilitando a complementariedade entre a criação e a recepção, entre o poeta e o interlocutor. A obra só se torna compreensível se o receptor, por meio da interatividade crítica, for capaz de reinventar a obra, em um ato de “[...] congenialidade com o autor” (ECO, 2008, p. 41), uma vez que o texto literário, além das linhas, é constituído por interditos e, se pensarmos na performance realizada no *slam*, esses interditos se materializam por meio dos gestos, do olhar, do gênero do poeta, do cabelo, do tom da pele do *slammer*, do seu timbre de voz e das modulações. Nesse sentido, o título desta seção – Performance: a poesia que não cabe na palavra – nos remete ao ensaio “Orality da memória”, de Leda Maria Martins (2000) que registra a noção de oralitura não apenas como um repertório que abarca a tradição linguística, mas

[...] especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, conceitos, visões de mundo e estilos [...] a

¹⁹ O conceito dialético de obra aberta preza pela interatividade, por exemplo, os espetáculos musicais e teatrais em que o público é convocado à participação da criação, assim como acontecia no teatro grego, em que o coro, intermediário entre o ator e a plateia, era determinante na elaboração da peça teatral (ECO, 2008).

oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática ou nos molejos do corpo (MARTINS, 2000, p. 84).

Esse corpo em movimento revela elementos identitários responsáveis por movimentos coreográficos e elementos performáticos em si. E são, também, elementos poéticos da própria dialética do sujeito e do objeto. Se a poeta tem cabelo crespo e fala de cabelo crespo, então tudo está ali, fundido na própria performance. Enfim, tudo se afirma como elementos identitários interligados para a construção de sentidos:

O gesto projeta o corpo no espaço da performance, visando a conquistá-lo, a saturá-lo com seu movimento. A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes (ZUMTHOR, 2005, p. 147).

O pensamento proposto por Zumthor evidencia, portanto, não somente a presença do autor, mas também a do receptor, que atualiza e ressignifica o texto, afirmando que a performance “[...] se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional” (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

Existem vários tipos de performance e uma delas é a “[...] performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação”. Entendemos que no *slam* é contemplada essa performance que, segundo o medievalista suíço, é a “[...] performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irreduzível, à leitura de tipo solitário e silencioso” que traduz o grau performancial reduzido, próximo do zero (ZUMTHOR, 2014, p. 68). Terezinha Taborda Moreira em *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana* (2005) revela a noção de narração performática, que também pode ser atribuída ao *slammer*:

[...] um jeito de contar que agencia a polifonia de vozes e o *gestus* como processos inseparáveis. Esta aliança produz, no corpo da escrita o corpo do narrador e o corpus da cultura, ali construídos. E assim os textos engendram uma metamorfose, realizam uma ação tradutória que inscreve na letra escrita o corpo do contador de histórias e a performance oral das narrativas. A inscrição do corpo cultural do contador de

histórias na escrita engendra um sujeito discursivo o qual denominei narrador performático (MOREIRA, 2005, p. 38).

De acordo com a pesquisadora, o narrador performático possui uma dicção própria, garantindo o “rearranjo discursivo de narradores-contadores e leitores-ouvintes num ato ritualístico de interação e encenado pela/na oralitura” (MOREIRA, 2005, p. 237). Essa dicção do narrador configura aquilo que Zumthor (1993) denomina de *gestus*, ou seja, o corpo em performance compreendido em sua totalidade: a entonação da voz, as expressões faciais e gestuais, os risos e as lágrimas, enfim, todas as formas em que o narrador se revela para o expectador, alimentando a relação dialógica: “Figurado na escrita, o corpo do narrador revela-nos, através de determinados gestos, a estrutura e a textura das imagens verbalmente evocadas” (MOREIRA, 2001, p. 254).

Em “Performance da Oralitura: corpo, lugar da memória” (2003), Leda Maria Martins analisa a performance no âmbito dos rituais afro-brasileiros. Neles encontramos rastros da tradição oral em manifestações culturais que integram canto e dança como o Ticumbi, a Congada, o Jongo, a Capoeira, o Bumba-Meu-Boi, o Maracatu, o Marabaixo, o Samba de Coco, o Tambor de Crioula, o Lundu, o Reisado de Congo, entre outras. De acordo com Martins (1997), em *Afrografias da memória: o Reisado do Rosário no Jatobá*, essas manifestações culturais são “microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agraphamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real” (MARTINS, 1997, p. 35), que dialogam nem sempre de forma amistosa com o pensamento ocidental. A pesquisadora atribui à palavra poética vocalizada nessas manifestações o “efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder” (MARTINS, 2003, p. 67), o que nos conduz a pensar que em uma performance no *slam*, todos – locutores e receptores – se encontram em risco, conforme afirma Luiza Romão:

O *slam* fala de questões de gênero, sociais, raciais, e isso já levanta interesse. Além de afetar a vida de quem está passando e assiste à disputa, muda bastante a vida de quem escreve. Todo o meu entendimento como mulher, a minha inserção no feminismo, por exemplo, se deu através da poesia.

Foi uma elaboração de quem sou eu. E acho que também afeta quem lê – na formação de um espírito crítico, na emancipação do sujeito, que pode ser histórica, social ou de transformação. Acho que a poesia tem uma carga transformadora (ROMÃO, 2016, s/p).

De acordo com Zumthor, a performance comunica e “[...] comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2014, p. 53). É com esse mote – comunicar e transformar – que os *slammers*, sujeitos deslocados e marginalizados, concebem a competição de poesia falada como uma possibilidade subversiva de, através do corpo e da voz, romper os silêncios e assumir um espaço a eles negado historicamente, o que nos leva a considerar a performance apresentada no *slam* como uma possibilidade de emancipar o sujeito criador e, por consequência, incitar a reflexão do receptor, transformando-o em um protagonista autônomo.

1.5 CORPOS POLÍTICOS ENCENANDO DISCURSOS

*Querer viver da sua arte é mais que resistência
Ser representante do seu sonho
Saber usar a sapiência
É mais que entretenimento ou distração pra um momento
Nossos corpos são um ato político
E isso causa estranhamento
Ser cria de rua underground
Seja na rima ou no passinho
Fazer da rua o seu playground
E nesse asfalto onde alguns se arrastam
Outros erguem palco, montam a sua lona*

(Mel Duarte)

Em *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*, Renato Cohen (2002) afirma que a partir dos anos 1950 o artista plástico começou a valorizar o momento de criação artística, quando registrou esse

momento transformando-o na própria obra de arte. Segundo Cohen, o movimento *body art* deslocava o ponto de interesse não para o produto final, mas para o processo artístico, que tinha o corpo como suporte para a arte e a ação do artista como mensagem estética. Desta feita, a performance passou a atender às novas propostas estéticas delineando outras perspectivas na história das artes. Ainda segundo Cohen (2002), a performance, por ser uma arte anárquica de fronteira em que se entrelaçam diferentes linguagens, também se configura como uma ferramenta que se desvincula de normatizações, formas e estéticas estabelecidas, em um movimento que, ao mesmo tempo em que rompe, agrega, sendo capaz de retirar o expectador de uma zona de conforto:

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes; e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os praticantes da contracultura, fazem parte do último reduto [...] pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência (COHEN, 2002, p. 38).

Nos *slams*, o corpo encena um discurso, ele é o campo simbólico de sentidos criados no ato performático e carrega consigo uma carga que não se dissocia dos aspectos socioculturais e políticos. Os artistas, de acordo com Gramsci, em *Os intelectuais e a formação da cultura* (1982), são considerados “intelectuais orgânicos”²⁰, já que possuem a possibilidade de transformar e promover a reflexão por meio da produção artística. Com esse conceito, o filósofo e crítico literário italiano rompe com a noção clássica de intelectual como guardião da palavra e afirma que somos constituídos por saberes populares que legitimam o intelectual orgânico como organizador da cultura que, como um ser em movimento, visa rasurar ideologias dominantes em prol de uma concepção cultural que propicie a emancipação das massas populares, ou seja, o artista é um agente transformador das estruturas sociais:

²⁰ Gramsci distingue os intelectuais tradicionais dos intelectuais orgânicos. Os tradicionais são aqueles que se resumem aos eruditos e enciclopédicos que se fecham nos exercícios cerebrais e se mantêm alheios à engrenagem socioeconômica. Ao contrário, orgânicos são os que se encontram atrelados ao trabalho, às organizações sociais, políticas e culturais e, por meio da ética, garantem a hegemonia social do grupo que representam (DURIGUETTO, 2014).

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político (GRAMSCI, 1982, p. 3).

Ao defender o valor do saber popular e a socialização do conhecimento, Gramsci confirma a função do intelectual orgânico como sendo aquele consciente dos seus vínculos de classe e engajado nas lutas políticas das minorias subalternizadas. Assim como o filósofo italiano, que pensa a cultura da sociedade moderna como algo que engloba todos e defende o desmantelamento da hierarquia de saberes que outorga valor à erudição, Néstor Canclini, na obra *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (1984), denuncia a dicotomia dos padrões estéticos da cultura popular e da erudita, que sustenta o monopólio do bom gosto da classe alta em detrimento da cultura popular e promove o elitismo ideológico. O filósofo e antropólogo argentino sugere relações dialógicas entre o artista e o público, afirmando que o que deve ser popularizado não é somente os produtos artísticos em si, mas também os meios de produção e de consumo deles, ou seja, o produtor de arte deve democratizá-la, criando mecanismos para que o público também possa produzi-la e consumi-la:

Uma verdadeira modificação das relações entre artistas e sociedade só pode começar na medida em que mudarem as condições sociais da prática artística e em que uma nova reflexão teórica reformule o problema. [...] As melhores condições para o desenvolvimento artístico podem surgir precisamente quando os artistas, em vez de se entrincheirarem em sua intimidade, se integrem organicamente na transformação social (CANCLINI, 1984, p. 38).

Canclini cita Augusto Boal, quando este, na década de 1960, desenvolve um projeto em que socializa os meios de produção artística por meio de dois gêneros de arte: o teatro e a música. A intenção do projeto gira em torno da valorização e divulgação da cultura popular, da crítica da realidade social do país e da promoção de uma consciência política, através de temas como a exclusão social, o

colonialismo cultural, a função social da arte, temáticas que compunham a espinha dorsal do espetáculo²¹.

Além de Boal, Hélio Oiticica, nesta mesma década, criou as obras “Parangolé”²² e “Tropicália”, um penetrável em forma de labirinto que simula as vielas das favelas e possibilita a interação com os espectadores, que são convidados a adentrarem na obra e a compartilharem experiências sensoriais. É uma obra para ser vivenciada e não apenas observada. O artista deixou de criar objetos para mera contemplação passiva e passou a ser um incentivador da criação com a participação do público, presumindo a transformação do espectador no momento em que este interage com a criação artística e participa dela. Assim, Oiticica presumiu que, a partir das sensações corpóreas, o espectador passa a ter consciência do próprio corpo, do seu ser enquanto indivíduo e do lugar que ele ocupa na estrutura social.

Retornando ao conceito de performance artística proposto por Cohen (2002), atestamos seu papel enquanto arte de transcendência, que pode ser exemplificada pelo projeto pessoal, estético e político de Boal com o Show Opinião; de Oiticica com os penetráveis; e do escritor Mário de Andrade, que organizou, desde os anos 1920, suas atividades intelectuais como práxis, no sentido de atribuir uma função social à arte. A respeito da posição de Mário sobre a coerência entre a arte e o fazer social prático, Pedro Fragelli, no texto “Engajamento e sacrifício: o pensamento

²¹ O Show Opinião foi concebido pelos mesmos artistas que construíram o Centro Popular de Cultura (CPC), atrelado à UNE e que não pouparam esforços para fomentar um movimento de cultura popular que estivesse relacionado aos entusiasmos políticos daquele momento logo após o golpe de 1964. O espetáculo musical em forma de manifesto foi dirigido por Augusto Boal e estreou em 11 dezembro de 1964, no teatro do Shopping Center Copacabana, no Rio de Janeiro. Com ingressos a preços acessíveis, a intenção era democratizar o teatro e trazer o público para a cena social e cultural. No palco, a interação entre três ritmos: a bossa nova, considerada música da elite, representada por Nara Leão; o samba, ritmo dos morros cariocas, representado por Zé Ketí, que personificava o malandro marginal e o baião, representando o retirante nortista na figura de João do Vale.

²² Na inauguração da exposição ‘Opinião 65’, em agosto de 1965, no Museu de Arte Contemporânea (RJ), Hélio Oiticica exhibe seus Parangolés, resultado das experiências do artista com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira: eram “[...] capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira – com os Parangolés, os espectadores passam a ser participantes da obra [...]; e a influência da arquitetura das favelas, sintetizada na ideia de abrigo’. Eles possibilitam a participação do público e pressupõem uma mudança na concepção artística: o artista deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Para o artista, a obra só se realiza com a participação deste. A arte se desloca do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação participativa.

estético de Mário de Andrade” (2013), resgata um depoimento importante do próprio escritor modernista. Em seu texto, Fragelli recupera uma entrevista concedida por Mário ao jornalista Francisco de Assis Barbosa, publicada na revista carioca *Diretrizes*, em 1944. Nela, o artista reflete sobre a relação delicada e conflituosa entre estética e política, ponderando a própria posição crítica no tocante a esse vínculo:

Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim, a arte tem de servir. Posso dizer que desde o meu primeiro livro faço arte interessada. [...] A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha ‘arte interessada’, eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o início, às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. [...] A responsabilidade do artista para com o seu público [...] esta é que é difícil, esta é que impõe mil sacrifícios (de que não é o menos doloroso, reconheço, o sacrifício de sua própria arte), esta responsabilidade é que impõe o exercício do seu não conformismo. [...] O artista não só deve, mas tem que desistir de si mesmo (ANDRADE apud FRAGELLI, 2013, p. 85).

Para o escritor Mário de Andrade, o belo é associado ao desinteresse pelo engajamento social, sendo compreendido como elemento hedonista que afasta a obra de arte da práxis: “Desinteresse e Beleza não são elementos desrelacionados e esta é filha daquele”. A beleza artística é, portanto, “[...] mais um meio com que a gente consegue tornar a obra de arte e a Arte desinteressadas” (ANDRADE, 2005, p. 97). De fato, é possível notar a relação imbricada entre arte e práxis: “a arte tem que servir”, confirma Mário de Andrade em diálogo com Richard Shusterman, que defende a legitimidade estética da cultura popular e afirma que, por esta assumir um caráter político, é capaz de desafiar as convenções estéticas ao violar alguns formalismos artísticos. Com a obra *Vivendo a arte* (1998), Shusterman pretende “[...] dar continuidade à filosofia estética pragmatista e desenvolver seu potencial democrático e progressista [...]”, com o objetivo de positivar as expressões artísticas populares “quase sempre ignoradas pelas filosofias tradicionais da arte” (SHUSTERMAN, 1998, p. 8).

Para apresentar seus argumentos, Shusterman tomou como ponto de partida o pensamento pragmático de John Dewey que, ao definir a arte como experiência

estética, rompe com a “[...] sufocante dominação da concepção museológica da arte, cujo poder é reforçado por nossa preocupação excessiva com as obras de arte consagradas [...]”, uma vez que a experiência estética extrapola os “[...] limites das belas artes e seus objetos” (SHUSTERMAN, 1998, p. 259). A análise empreendida por Shusterman (1998) nos revela que a obra não pode estar desvinculada do mundo experimental do artista nem do modo pelo qual ela é percebida pelo receptor, ou seja, “[...] é preciso considerar tanto as condições históricas e sociais de sua emergência como as mutações resultantes de sua interpretação e apreciação” (SHUSTERMAN, 1998, p. 260).

Nessa mesma esteira de pensamento, em *Filosofia da práxis* (1997), Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo e escritor espanhol que viveu longo exílio no México, reflete a práxis assinalada como “[...] categoria central da filosofia que se concebe ela mesma não só como interpretação do mundo, mas também como guia de sua transformação” (VÁZQUEZ, 1997, p. 5). Para o filósofo, a arte enquanto ação humana possui uma práxis criadora com potência para realizar e transformar e, por meio desta, o homem se coloca como agente da história capaz de se organizar em grupo e de desenvolver um pensamento social consciente pautado na coletividade. Entendemos que Vázquez confirma a capacidade emancipadora da arte e compreende a práxis como prática revolucionária de caráter futurista, uma vez que esta aspira a uma melhoria da sociedade, um melhor porvir do humano e possibilita, por seu caráter transformador, o enfrentamento de novas situações e a criação e transmutação de novas soluções.

Dialogando com o pensamento de Vázquez, o escritor e jornalista austríaco Ernst Fischer (1983, p. 15), em *A necessidade da arte*, sustenta que vivemos em um mundo alienado e é função do artista mostrar a realidade social e seus mecanismos de aprisionamento, cabendo à obra de arte a função de “[...] apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão”.

Diante do exposto e, em consonância com o pensamento de que a arte deve comunicar e transformar, defendemos que no *slam*, assim como no *rap*, por meio do corpo e da voz, o texto poético, que “[...] desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 76), ganha uma nova dimensão no ato performático e seu discurso reveste-se de um caráter pedagógico em que a

metáfora da palavra revolucionária como munição é *tropos* significativo que revela a função da literatura de periferia, uma vez que atua como arma e escudo no combate às desigualdades sociais, à violência, ao racismo, aos preconceitos e aos discursos com resquícios coloniais que subalternizam os sujeitos negros e as zonas periféricas, conforme nos revelam os versos da *slammer* Luz Ribeiro, no poema “Je ne parle pas bien”:

excuse moi, pardon
me ...
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 bien

...
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 se pa ra da
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 bien

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

je ne parle pas bien
temos funk e blues
de baltimore a heliópolis
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 pensamento
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, rien
eu não falo bem de nada
que vocês me ensinaram
(RIBEIRO in DUARTE, 2019, p. 130-132)

Partindo de uma perspectiva pós-colonial, é possível pensar a função do idioma francês no início do primeiro verso “excuse moi, pardon”. Um pedido de desculpas usado na língua daquele que, aparentemente, está recebendo esse pedido. Trata-se de uma ironia, uma vez que a França foi uma das principais nações colonizadoras e, conseqüentemente, várias nações da África falam francês hoje por conta dessa colonização. O português utilizado no poema por Luz Ribeiro é fruto de um Brasil colonizado, da mesma forma, porém vale dizer que, pela coloquialidade, ela desconstrói a formalidade da língua. O francês também traz consigo um *ethos* de requinte, de algo que é glamoroso, algo totalmente oposto ao *ethos* das poetisas *slammers*, que querem dissolver o tom aristocrático e elitista que ainda existe na

poesia bem aceita pelos círculos acadêmicos, pela própria ABL (que rejeitou a escritora Conceição Evaristo) e nas indicações a premiações.

A segunda estrofe confirma essa constatação. O sujeito diz que tem a língua solta e que ela não se deixa esquecer de que sua língua foi fruto da colonização. A língua da colonização é a oficial, a do idioma. Mas a língua, membro do corpo, também responsável pela fala, inclui elementos vivos da vida na estrutura enrijecida da norma. Há uma batalha de línguas em que a “língua solta” sempre vence, motivo pelo qual as gramáticas precisam ser revistas de tempo em tempo. O que move a língua é o uso da fala no dia a dia. Como se trata de pessoas que sempre precisam lutar e significar a sua própria luta, o movimento transformador da fala se dá em batalha constante, no *slam* e na vida.

A terceira estrofe diz do verbo que foi aprendido na instituição escolar. Um verbo gramatical, que ainda não “se fez carne”. Um verbo que não é vivo, por isso se afasta do que veio antes, da história pregressa, configurando-se em uma verbalização alienada da realidade que sempre se move mais rápido do que as regras que tentam dominá-la a qualquer custo.

A quarta estrofe é uma crítica à instituição escolar e aos modos de ensinar, que impõem uma cultura/língua/teoria branca que se apresenta como universal, padronizada, inquestionável, que entende que os retintos “ainda temos grilhões nos pés”, uma vez que são colocados sempre na condição de subalternizados, reforçando um processo de exotização extremamente naturalizado. O que a *slammer* faz em seus versos é retirar essa cultura branca desse falso lugar de universal em que ela está inserida.

A quinta estrofe se inicia com o verso “esse meu português truncado”, articulando o tema dialeticamente. A *slammer* refere-se à sua própria fala, como um “português truncado”, e diz o motivo disso: o barulho dos chicotes nas costas. A referência é ao sofrimento real e secular da população negra que foi escravizada. O trauma da chicotada ainda ecoa porque ainda hoje a fala de quem não tem acesso à educação é abalada pela desigualdade. Mas esse “português truncado”, que foge de normas impostas e é reflexo de um trauma, é uma antinomia, pois se converte em algo bom, ou seja, “esse idioma que tentou nos prender” hoje foi subvertido para que se pudesse cantar a liberdade em versos.

Nos versos citados, Luz Ribeiro destaca o discurso colonial como um instrumento de poder, uma vez que atribuía aos sujeitos colonizados estereótipos que os fixavam em uma posição de inferioridade: “[...] subentendem que nós retintos / ainda temos grilhões nos pés”. Em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), Edward Said analisa as representações por meio de estereótipos, generalizações, reduções e inferiorizações que o Ocidente construiu sobre o Oriente. O autor critica as imagens simplistas, desconstruindo ficções ideológicas que se criavam em torno do Oriente, com discursos de alteridade como justificativa para a dominação do “outro”, reduzindo-o para controlá-lo:

O Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 2007, p. 29).

De maneira semelhante àquela que o Orientalismo edificou o binarismo Ocidente/Oriente, as colonizações edificaram um discurso de forma a construir a posição privilegiada da centralidade da Europa em relação ao “outro” periférico, ou seja, o restante do mundo, endossando a representação do colonizador enquanto um povo civilizado e o colonizado como primitivo e inferior. A crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), conhecida por seu renomado e polêmico *Pode o subalterno falar?*, cunhou o termo “outremização”, no intuito de definir o processo pelo qual o discurso imperial elabora o sujeito dominado – o outro – na tentativa de impingir a ele uma nova identidade: a do sujeito dominante. Assim, o sujeito colonizado passa a existir como o “outro” periférico, excluído e marginalizado pelo poder.

Um dos instrumentos mais violentos de outremização foi a imposição da língua europeia, já que a língua local foi tida como bárbara, o que acarretou sobremaneira a modificação do cenário mundial. A antropóloga Lélia González cunha o termo “pretuguês” ao referir-se à influência das línguas de matrizes africanas na língua proferida no Brasil, e denuncia a desqualificação a que ela é submetida, uma vez que não se ajusta aos padrões da norma culta. Nessa perspectiva, González (1983) reforça que a língua é ferramenta de exclusão social e de discriminação racial, no entanto, desde o contexto da colonização, a língua do

dominante não foi aceita de forma passiva, mas apropriada, em uma antropofagia criativa, que segue em contínua transformação:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí fora. Não sacam que tão falando pretuguês (GONZÁLEZ, 1983, p. 238).

Na mesma perspectiva que Lélia Gonzalez, Luz Ribeiro traz em seus versos a importância da sua própria língua, que não deixa a mente esquecer que precisa da língua para comunicar aquilo que pensa, estabelecendo, dessa forma, uma unidade dialética entre pensamento e ação. O português é a língua nativa de quem chicoteava e língua imposta ao chicoteado. O aprendizado da língua portuguesa por parte dos africanos é violência do apagamento cultural e dos signos próprios de cada língua.

Na sexta estrofe, com recurso da poesia visual – tradição do modernismo – Luz Ribeiro utiliza a palavra “se pa ra da” escrita com as sílabas distanciadas, materializando na forma o sentido da palavra. Isso só é possível de perceber no poema lido, já no texto falado, esse recurso somente pode ser notado no momento em que a *slammer* articula seus movimentos de corpo e voz para fazer aparecer a separação de sílabas. Nesse instante, o recurso visual se transforma em uma orientação para a performance, parecido com algo que no drama se denomina de didascália ou rubrica. A poeta opta por esse recurso visual para salientar a segregação social a que os escravizados foram submetidos.

A sétima estrofe traz uma engenharia curiosa ao apresentar versos com as palavras “margens” e “bordas”: “nos encostaram nas margens / devido a uma falsa abolição / que nos transformou em bordas”. De acordo com a poeta, antes, o escravizado era margem; depois, tornou-se borda. Margem é o que está longe do centro, do principal, do núcleo e nos remete à ideia de marginalização. Todo sistema de marginalização não é natural, mas se pauta em uma política que institui o padrão e a alteridade, o cânone e o que está fora dele. Borda, por sua vez, é algo que, embora longe do centro, opera um sentido de arremate, de algo que impõe uma

ruptura, um limite. Segundo a poeta, várias bordas podem se unir para “enquadrar” o centro, configurando seu projeto político e literário. Nos próximos três versos, a *slammer* reitera o já dito anteriormente: “me... / je ne parle pas bien / je ne parle pas bien” repetindo a língua do colonizador como instrumento de revide para denunciar a experiência colonial.

Na décima primeira estrofe, há uma nova articulação dialética em torno da reflexão do uso da linguagem. Primeiro, “nossa revolução surge e urge”. A assonância e a aliteração nas palavras “surge” e “urge” relacionam-se ao movimento de insurgência adotado pelas *slammers*, revelando o reflexo do atual momento em que grupos de *slammers* proliferam pelo Brasil afora. Os versos “das nossas bocas / das falas aprendidas / que são ensinadas / e muitas não compreendidas / salve, a cada gíria” revelam a distância entre aprender (algo da ordem da formalidade) e compreender (uma assimilação na prática). Entre o que supostamente se aprende e o que efetivamente se compreende, surge a gíria, que é aquilo que nasce do impasse entre ensino, língua e realidade social. E, embora a gíria já venha estigmatizada como vocabulário de periferia, ela também possui a autenticidade de algo que não nasceu em um manual de norma culta.

Na décima segunda estrofe, há vários termos de línguas estrangeiras e a volta da expressão em francês no primeiro verso dessa estrofe: “je ne parle pas bien”. No segundo verso dessa estrofe, há as palavras “funk” e “blues”, gêneros musicais; o primeiro, das periferias urbanas brasileiras e, o segundo, com origem na comunidade negra estadunidense. No terceiro verso, aparece a cidade Baltimore, dos EUA, e o bairro Heliópolis, comunidade carente de SP. A relação entre elas é a quantidade de pessoas que vivem nesses locais: Baltimore é a cidade mais populosa do estado de Maryland e Heliópolis é a maior favela de São Paulo. No quarto verso, a referência à França aparece através do nome da cantora Edith Piaf. O texto pede desculpas a ela e diz que não é seu nome que aparece em seu “set list”. Por fim, o sujeito diz que tem dançado o “coller la petite”, música de Franko, artista francês cujas canções possuem referência no funk. Trata-se de uma estrofe que faz alusões a processos de globalização e transculturação; e revelam que os movimentos da periferia podem se relacionar com produtos da indústria cultural mundial, confirmando a antropofagia oswaldiana.

A décima terceira estrofe funciona como uma espécie de explicação para a temática de todo o poema, sintetizando-o e revelando o que o movimento do *slam* é capaz de fazer. Esse recurso poderia representar uma marca de fragilidade do próprio poema – explicar com “didática” aquilo que a poeticidade já fez a seu modo – mas talvez aqui esse recurso seja importante porque a *slammer* quer que as pessoas das comunidades, as que não conhecem essas referências internacionais, percebam e compreendam o que ela ensina: que não seja apenas um aprendizado formal.

Na última estrofe, a frase várias vezes repetida em francês, “je ne parle pas bien”, desdobra-se em resposta em português: “não me peçam pra falar bem”. Há uma mudança de sentido de “falar bem”, que se converte naquilo que o poema e o próprio movimento do *slam* propõem: falam a sua própria língua, recusam-se a falar “bem”, ou seja, a falar a língua ensinada e imposta pelo colonizador. A poeta vai continuar falando “mal” a língua ensinada e mal da língua ensinada e de quem a ensinou e dos motivos pelos quais foi ensinada. Luz Ribeiro, bem como as demais *slammers* citadas neste estudo, estão “reescrivendo o futuro da história” não só ao modo benjaminiano – a contrapelo – mas também com uma gramática própria, com “erros” que são acertos reparadores marcados sobre a pele negra das palavras.

O grupo de rap Racionais MC's (1997) faz parte da vertente ideológica *rapper* e, portanto, confirma a função da linguagem como arma de revide com o verso “[...] minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”, o que nos possibilita compreender o vigor emancipatório em tom bélico da literatura de periferia. Jorge Luiz do Nascimento, em artigo “Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC's” (2006), discute a relação entre o território “periferia” e a construção do discurso do *rap* e reforça:

Assim, o que se produz é um discurso que apresenta toda uma série de marcas que o definem enquanto vozes saídas de um espaço geográfico e territorial – como o entende Santos – que será auto-definido a partir da produção e representação de um real fabricado à imagem e semelhança do vislumbre do olhar que reflete as vivências de dentro de tal mundo representado. E se esse mundo é execrado, estigmatizado, visto como algo perigoso por quem está de fora, as práticas poéticas dos rappers vão ser reflexo disso, daí a aparente agressividade, a ironia cortante, a reivindicação bélica, a oscilação constante entre o agradar e o agredir, entre o politicamente correto e um

discurso revolucionário aparentemente anacrônico
(NASCIMENTO, 2006, p. 6).

Nascimento (2006) destaca, ainda, que as manifestações discursivas oriundas da periferia são “[...] práticas positivas de conscientização e busca da cidadania”, que se configuram como “armas letais na eliminação da inconsciência coletiva da guerra fratricida que envolve os manos pobres das comunidades periféricas das cidades brasileiras e, fundamentalmente, de São Paulo” (NASCIMENTO, 2006, p. 5).

Na mesma perspectiva que os Racionais MC's, o escritor da periferia Ademiro Alves de Souza, o Sacolinha, também endossa a metáfora palavra/arma com a obra *85 letras e um disparo* (2006), em que apresenta personagens negros que vivem na periferia e carregam o estigma pejorativo de marginais, estigma este sustentado pelo segmento urbano, letrado e pertencente à classe média. De acordo com Leila Lehen (2016), professora na The University of New México, as produções literárias de Sacolinha “[...] reivindicam os direitos humanos dos residentes da periferia, portanto, de sua inclusão na *polis*, através do nexo entre a representação da cotidianidade e da injustiça social na periferia urbana brasileira” (LEHNEN, 2016, p. 82).

Entendemos que essas práticas discursivas, e aqui salientamos as manifestadas nos *slams*, garantem a sociabilidade dos sujeitos de periferia, uma vez que o microfone é aberto e franqueado e a participação é livre, fomentando, assim, práticas conscientes e democráticas ancoradas no respeito pela alteridade, reafirmando uma coletividade alicerçada em um “nós” em relação opositiva a um “outro” que sustenta o discurso colonizador, hierarquizante e opressor. A voz une os sujeitos por meio de um sentimento de sociabilidade, ou seja, “[...] a voz poética nos declara isso de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos mais sozinhos” (ZUMTHOR, 2014, p. 83). Essa pujança dos *slams* é corroborada pela palavra de D’Alva (2018):

O que o *slam* tem é essa educação não convencional, um aprende com os outros, as linguagens, as ideias e você não está na escola, mas você está. As pessoas têm uma noção de que estão se educando, senão a praça Roosevelt não bateria 800 pessoas em uma segunda à noite para ouvir poema. E foram para ouvir com o seu próprio dinheiro, não tem incentivo, não tem propaganda, não tem nada. O que é isso? Se isso não

for revolução eu não sei o que é. Em um mundo em que as pessoas não se falam mais, parar para se ouvir, olhar outro ser humano falar o que ele acredita, falar um poema... Acho muito revolucionário esse poder (D'ALVA, 2018, s/n.).

Diante do exposto, deduzimos que, por meio da performance, as *slammers* encenam discursos que reivindicam o direito à coletividade, ao corpo, ao espaço social, à revisão historiográfica, à resignificação de identidades dos terroristas da periferia, que tentam “sabotar raciocínios” para que “sobrevivam no inferno”²³ colonizado.

1.6 ESTILHAÇANDO A MÁSCARA DO SILENCIAMENTO

Muitas vezes penso que preciso dizer as coisas que me parecem mais importantes, verbalizá-las, compartilhá-las, mesmo correndo o risco de que sejam rejeitadas ou mal-entendidas. Mais além do que qualquer outro efeito, o fato de dizê-las me faz bem. Eu estou aqui como poeta negra lésbica e sobre o significado de tudo isso repousa o fato de ainda estar viva, coisa que poderia não ter sido. Que palavras ainda lhes faltam? O que necessitam dizer? Que tiranias vocês engolem cada dia e tentam torná-las suas, até asfixiar-se e morrer por elas, sempre em silêncio? Cada uma de nós está hoje aqui porque de um modo ou outro compartilhamos um compromisso com a linguagem e com o seu poder, também com a recuperação dela que foi utilizada contra nós.

(Audre Lorde)

Na epígrafe, Audre Lorde convida a pensar a linguagem oral para além de um simples ato comunicativo; ela é, na verdade, uma poderosa ferramenta que implica relações de poder, o que nos conduz a refletir sobre as estratégias de resistência ao silenciamento desenvolvidas pelas poetisas negras, que fazem dos *slams* palco para suas lutas e sua emancipação.

²³ ‘Sabotar raciocínios’ e ‘sobrevivam no inferno’: expressões utilizadas em analogia ao título do segundo álbum de estúdio do grupo de *rap* Racionais MC’s, ‘Sobrevivendo no inferno’, lançado em dezembro de 1997.

Sobre a imposição do silenciamento ao povo negro, a escritora Grada Kilomba, na obra *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) atribui à máscara o estatuto de símbolo colonial europeu emblemático, já que era um instrumento utilizado pelo colonizador para “punir” os escravizados. Com a máscara de flandres – a mesma que a escrava Anastácia foi obrigada a usar – os escravizados tinham todo o rosto coberto, com exceção do nariz e dos olhos. A versão oficial que sustenta a sua utilização é que os senhores brancos submetiam os escravizados ao uso dela para evitar que, enquanto trabalhassem nas plantações, comessem cana-de-açúcar, cacau ou café, ou ainda que ingerissem terra como forma de suicídio; mas a “[...] sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Para a escritora portuguesa, a máscara é símbolo das políticas de dominação e dos regimes fundados no silenciamento dos chamados “outros”, aqueles que, no mundo conceitual branco, são identificados como “objeto ruim” (KILOMBA, 2019, p. 37). Desta forma, a boca coberta pela máscara configura uma metáfora do controle de quem fala. As pessoas escravizadas eram impedidas de comer e de falar, sucumbindo ao violento regime do aparato colonial: “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). Ao abordar o uso da máscara como alegoria para o silenciamento, Kilomba (2019) faz uma série de indagações: “[...] por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir?” (KILOMBA, 2019, p. 41).

A máscara se desenha, portanto, como um método utilizado para proteger o senhor branco de (re) conhecer o “outro”, perpetuando, assim, o projeto colonial de silenciamento e controle da “[...] possibilidade de que o(s) colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 43). Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Frantz Fanon denuncia a urgência de transpor o colonialismo em todas as suas facetas, principalmente a do poder epistemológico, já que “[...] o problema não é mais conhecer o mundo, mas

transformá-lo”²⁴, em função de um novo humanismo, no qual a cor escura da pele não seja atrelada à inferioridade (FANON, 2008, p. 33). A respeito do agenciamento da fala dos sujeitos subalternizados pelo imperialismo cultural e pela violência epistêmica, Spivak lança a indagação que também é título de sua obra, *Pode o subalterno falar?* (2010), já citada aqui. Se, por um lado, há diversas críticas à teoria de Spivak por ela não apresentar nenhuma possibilidade para o subalterno deixar esse lugar de inferiorização, por outro, há aqueles que a apoiam quando ela defende que é de responsabilidade dos intelectuais combater a subalternidade.

O vocábulo “subalterno” foi empregado por Gramsci em seus *Cadernos do Cárcere*²⁵ (2002) e, nos primeiros volumes, o vocábulo é apresentado com a conotação de “proletário”. Contudo, no texto “Confins da História”, que integra o sexto volume da obra, o autor reveste esse termo com uma outra roupagem, alargando o significado desse conceito e demarcando suas relações com o Estado, a sociedade civil, a práxis, a filosofia e a cultura. É essa a conotação a que nos referimos nesta pesquisa. A categoria subalterno tem sido empregada em relação a episódios sociais, políticos e culturais para expor as condições de grupos que vivem em circunstâncias de exploração ou em situações sumárias. De acordo com Gramsci:

Os grupos subalternos sofrem sempre a iniciativa dos grupos dominantes, mesmo quando se rebelam e insurgem: só a vitória “permanente” quebra, e não imediatamente, a subordinação. Na realidade, mesmo quando parecem triunfar, os grupos subalternos estão unicamente num estado de defesa e de alarme [...] (2002, p. 135).

A transposição da subalternidade implica, para Gramsci, a elaboração de novas concepções de mundo e novos pensamentos pautados na crítica e na coerência necessárias para a produção de uma contra hegemonia, uma vez que o Estado “opera segundo um plano, pressiona, incita, solicita e pune” (GRAMSCI, 2000, p. 28), educando o consenso através dos meios hegemônicos, como os monopólios privados da mídia, que favorecem a cisão das classes subalternas. Na sociedade capitalista, o Estado age em prol dos interesses da classe dominante,

²⁴ Frantz Fanon cita Karl Marx e sua XI tese sobre Feuerbach.

²⁵ *Cadernos do Cárcere* começaram a ser redigidos no ano de 1929, quando Gramsci esteve na condição de prisioneiro, durante os anos de 1926 e 1937. Para a nossa pesquisa, utilizamos a edição de 2002.

garantindo a bipartição de duas classes: a burguesia e o proletariado, gerando a “crise orgânica”, ou seja, a crise do capitalismo, que se alimenta tanto da esfera econômica como também da ideológica.

A concepção de mundo independente e autônoma, avessa ao senso comum, somente se efetuará por meio da elaboração “[...] de uma nova cultura, que possibilite realizar a crítica às ideias, aos valores e às práticas impostos às classes subalternas, especialmente pela chamada alta cultura” (SIMIONATTO, 2009, p. 45), que, por não legitimar as diferenças existentes entre ela e a cultura popular, baliza o pensamento das massas populares “[...] de uma maneira negativa, sem influir positivamente sobre elas, como fermento vital de transformação interna do que as massas pensam, embrionária e caoticamente, sobre o mundo e a vida” (GRAMSCI, 1999, p. 114-5). O pensamento de Ivete Simionatto (2009) converge com o pensamento gramsciano:

[...] a emancipação das classes subalternas não se restringe à esfera econômica, uma vez que, dadas as condições de subalternidade a que estas historicamente foram submetidas, torna-se necessário o encaminhamento de uma reforma intelectual e moral, independente do domínio ideológico da classe burguesa (SIMIONATTO, 2009, p. 46).

Na arena hegemônica, segundo Gramsci, são necessários para os subalternos dispositivos que politizem as ações e possibilitem novas formas de pensamento crítico, democrático e participativo, que conduza a uma prática revolucionária, uma reforma intelectual, alicerçada em iniciativas que predisponham o desenvolvimento pleno do sujeito. Para tanto, faz-se necessário criar a aparelhagem de hegemonia dos subalternos para o enfrentamento dos pensamentos teóricos e filosóficos que a classe dominante utiliza para perdurar na esfera do poder.

Apoiados nas ideias de Gramsci, pesquisadores como Gayatri Spivak, Edward Said, Stuart Hall, entre outros, debruçaram seus estudos, nos anos de 1970, sobre o conceito de subalterno e os vínculos de subalternidade, particularmente na sociedade indiana, buscando possibilidades para um novo entendimento da história que sempre foi contada na perspectiva dos colonizadores, agora apresentada pelo ponto de vista dos dominados. Para esses estudiosos, os subalternos são marcados

como sujeitos marginalizados no estrato social, privados de voz e de representatividade.

Spivak (2010) associa o termo subalterno aos sujeitos que não possuem autonomia nem legitimidade, ou seja, “[...] os que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente” (FIGUEIREDO, 2010, p. 85). Na proposição teórica de Spivak (2010), subalterno é o sujeito que teve sua fala abafada pelo imperialismo cultural e pela violência epistêmica. Ao responder à pergunta título de seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010), ela não nega a intenção e a atitude daquele que fala, mas defende que não há enunciação, uma vez que a voz do subalterno não é ouvida, acarretando o comprometimento na relação dialógica, não havendo, assim, a escuta.

Por essa perspectiva, em posição divergente à de Gramsci, que afiança a autonomia do sujeito subalterno, Spivak acredita na parca possibilidade de uma revolução contra hegemônica, no entanto, devemos considerar que a crítica indiana denuncia a supremacia masculina e evidencia a impossibilidade de agenciamento da fala por parte do grupo subalterno a partir do contexto da colonização da Índia pela Inglaterra e do ritual de sacrifício das viúvas indianas, o *Sati*²⁶. Importante ressaltarmos que o texto de Spivak foi publicado, primeiramente, em 1985 e a pesquisadora indiana inclinou-se sobre a realidade da mulher hindu e não de toda ou qualquer mulher. Passados trinta e seis anos e considerando a conjuntura literária atual, notamos que as mulheres, outrora subalternizadas, estão ocupando as periferias e se firmando em espaços culturais, rasurando a ideia de subalterno concebida por Spivak e se aproximando mais da ideia concebida por Gramsci; ou seja, ao fazerem a transposição do *lócus* do subalterno para o *lócus* da enunciação, aproximam-se do conceito de intelectual orgânico, já debatido no tópico anterior.

²⁶ Prática hindu que leva a mulher a se suicidar após a morte do seu marido. Geralmente ela se paramenta com a roupa e as joias usadas na cerimônia do casamento e se atira na pira funerária do marido. A imolação de viúvas reitera o papel subordinado das mulheres e, embora essa prática tenha sido banida, ainda há registros desse ritual em algumas regiões rurais, já que as viúvas indianas continuam a ser punidas, pois a elas é imputada a responsabilidade pela morte dos maridos, por trazerem o infortúnio para a família à qual passaram a pertencer com o casamento. O sacrifício das viúvas foi concebido como ritual ilegal, por agentes britânicos, em 1829, e, muito embora interessados em preservar a vida das viúvas, acabaram por reproduzir a narrativa do “homem branco salvando mulheres em um contexto não ocidental” (CARVALHO, 2011, p. 67). Mesmo após o período colonial, “a mulher indiana teria continuado a ser condenada ao silêncio devido à força das representações de gênero pós-independência, que a mantinham em posição dependente” (CARVALHO, 2011, p. 67). Spivak critica as narrativas de representação do oprimido que, por trás de um véu com caráter libertário, auxilia na conservação de “práticas essencialistas e imperialistas que resultam em violência epistêmica cotidiana” (CARVALHO, 2011, p. 67).

Seguindo essa premissa, podemos voltar à pergunta título do livro de Spivak: pode o subalterno falar?

O conceito de subalterno proposto por Gramsci nos direciona ao pensamento de que os sujeitos do pós-colonialismo – as mulheres negras – possuem voz, o que nos encaminha ao entendimento de que falam por si mesmos e, através de um espaço discursivo conquistado por eles próprios, conseguem ser ouvidos por seus pares. Por meio de seus discursos, eles operam como intelectuais orgânicos e se assumem como orientadores e porta-vozes das massas, conscientizando-as, papel que caberia aos intelectuais tradicionais. O subalterno pode emergir como sujeito político que tem resistido às engrenagens do epistemicídio, efetuando linguagens que se manifestam nas fissuras deixadas pelo discurso hegemônico, conforme notamos nos versos da *slammer* Thaís Do Gueto:

[...]

Meu grito de fogo nos racistas o povo espanta?!
 Mas, grita bruxa e é de novo a fogueira em chamas!
 Sou bruxa das palavras
 Domino mentes e mudo vivências em minha caminhada
 É que
 Cansei de presenciar cenas calada
 Cansei de ver meus manos não conseguindo emprego porque sua cor
 não é clara
 Ou as minas, ter que alisar o cabelo por causa do volume e ainda ser
 chamada de mulata
 Ta, difícil de digerir
 "Mas racismo não existe e essas coisas ficaram no século passado"
 Passado
 Passa ano após ano e meu povo ainda é seguido no mercado
 Estrangulado
 Mais uma tentativa de tentar mantê-lo calado
 Quem faz sua voz na sociedade é alvo fácil
 Não tá fácil
 Minha poesia é meu jeito de luta que me põe em cada situação,
 Complicado o debate calado
 Pelo sangue derramado
 De mais um que o histórico vai ser apagado
 Nem registrado
 Porque pela sua cor, não é importante para o estado
 (GUETO, Thaís do. Estrangulam meu povo até em mercado negro.
 Não publicado).

O primeiro verso – “Meu grito de fogo nos racistas o povo espanta?!” – denuncia o cinismo social de quem não se espanta com as mortes naturalizadas de negros, mas se choca com a reação do oprimido quando, com palavras, reage com violência. No entanto, no poema essa violência possui efeito retórico, diferentemente da praticada no contexto real, em que a matança de negros ocorre concretamente.

Ao se valer da palavra poética, Thaís se autodefine “bruxa das palavras” e com o verso, “Mas, grita bruxa e é de novo a fogueira em chamas!”, há uma clara alusão à caça às bruxas, ocorrida na Europa entre os séculos XV e XVI. As mulheres que compartilhavam conhecimentos medicinais para a cura de doenças e epidemias eram acusadas de bruxaria, pois essas práticas não eram reconhecidas como cristãs e, conseqüentemente, essas mulheres eram presas e julgadas. Aquelas que confessavam suas atividades eram estranguladas antes de terem seus corpos queimados. Já as que insistiam na sua inocência, eram levadas vivas para a fogueira e queimadas em praças públicas. As bruxas são emblemáticas para o movimento feminista, pois eram mulheres livres que manifestavam seus conhecimentos e atuavam à frente de seu tempo, afrontando o patriarcado e o poder da igreja.

Ao se intitular “bruxa”, Thaís aposta que suas palavras têm o poder de cura, de propiciar a consciência, assim o tem como sua “máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 1995): “Minha poesia é meu jeito de luta que me põe em cada situação”. Com seu poema – sua poção mágica capaz de enfeitiçar – ela investe na desterritorialização e descolonização de pensamentos e saberes: “Domino mentes e mudo vivências em minha caminhada”, principalmente em um momento em que se assentam, nas esferas públicas de expressão de fala, o machismo, a misoginia e o racismo.

Com o verso “Cansei de ver meus manos não conseguindo emprego porque sua cor não é clara”, a *slammer* nos remete à questão da interseccionalidade entre raça e classe. Na história brasileira, a classe trabalhadora é formada majoritariamente por negros, descendentes de escravizados, ou seja, pretos e pobres. Ao não conseguir emprego por causa da cor, dois dramas estão sobrepostos: o da condição de desempregado, enquanto classe, e o motivo do desemprego, enquanto sujeito negro.

O verso “Ou as minas, ter que alisar o cabelo por causa do volume e ainda ser chamada de mulata” destaca a necessidade da “mina” se distanciar da condição de negra, pois alisando o cabelo, aproxima-se do padrão estético estabelecido pelo colonizador branco e, mesmo assim, é chamada de mulata, interpretada sob um ponto de vista de uma sensualidade vulgar, a partir de uma experiência de opressão racista e patriarcal.

Com o verso “Mas racismo não existe e essas coisas ficaram no século passado”, ela destaca o discurso daqueles que continuam enfeitiçados por uma narrativa dominante falsa – a de que racismo não existe – e denuncia que o capitão do mato agora não é representado por um sujeito, mas por toda cultura de suspeição e racismo fomentada na casa-grande e propagada por todos os lugares da sociedade: “passa ano após ano e meu povo ainda é seguido no mercado”. O advérbio “ainda” indica que essa prática persiste no contexto atual, o que leva à intolerância da *slammer*: “Cansei de presenciar cenas calada / Cansei de ver meus manos não conseguindo emprego porque sua cor não é clara / Ou as minas ter que alisar o cabelo por causa do volume e ainda ser chamada de mulata / Tá difícil de digerir”.

O verso final do poema – “Porque pela sua cor, não é importante para o estado” – a *slammer* grafa “estado” com letra minúscula e esse desvio pode ser visto como uma ambiguidade a favor do poema: trata-se do Estado, instituição de gestão social ou também de um estado de coisas, uma construção política e ideológica. E é exatamente pela inércia do Estado e pela permanência da situação de subalternizada que a *slammer* desabafa com o verso “Complicado o debate calado”. Com esse verso, Thaís Do Gueto se nega a silenciar diante de tal contexto e une sua voz à de Conceição Evaristo, que reforça a necessidade de levar a literatura de mulheres negras para as meninas e jovens negras, de promover o debate entre elas, de ler jovens escritoras e incentivar tantas outras a ocupar espaços com palavras:

Aquela imagem de escrava Anastácia (aponta pra ela), eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara (EVARISTO, 2017).

Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984), Lélia Gonzalez reflete sobre a importância e a necessidade da fala da mulher negra no espaço público, uma vez que, atrelada ao imaginário de que ela ocupa a função social da mucama, da mãe preta e da mulata, foi colocada “na lata de lixo da sociedade brasileira”, de acordo com a lógica da dominação (GONZALEZ, 1983, p. 225), o que podemos constatar nos versos da *slammer* Samara Christiny:

[...]

Para as mulheres negras serem ouvidas,
além de sermos oprimidas,
o grito tem que ser potente,
mesmo que ela não passe de uma adolescente.
Eu vejo que querem me calar, querem me fazer recuar,
mas como diria Frida, eu não me khalo,
com as minhas poesias eu te encurralo.

[...]

A minha poesia é o lixo que traz esperança,
e os meus olhos serão testemunhas dessa tal mudança
(CHRISTINY, Samara. Eu, por muito tempo, vaguei pelo universo.
Não publicado).

Logo no primeiro verso, há o anúncio “Para as mulheres negras serem ouvidas”; a *slammer* se dirige a elas como suas interlocutoras e se coloca como uma espécie de porta-voz. Ela reconhece que está em um lugar diferente do delas, uma vez que está assumindo a sua condição de poeta e, por meio da poesia, deixa o seu aviso. No entanto, no segundo verso – “além de sermos oprimidas” – ao usar o verbo na primeira pessoa do plural, ela se coloca entre elas, reconhecendo sua condição de mulher negra. Contudo, a lógica da dominação pode ser invertida e, com sua poesia, a mulher negra encurrala o opressor, sobretudo o fascista que, mesmo sem compreendê-la e taxá-la de “lixo”, percebe que é um ataque contra ele: “com minhas poesias eu te encurralo”. É a palavra que anuncia a promessa de mudança. Para Frantz Fanon (2008, p. 33), “[...] falar é existir absolutamente para o outro”, e é por meio do agenciamento da sua fala, do seu grito, da construção de uma nova episteme, um novo sistema de escritura que a mulher negra vai reconfigurar o lugar de subalternizada e estabelecer outros lugares de existência em uma sociedade em que foi negado a ela o poder de fala e de escrita, então González brada: “[...] o lixo vai falar, e numa boa” (GONZÁLEZ, 1984, p. 225), porque, mais

uma vez, tá “complicado o debate calado”. Daí a importância da escuta das vozes de mulheres negras que atuam nos *slams* e produzem, nesse espaço fronteiriço, novos significados, o que nos leva a concluir que esse sujeito possui o potencial para transformar o espaço social, valendo-se do espaço literário para a sua luta política, como Mel Duarte declara nos versos do poema “Sobre Empoderar”:

[...]
 Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas
 Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada
 Só que a minha geração não fica mais calada,
 Hoje minha boca é meu escudo e minha espada.
 (DUARTE, 2016, p. 25)

No primeiro verso – “Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas” – os vocábulos silenciar e amarrar podem ter a mesma conotação, uma vez que “silenciar” é “amarrar” ideologicamente. Não se trata de silêncio físico forçado, mas da naturalização de que produzir discurso não era uma tarefa para a mulher negra. Assim, sentia-se amarrada por uma maneira pela qual a estrutura social produzia a racionalização racista, no entanto, ela rompe com esse padrão e “Hoje minha boca é meu escudo e minha espada”. A boca enquanto escudo e espada diz da maneira como o sujeito pensa a “revanche”, não através da violência física, como sempre foi feito com os negros, mas através da interrupção do convencimento de que as mulheres negras não são nada.

Sempre estive presente em minhas reflexões e debates com os meus alunos a importância social das transições culturais, políticas e econômicas interseccionadas às práticas discursivas. Ao analisar as estratégias utilizadas por escritores, mais especificamente pelas *slammers*, no contexto da literatura de periferia, veio-me uma provocação: em que lugar eu me encontro e qual o meu (triplo) papel enquanto pesquisadora, mulher branca e professora? O artigo de Sandra Regina Goulart Almeida (2013), intitulado “Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial”, conduziu-me ao entendimento de que não podemos representar o subalterno, todavia, podemos “trabalhar contra a subalternidade”, justificando que “[...] o caminho crítico e articulador que precisa ser

construído seria o de fazer com que as pessoas estejam prontas para ouvir” e aprender com o outro “por quem não se deve ter a pretensão de falar” (ALMEIDA, 2013, p. 147).

Nessa lógica, Spivak desaprova os teóricos que falam pelo subalterno e não criam possibilidades para a agência de fala desse sujeito, corroborando o padrão de hegemonia da ciência, configurando o que a crítica indiana denomina de “violência epistêmica”, estratégia que neutraliza o “outro”, invisibilizando-o, silenciando-o e negando a ele toda e qualquer oportunidade de autorrepresentação. Sobre essa perspectiva, Walter Mignolo (2010), uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano, defende a relevância de uma “gramática da descolonialidade”, uma “luta pela descolonização epistêmica” como prática ética, política e teórica (MIGNOLO, 2010, p. 346).

A crítica feita por Spivak recai sobre o intelectual pós-colonial que acredita poder falar pelo outro e, por meio dele, elabora um discurso de resistência em seu nome, no entanto, “[...] nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico” (ALMEIDA, 2013, p. 144). Esse seria um meio de manter o silêncio do subalterno através de dispositivos de poder e opressão sem oferecer a ele um espaço dialógico de fala e escuta:

A subalternidade, como um operador crítico, não deve e não pode ser exotizada, romantizada ou fetichizada, posto que não há nada positivo em se congelar o sujeito subalterno nesse espaço excludente e destituído de possibilidade de poder e agenciamento ou entregar nas mãos de outrem o destino a ele reservado (ALMEIDA, 2013, p. 146).

Para que o subalterno seja ouvido é necessária uma conduta ética, que exija um movimento permanente de “[...] questionamento e intervenção teórica e prática em nossos discursos e práxis cotidianos” (ALMEIDA, 2013, p. 147). Regina Dalcastagnè (2007) endossa esse debate afirmando que “[...] junto da discussão sobre o lugar de fala seria preciso incluir o problema do lugar de onde se ouve” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 25), ou seja, ela corrobora o apelo que Spivak direciona aos intelectuais²⁷, já que cabe a eles a responsabilidade ética de gerar condições

²⁷ O intelectual a que a teórica indiana se refere não é o orgânico, proposto por Gramsci, mas o que está inserido no interior da academia.

discursivas para que os subalternizados se autorrepresentem em um diálogo e em uma escuta qualificada.

2 VOZES DA PERIFERIA: ENTRE GRITOS E SILÊNCIOS

*Ainda verei a arte preencher ainda mais as favelas do Brasil
Na rua tem arte
Nos muros tem arte
Tudo é arte
Nela quero fazer morada*

(Danielle Almeida)

A própria literatura brasileira está na periferia do capitalismo, localizada em um país subdesenvolvido. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2000), desconsidera o Barroco a partir de uma perspectiva de literatura influenciada pela tradição europeia. Ou seja, a formulação da historiografia da nossa literatura também legitima esse lugar periférico. A literatura brasileira sempre manteve uma relação com a periferia: os cortiços de Aluísio Azevedo, as favelas de Lima Barreto, os menores de rua de Jorge Amado, os criminosos do Rio de Janeiro de Rubem Fonseca. Regina Dalcastagnè (2005, p. 15) postula que “[...] o silêncio dos grupos marginalizados [...] é aberto 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”.

Retratar a periferia e ainda ser oriundo dela é uma estratégia de pertencimento para a atual geração de escritores que estabelece um compromisso político, cultural e afetivo com os sujeitos periféricos, assim como fazem os membros do movimento *hip hop* e a *slammer* Mel Duarte, para quem a “periferia é arte que respira”, conforme registra em seus versos e os confirma como um ato político, “é mais que entretenimento ou distração para um momento”:

[...]

Querer viver da sua arte é mais que resistência
 Ser representante do seu sonho
 Saber usar a sapiência
 É mais que entretenimento ou distração pra um momento
 Nossos corpos são um ato político
 E isso causa estranhamento

[...]

Periferia é arte que respira
 Para além de ser poeta, é ser a própria poesia
 Eu tô falando de deslocamento
 Da voz ao movimento
 Sair do lugar comum e explorar novos conceitos
 Escurecer meus argumentos é mais que flow, é ter talento
 Eu tô falando é da verdade que pulsa no peito
 [...]

Somos cria solta nessa selva, anotem
 E sobreviver é muita treta pra quem não vem de área nobre
 Demarcando nosso território
 A quebrada também tem repertório
 Não subestime nosso trabalho diário
 Retorno bom é fazer nossa arte e tirar um salário
 Há batalhas que vêm para o bem
 Dos bailes blacks até as ligas de funk
 Explorando nas palavras ou na dança
 Algo que faça sua mente ir além
 Das batalhas de rima até levar o slam pro palanque
 Um corpo que vibra, se manifesta e é atuante
 Pra que a minha geração sobreviva a esse massacre constante
 Retomar o que é nosso por direito
 Por mais espaços públicos para o povo periférico
 Que nossa dança ressoe em corpos presos por preconceito
 Que nossa palavra atravesse barreiras e no peito cause efeito
 Que nosso som extravase e chegue aos ouvidos maaaaaaaais
 primitivos
 Que nossa imagem sobreponha tudo, tudo, tudo que antes foi
 aprendido
 E que de uma vez por todas
 Reconheça as nossas artes com valor merecido.
 (DUARTE, Mel. Descolamento – poesia manifesto. Não publicado).

O primeiro verso, “Querer viver da sua arte é mais que resistência”, ultrapassa o sentido de monetizar a própria produção. Está relacionado à necessidade de criar para se manter lúcido em um mundo de opressão. A arte é que mantém a *slammer* viva na luta diária. “Saber usar a sapiência” mostra que o sujeito do poema está consciente de que o texto é uma espécie de racionalização crítica da realidade em

que está. O poema pensa a realidade e desvenda suas injustiças; não apenas as descreve.

Os artistas que produzem arte periférica se negam a produzir arte pela arte. Para eles, a arte se sustenta no diálogo com suas experiências de vida, sua maneira de estar no mundo, sua arte-vida que denuncia e anuncia, pleiteando um lugar na selva que é a sociedade, já que “sobreviver é muita treta pra quem não vem de área nobre”. Esses artistas concebem a arte não só como humanização, pacificação, saída para a violência, mas também como conscientização – “que nossa palavra atravessasse barreiras e no peito cause efeito” – e como meio de sobrevivência material: “a quebrada também tem repertório/ Não subestime nosso trabalho diário/ Retorno bom é fazer nossa arte e tirar um salário”. Daí a importância de fortalecer o movimento cultural da periferia e “sair do lugar comum e explorar novos conceitos”. Assim o fazem os escritores de periferia que utilizam sua produção poética como ferramenta de luta, a começar pelo enfrentamento às normas linguísticas, como escolha de uma nova postura frente aos padrões impostos, o que Conceição Evaristo denomina de “gramática do cotidiano”:

[...] o expressar que surge da comunicação inventada, gestada, gerida no meio do povo. Surge então nos poemas uma língua dinamizada por uma fala que precisa e busca expor as incertezas, as injustiças, os enfrentamentos do dia a dia do povo. Uma linguagem para contar em versos as mazelas, as incertezas e também para celebrar as alegrias de quem tem pouco ou nenhum espaço para dizer (EVARISTO in DUARTE, 2019, p. 14).

A resistência de escritores como Mel Duarte impera diante de tantas lutas, e eles não se deixam abater, pois sabem que “há batalhas que vêm para o bem [...] Algo que faça sua mente ir além / Das batalhas de rima até levar o *slam* pro palanque / Um corpo que vibra, se manifesta e é atuante”. No entanto, “isso causa estranhamento”, porque o mundo não espera que uma mulher negra (como ela) pense a história de uma maneira como a intelectualidade não foi capaz de pensar.

O verso “Periferia é arte que respira” nos remete à ideia de uma arte livre de regras, de convenções de estilo e valores canônicos. É livre e, portanto, pode respirar. O vocábulo “periferia” se reveste de um significado que vai além daquele que a relaciona a uma distância geográfica tendo como referência um centro. A

periferia comporta uma convergência de representações simbólicas atreladas à classe, à etnia e ao espaço geográfico onde identidades se cruzam e os grupos se identificam, conforme afirma Sérgio Vaz em seus versos: “a periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor” (VAZ, 2011, p. 50).

Destarte, a literatura feita por escritores da periferia participa do processo de ampliar a voz do seu grupo social, visando ao fortalecimento das identidades e da noção de coletividade ao se colocarem como os sujeitos que estiveram em situações de marginalizados e vivenciam situações de opressão. Muitos escritores retrataram a periferia em sua arte, em seus poemas, mas agora, as personagens reais que estiveram figurando esses textos também fazem poesia: “Para além de ser poeta, é ser a própria poesia”. A cultura da periferia é do jeito que é porque “rima” com esse lugar e com seu modo de produzir e de reproduzir a realidade, daí a rima entre os vocábulos “território” e “repertório” no verso “Demarcando nosso território / A quebrada também tem repertório”.

O poema reinventa a linguagem, improvisa, constrói regras para si. Quem vive na periferia e é negro usa a mesma estratégia. Se na margem da sociedade as leis não valem, é preciso driblar a quebra da lei com um improviso constante e isso se repete na poesia: ela já nasce subversiva. A anarquia social imposta transforma-se em anarquia gramatical, autônoma. A poesia move a linguagem – “Da voz ao movimento” – e faz com que se compreenda aquilo que a linguagem formal não consegue alcançar, faz tudo se mover para o entendimento que a sensibilidade capta. Nos versos “Das batalhas de rima até levar o *slam* pro palanque / Um corpo que vibra, se manifesta e é atuante / Pra que a minha geração sobreviva a esse massacre constante”, podemos notar outra construção com rima entre os vocábulos “palanque”, “atuante” e “constante”: atuar é a atividade que ocorre no palanque, daí uma relação mais direta entre essas duas palavras e ambas como resistência à constância do massacre social. Com o verso “Que nosso som extravase e chegue aos ouvidos maaaaaaaais primitivos”, Mel Duarte evidencia um desejo enquanto poeta: que seu discurso vestido de poesia alcance os ouvidos daqueles que estão bem longe de serem evoluídos e ainda persistem com pensamentos preconceituosos, racistas, misóginos, portanto, “primitivos”.

2. VOZES DA PERIFERIA: ENTRE GRITOS E SILÊNCIOS

Neste capítulo, traçamos o perfil dos escritores de periferia, essas novas vozes que entram na cena literária a partir dos anos 2000, e apresentamos as estratégias de criação literária operada por eles. Discutimos sobre os critérios estabelecidos para a valoração da produção literária contemporânea e sobre a escassa representatividade de escritoras negras no cenário literário. Pretendemos, também, destacar a afirmação das mulheres negras no centro da enunciação, uma vez que elas se fizeram presentes nos saraus e nos *slams*, movimentos literários que acolheram a participação feminina.

2.1 LITERATURA MARGINAL PERIFÉRICA: AS VÁRIAS MARGENS DE UM MESMO RIO

No campo literário, o termo marginal abarca uma gama de significados. Pode referir-se aos escritores que estão à margem do mercado comercial de divulgação de produtos literários, opondo-se ao processo vigente; pode tratar das obras de vanguarda, que não se submetem à linguagem nem aos valores estéticos estabelecidos em uma determinada época; pode remeter, ainda, a um propósito do escritor em retratar o contexto das minorias, dos oprimidos; pode, também, aludir às obras que não fazem parte do cânone literário, que não são consideradas clássicas, nem possuem prestígio junto da crítica; ou ainda pode denotar as obras de escritores pertencentes às periferias dos grandes centros urbanos.

Embora haja uma ampla possibilidade de interpretação para o termo, o mais difundido está relacionado à produção literária do final dos anos 1960 e nos anos 1970, quando aparece na literatura brasileira a Poesia Marginal ou Geração Mimeógrafo. Eram escritores que pertenciam à classe média alta e, a maioria deles, naturais do Rio de Janeiro. Por meio da poesia procuravam dar respostas ao autoritarismo e à censura, vigentes no período militar. Traziam para o centro do debate questões de ordem política, social e cultural silenciadas pelo regime. Ser

marginal, naquele contexto, significava estar à margem do circuito editorial. A juventude das grandes cidades dos anos 1970 investia em um movimento que contestava a modernização e o autoritarismo do mercado editorial incutido pelo sistema. Ser marginal era se libertar dos modos de produção e concretizar a liberdade de expressão, rompendo com os modelos estéticos consagrados:

Do ponto de vista literário, marginal seria toda poesia que se afasta dos modelos reconhecidos pelos críticos e professores, pelo público leitor e, conseqüentemente, pelos editores [...]. Tal gênero de poesia seria marginal justamente por representar uma recusa de todos os modelos estéticos rigorosos, sejam eles tradicionais ou de vanguarda, isto é, por ser uma atitude antiintelectual e, portanto, antiliterária (MATTOSO, 1981, p. 31).

Assim, surgiram as publicações independentes e alternativas: as mimeografadas, que se alastraram neste cenário literário. O escritor tinha nas mãos a possibilidade de participar de todo o processo editorial da sua obra. Elaborados de forma artesanal, os livros eram distribuídos em shows, saraus, bares e espaços públicos:

A impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas [...] pela dificuldade de acesso às grandes editoras ou insatisfeitos com o tipo de público e de livro por elas visados, passa-se, então, a caminhar conscientemente ‘à margem’ do mercado tradicional (SÜSSEKIND, 2004, p. 120).

Hélio Oiticica, artista plástico nascido na zona sul do Rio de Janeiro, com reputação nacional e internacional assegurada, já tinha usado o termo “marginal” nos anos de 1960, período em que os intelectuais assumiam uma postura na defesa do engajamento político por meio da produção cultural. A reflexão sobre o país era cobrada, a omissão era o estigma da alienação e ao artista cabia usar a sua arte como instrumento que propiciasse a percepção dos problemas sociais, assim como fez Hélio Oiticica, que recolocou o sujeito político brasileiro no centro do debate. O artista plástico passou a subir o Morro da Mangueira, tornou-se passista da escola de samba, identificou-se com a comunidade e produziu obras que dialogavam com ela. Em evento no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, em 1965, época em que se visitava museus trajado com terno e gravata, o artista, autor dos Parangolés, levou passistas da Mangueira para exibirem suas gingas e conseguiu

aliados no processo de enfrentamento dos padrões academicistas da crítica de arte brasileira.

A malandragem dos morros, a ginga, o cenário de ruelas e becos, os moradores do Morro da Mangueira alimentam a descoberta de um novo corpo físico e político e Oiticica incorpora esses elementos em um processo de desconstrução e reconstrução de suas teorias em relação à sua própria arte e ao país com seus problemas sociais. ‘Seja marginal / Seja herói’²⁸, afirmava o artista e atestava que “[...] a derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc, seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital [...]” e foi então que descobriu “[...] a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o descobrimento de níveis abstratos, de camadas sociais, para uma compreensão da totalidade” (OITICICA, 1986, p. 73).

Do mesmo modo que Oiticica (1986) se aproximou de um público que poderia ser consumidor de sua arte, os poetas da periferia também sentiram a necessidade de estabelecer uma relação de proximidade entre poeta, obra e público:

Há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial (HOLLANDA, 1988, p. 10).

Ao final da década de 1990, o termo marginal adquiriu nova acepção, uma vez que aqueles à margem da sociedade começavam a ocupar de fato o lugar de sujeitos nas obras e a partir daí a cena cultural do país tem sido reinventada, em especial na região sudeste, com destaque para São Paulo, por uma produção textual que tematiza as experiências dos moradores das periferias, dos becos, dos morros, das favelas, dos cárceres. Como afirma Ecio Salles, no ensaio intitulado “Resistir, produzir, interagir” (2005), “[...] as maiores inovações do cenário cultural

²⁸ Hélio Oiticica participou, em 1968, de uma exposição conhecida como Happening Bandeiras, na Praça General Osório. Na ocasião, o artista plástico apresentou a bandeira que exibiu um dístico unindo termos em oposição: ‘Seja Marginal’ e ‘Seja Herói’. A Bandeira-poema é uma homenagem a Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, executado, em 1964, pela polícia. Em 1966, o artista já havia homenageado seu amigo com a obra ‘B33 Bólide Caixa 18 - Homenagem a Cara de Cavalo’ (GALEAZZI, 2017).

brasileiro nos últimos anos vieram das experiências culturais produzidas pelas favelas” (SALLES, 2005, p. 10), que reconhecem nessas criações uma forma de sobrevivência e afirmação de subjetividades. É o caso do funk e de outros movimentos em torno dele, por exemplo, o passinho, resultado de várias influências estéticas como o frevo e o break e que, assim como o samba, é um produto cultural dos afrodescendentes e das zonas periféricas do país.

Nos anos 2000, muitas obras e iniciativas culturais fomentaram a produção da literatura marginal: *Capão Pecado* (2000), *Manual prático do ódio* (2003) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), de Ferréz²⁹, a coletânea de contos *Letras de Liberdade* (2000), organizada pelo jornalista Fernando Bonassi; *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes; *Diário de um detento* (2001), de Jocenir; *Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (2004), de Alessandro Buzo; a criação da Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), em 2000 e a publicação das três edições especiais da revista *Caros Amigos*, entre 2001 e 2004. A cultura da periferia começou a se impor por meio da literatura, em busca de estratégias que abarquem o contexto social brasileiro e as novas linguagens expressivas (SCHOLLHAMMER, 2011). Assim, a literatura abriu caminho para uma gama de manifestações compostas por várias linguagens que circulam pelos *slams*, *saraus*, coletivos e outros movimentos culturais das zonas periféricas.

De acordo com Érica Peçanha Nascimento (2006), o termo “marginal” é utilizado para designar as obras produzidas a partir dos anos 1990 com base em três tipos de associação: um primeiro grupo composto por produções de escritores provenientes da periferia, ou seja, de espaços geográficos marginais, bem como suas vivências abordadas no texto com temáticas voltadas para a violência, o dia a dia das periferias, a miséria, as populações carentes. Neste grupo, podemos considerar a obra de Ferréz, *Capão Pecado*, e a de Paulo Lins, *Cidade de Deus*³⁰. O

²⁹ Nome criado por Reginaldo Ferreira da Silva que, segundo o escritor, ‘Ferre’ é uma referência a Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, cangaceiro que atuou no Nordeste do Brasil; e ‘Z’ a Zumbi dos Palmares, líder quilombola brasileiro, o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial. Ambas figuras relacionadas à resistência (SUGAYAMA, 2019).

³⁰ *Cidade de Deus* teve sua primeira edição publicada em 1997 e é considerada uma das primeiras obras a abordar a temática da violência urbana partindo do ponto de vista interno, ou seja, participante do contexto retratado, configurando o que se chama de discurso dos excluídos. O romance foi baseado em experiências do autor enquanto morador da favela, em pesquisas junto à comunidade e à antropóloga Alba Zaluar, em entrevistas e em artigos de jornais, confirmando o caráter híbrido dessa produção. A obra corroborou o interesse de editoras em publicar outras de mesma temática. Devido ao sucesso, a obra se desdobrou em filme homônimo lançado em 2002,

segundo grupo seria o de escritores que não são oriundos das periferias, mas tematizam esse espaço e essa realidade inscrita na violência e o cotidiano dos presídios, como a obra do jornalista Fernando Bonassi, *O Subúrbio*; a do médico Dráuzio Varella, *Estação Carandiru*, e a do jornalista e roteirista de cinema Marçal Aquino, *O invasor*. O terceiro grupo seria o composto por escritores que narram suas histórias com base nas suas vivências na criminalidade e nos presídios. É o caso de Jocenir, com a obra *Diário de um detento* e o de Luiz Alberto Mendes, com *Memórias de um sobrevivente*.

Ainda segundo Nascimento (2006), os próprios escritores não chegam a um consenso com relação à rubrica “literatura marginal”, como Allan da Rosa, fundador da Edições Toró, criada em 2005, editora independente que tem o intuito de publicar obras de autores de periferia. O escritor elege o termo “periférico” julgando ser mais apropriado para referir-se à literatura associada a um espaço determinado: as periferias das grandes metrópoles. Da mesma forma, a editora Global adota o termo, publicando em 2007 a coleção “Literatura Periférica”, uma reedição de obras já publicadas de forma independente pelos autores. Figuram na coleção obras de Allan da Rosa, Sérgio Vaz, Dinha, Sacolinha e Alessandro Buzo. O escritor Alejandro Reyes também opta pela denominação “literatura periférica”. Marçal Aquino rejeita a classificação de suas obras como literatura marginal e aponta que o termo generaliza a produção literária. Para ele, todas as literaturas no Brasil são marginais, já que os escritores não conseguem atingir um grande número de vendas das obras. Fernando Bonassi também rechaça o termo marginal, afirmando que essa nomenclatura empobrece e estigmatiza a obra. Por outro lado, fazendo coro com Ferréz, que ressignificou o conceito de “marginal” com a publicação da revista *Caros Amigos*, Sérgio Vaz e Elizandra Souza apoiam o uso do termo, justificando o emprego do adjetivo marginal para suas produções que possuem características que estão à margem do padrão, como a linguagem, por exemplo, que extrapola a norma

com roteiro de Bráulio Mantovani e direção de Fernando Meirelles. O romance de Paulo Lins faz parte da literatura que se apodera da cultura de massa, entretanto não se configura em arte comercial, conforme afirma Roberto Schwarz: “O imediatismo do recorte reproduz a pressão do perigo e da necessidade a que as personagens estão submetidas. Dá uma espécie de realidade irreconstruível, uma objetividade absurda, decorrência do acossamento, que deixam o juízo moral sem chão. Dito isso, estamos longe do exotismo ou do sadismo da literatura comercial de assunto semelhante” (SCHWARZ, 1999, p. 167). A obra pode ser lida como denúncia de uma realidade violenta e impiedosa e também como afirmação identitária daqueles que compartilham do mesmo contexto apresentado pelo autor.

culta. A ideia de marginal, na literatura, pode ser vista como algo dentro da chave sociológica, é verdade, mas também dentro da estética, e por isso da literária. Ser marginal pode ser algo que se configura livre de convenções, livre para fazer a própria literatura romper seus limites.

Heloísa Buarque de Hollanda (2008) emprega a terminologia “Literatura *Hip Hop*”, com o intuito de salientar a relação dessas produções com as do movimento *hip hop*. Já Lucía Tennina concilia os dois adjetivos – marginal e periférico, por acreditar que a expressão “[...] dá conta da marginalidade no campo literário dessas produções e de sua relação com um território e uma origem social determinada (TENNINA, 2017, p. 33).

Ferréz apropria-se do termo marginal e não o faz apenas pela temática, mas em função do local em que vive – à margem do rio – e de como sempre foi rotulado: como marginal. Ele se identifica e assume o pertencimento a um grupo: os moradores da periferia. O escritor defende em “Terrorismo literário”, texto publicado na coletânea “Literatura Marginal: talentos da escrita periférica” (2005), que “[...] a Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo (FERRÉZ, 2005, p. 9).

No início desta seção, frisamos a gama de significados do termo marginal e suas principais representações e especificidades, o que nos levou a constatar que o uso da expressão literatura marginal ocasiona uma polissemia, caso não esteja contextualizada. Com a finalidade de evitarmos equívocos com relação ao termo marginal, optamos, nesta pesquisa, pela expressão “literatura de periferia” para designar a produção literária feita pelas *slammers*, cujos poemas compõem o *corpus* deste estudo. As *slammers* são oriundas desse espaço geográfico e suas produções literárias estão marcadas por suas escrevivências, que apontam as relações estabelecidas entre lugar/ escritor/ escritura.

2.2 ANTROPOFAGIA E TERRORISMO: A ESTÉTICA PERIFÉRICA

*Atendo se me chamar “poeta terrorista”
Tocando as bombas, lírica afiada.
(Anna Suav)*

Ao longo da história literária do país, diversos foram os movimentos que investiram na luta pela relevância da identidade nacional, que começa a se construir no século XVIII, tem maior destaque no século XIX e permanece constantemente em debate. Um deles foi o Modernismo, que influenciou o engajamento de outros movimentos literários que o sucederam. O sentido de nacionalidade estava relacionado às questões sociais, idiossincrasias culturais regionais, violências e opressões. Desconstruir, questionar e incomodar por meio das manifestações artísticas era o lema de artistas como Oswald de Andrade, expoente do Modernismo e um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu em São Paulo, realizada no Teatro Municipal, nos dias 15, 17 e 19 de fevereiro.

Oswald de Andrade lançou o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, em 1924, no dia 18 de março, no Jornal Correio da Manhã. O objetivo do poeta era inovar a poesia, repudiar a escrita empolada e a sujeição aos moldes europeus, explorar os assuntos nacionais, valorizar a inventividade, “ver com olhos livres”:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos [...]. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação [...] A invenção. A surpresa. Uma nova perspectiva. Uma nova escala. Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil (ANDRADE, 1990, p. 42).

Em maio de 1928, o poeta lançou outro manifesto na Revista de Antropofagia, o “Manifesto Antropófago”, ponto principal de um movimento que propõe repensar a dependência cultural no Brasil. Oswald critica a importação dos valores europeus, a imitação tupiniquim da cultura europeia. A fase antropofágica exalta a contradição entre a herança da cultura dos índios e africanos e a da cultura europeia, bases da cultura brasileira. No “Manifesto Antropófago”, a palavra do colonizador é devorada e o termo “antropofágico” era utilizado pelos adeptos do movimento como alusão ao

ato de deglutir, assimilar a cultura outra e transfigurá-la em cultura nacional: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p. 47). A deglutição antropofágica apresenta-se como uma nova maneira de pensar a nossa cultura, um instrumento literário de subversão da cultura da elite herdada com o processo de colonização. A antropofagia seria uma possibilidade para a renovação crítica das artes, algo que faltava aos românticos, considerados representantes da literatura nacionalista, daí a crítica ao indianismo de José de Alencar em *O guarani* (1996): “[...] contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. António de Mariz” (ANDRADE, 1990, p. 51). Roberto Schwarz, em seu artigo “Nacional por subtração” (2009), enfatiza a importância da antropofagia como ruptura, uma vez que colabora para a interpretação de nosso atraso: “Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora” (SCHWARZ, 2009, p. 121).

Os manifestos foram importantes para aquele momento histórico da Literatura Brasileira, como ruptura com algo pré-estabelecido, imposto, engessado e como possibilidade de conquista de novos valores. Importantes, também, porque influenciaram outros escritores e artistas. Com o texto “Manifesto da Antropofagia Periférica” (2011), Sérgio Vaz, como Oswald, também combate os valores excludentes e hegemônicos que fazem parte do contexto da literatura. O texto foi escrito para o evento Semana de Arte Moderna da Periferia, que contou com manifestações culturais de vários artistas das zonas periféricas de São Paulo. Foram sete dias de manifestações artísticas envolvendo música, literatura, grafite e dança, em um espaço bem diferente de onde o primeiro movimento aconteceu: as apresentações foram deslocadas do Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, para a periferia, em 2007. A intenção de Vaz era dessacralizar a Semana de Arte Moderna de 22, fazendo uma releitura crítica em resposta ao elitismo de alguns escritores modernistas que foram patrocinados pela burguesia paulista.

Em ambos os manifestos, gênero que é, por excelência, de oposição, destacamos o potencial combativo, dialético e político. Oswald de Andrade já manifestava suas tendências políticas e sua postura diante da necessidade de uma arte compromissada em *O rei da vela*³¹ (1994), obra em que o autor destaca suas

³¹ Escrito em 1933, publicado em 1937 e encenado trinta anos após a sua publicação.

críticas aos valores da burguesia, que funcionam como sustentáculo da hipocrisia social e da manutenção das estruturas de poder. Em *Ponta de lança* (1971), confirma que foi “[...] na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com a nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro” (ANDRADE, 1971, p. 96). Sérgio Vaz também deixa claro o viés político do seu manifesto: “Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por si só exercita a revolução” (VAZ, 2011, p. 51).

Separados por décadas, os dois manifestos dialogam entre si, pois ambos sugerem a construção da criticidade e a ressignificação de uma identidade que se procura fazer nas fissuras de um outro tempo revisionário, deslocado, fronteiriço. Oswald propõe “[...] uma consciência participante [...] contra os imperadores da consciência enlatada” (ANDRADE, 1990, p. 47-48). Na esteira do pensamento do escritor modernista, Vaz define sua posição “[...] contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nascem da múltipla escolha” (VAZ, 2011, p. 50).

Vaz questiona as produções culturais hegemônicas que corroboram a manutenção de um *status quo* e reivindica uma arte engajada que represente os sujeitos e a realidade da periferia, bem como uma literatura que procure mostrar as adversidades sociais, uma literatura que seja “[...] a favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (VAZ, 2011, p. 50). E essa “[...] arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2011, p. 50), ou seja, das grandes empresas e dos grupos que possuem o controle das mídias e das possibilidades de expressão. O poeta ataca as redes televisivas, que, em dia de maior audiência – domingo – apresentam programas que imbecilizam o público e ditam padrões estéticos e comportamentais: “[...] contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado” (VAZ, 2011, p. 51).

No seu manifesto, Vaz também pleiteia um espaço para a cultura advinda dos menos favorecidos socialmente, no momento em que traz à baila o samba, gênero musical associado às classes populares, em uma clara alusão ao “Batuque na cozinha”, composto em 1917 por João da Baiana e regravado por Martinho da Vila em 1972. Estabelecendo a oposição entre o oprimido e o opressor, o escritor destaca em seu manifesto: “[...] a favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer” (VAZ, 2011, p. 50), criando um diálogo entre a periferia e as

formas de manifestações culturais que, muitas vezes, não são democratizadas com aqueles que não possuem privilégios. A antropofagia, proposta por Oswald e, posteriormente, por Vaz, devora a cultura do outro de maneira crítica, ressignifica e desterritorializa, combate e agrega, objetiva uma literatura que revise o diálogo entre centro e periferia e os escritores oferecem aos seus leitores o biscoito fino³² que fabricam.

Oswald revela: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1990, p. 47) e Vaz termina seu manifesto com “É tudo nosso!” (VAZ, 2011, p. 52). O pronome possessivo “nosso” reitera a ideia tão cara aos escritores da periferia: a coletividade, confirmando que tanto para ele quanto para o escritor modernista, o contato com o outro é importante na construção da antropofagia, que se apoia no signo da diferença.

Outro escritor da periferia que se inspirou nos manifestos modernistas foi Ferréz, com o “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal” (2001), texto publicado para a apresentação do Ato I da revista Caros Amigos. Na qualidade de manifesto como um texto de embate, de acordo com a tradição artística e literária, Ferréz propõe uma ruptura com uma história que persiste há mais de quinhentos anos, com base no colonialismo e na escravidão, impondo muitos limites no contexto da nossa sociedade, seja na forma de racismo ou de desigualdades culturais, econômicas e sociais. Para o escritor, a denúncia dessa história, de um passado tão presentificado e atualizado nas experiências dos moradores da periferia, reforça um novo fazer literário com o qual se identifica e denomina de Literatura Marginal.

Em 2005, o escritor publica o texto “Terrorismo literário”, na coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005). Assumindo uma atitude radical já no título – Terrorismo Literário – o escritor anuncia o tom do discurso, o ataque aos muros que foram erguidos, tanto no campo literário como no social e no geográfico, que sempre separaram a literatura “feita com caneta de ouro” e a “escrita com carvão”. Logo no início do texto anuncia que o instrumento de luta utilizado nesse duelo é a palavra revide.

³² O escritor Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade”, registra: “Num debate com Rossini Camargo Guarnieri, registrado por Mário da Silva Brito, rebatendo a tese de que há uma poesia que é entendida imediatamente pelo povo e outra que a ele se opõe, nefelibata e egoísta, Oswald sustentava: “É preciso dar cultura à massa [...] a melhor poesia atinge o povo pela exegese [...] a massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico” (CAMPOS, 1971, p. 55).

A indignação diante de uma história em que algumas questões estruturais ainda se repetem é expressa pela agressividade do discurso, “Mó satisfação em agredir os inimigos novamente, voltando com muito mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica” (FERRÉZ, 2005, p. 2). Por meio do vocábulo “inimigos” o escritor parece se dirigir àqueles que criticaram os textos expostos na revista *Caros Amigos*, desde a primeira edição, em 2001, quando se tentou definir o que era Literatura Marginal. Com esse discurso, o escritor utiliza a literatura como “máquina de guerra”, conceito cunhado por Deleuze e Guattari, na obra *Mil platôs* (1995). Segundo os filósofos, máquina de guerra é uma forma de resistência elaborada pelos nômades primitivos com o objetivo de não serem capturados pelo Estado e pelos códigos sociais. Para assegurar sua soberania, o Estado aposta em interiorizar territorialmente a máquina de guerra, uma vez que esta busca constantemente linhas de fuga para afirmar sua exterioridade. A guerra é o impedimento dos poderes estáveis e a máquina de guerra rechaça a hierarquia e as estruturas padronizadas como um ato de resistência.

A máquina de guerra de Ferréz, a linguagem bélica, é carregada de violência, que rouba a paz e induz ao pensamento revolucionário, assim como os discursos implantados nos poemas performados nos *slams*. São discursos produzidos por meio de palavras potentes, cortantes, uma vez que as *slammers* visam à transgressão através de uma atitude: a “*angry black woman*”, expressão utilizada em tom pejorativo para reforçar o estereótipo da mulher negra violenta e atrevida, dominada pelas emoções e tendenciosa a agir irracionalmente. Essa expressão ficou bastante conhecida no cenário do *slam*, pois foi utilizada como título de um poema da *slammer* americana Porsha Olayiwola:

E eu só queria dizer que
estou um pouco cansada do estereótipo da
Neginha mal humorada.
Epa, Opa, lá vai ela, certo?
Porque como você pode ver, sim, sou negra,
E mulher
E não sou uma pessoa mal humorada.
Droga, eu estou é chateada!
Estou louca, puta da vida.
Estou tão brava
pronta para meter o pé na bunda de todo mundo,

Mas finja que isso é a aula, assim eu posso lhe dizer que a culpa é do sistema educacional.

[...]

E acredite ou não,

Eu ainda estou puta da vida com a escravidão.

[...]

Estou chateada, estou louca,

Porque acima de tudo,

A qualquer tempo e espaço,

Eu, como mulher negra,

Posso sofrer racismo, sexismo, homofobia, classismo.

Posso ser estropada, posso apanhar, ser queimada viva até

E NINGUÉM, nem uma alma viva iria reconhecer minha ausência do universo

Porque sou insignificante

Porque sou uma neguinha. E por isso,

Eu tenho o direito de estar puta da vida.

Mas, na maior parte do tempo, independente do que falem,

Acredite, sou muito, muito doce.

(Poetry Slam Inc. WPS Finals 2014 - Porsha O. "Angry Black Woman". YouTube.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bSolTsaSs0M>>, tradução nossa.

Acesso em 23 de mai. de 2020)³³.

O poema se inicia com um verso de desabafo: “E eu só queria dizer que”. Nos versos seguintes, com as interjeições “Epa” e “Opa”, a *slammer* parece ter

³³ [...] And I just had to say that,
Only because I'm a little tired of the stereotype about
The angry Black woman.
Whoop-de-doo, right?
'Cause as you can see I am Black,
And a woman,
And I'm not angry at all.
Hell, I'm pissed the fuck off!
I'm mad as hell.
I'm so mad,
I'm gettin' ready to break my foot off in everybody's ass,
But pretend this is class so I can tell you why I'm mad at the education system.
[...]
And believe it or not,
I'm still pissed the fuck off about slavery.
[...]
I'm pissed the fuck off, I'm mad,
Because above everything,
At any given time and in any given space,
I, as a Black woman,
Can suffer from racism, sexism, homophobia, classism.
I can be raped, beat, be burned alive and NO ONE,
Not a single soul would look up to acknowledge my absence from this universe
Because I am insignificant,
Because I am a Black woman.
And finally, you see I have every right to be pissed the fuck off.
But most of the times, despite what you believe, I'm really, really sweet.
(Trecho transcrito do poema “Angry black women”, de Porsha Olayiwola. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=bSolTsaSs0M>>. Acesso em 23 de mai. de 2020).

a intenção de desconstruir qualquer tipo de estereótipo em torno da própria revolta: “a feminista chata”, “a negra problematizadora” ou coisas do tipo. Há letigimidade na sua raiva, que não é uma questão de mau humor, não é um estado de espírito, mas sim um sentimento construído historicamente e politicamente. Os efeitos políticos e simbólicos da escravidão de seus antepassados ainda a massacram.

Os versos apresentam um tom confessional e expressam todo o sentimento do sujeito lírico, que está tomado pela raiva. É um desabafo e a própria poeticidade do texto se dá nesse tom, como quem decarrega palavras de uma única vez, sem pensar. Não houve uma construção muito complexa de rimas, imagens, jogos de palavras, muito por conta dessa característica da espontaneidade de quem fala quando explode, confirmando que a “estética da raiva” é legítima. No entanto, com os versos “Mas, na maior parte do tempo, independente do que falem, / Acredite, sou muito, muito doce” o eu lírico confessa que em meio a todo esse ódio, ela também possui sentimentos nobres.

As privações sofridas pelas mulheres negras impedem que elas sejam dóceis e as opressões por elas sofridas são materializadas através de vozes ressentidas, raivosas. Em *Sejamos Todos Feministas* (2015), Chimamanda Ngozi Adichie demonstra que a permanência desse estereótipo – *angry black woman* – contribui para controlar as mulheres negras e para mantê-las em um espaço que foi construído socialmente: o da subalternidade, então, a resposta a essa opressão é a raiva:

Não faz muito tempo escrevi um artigo sobre o que significa ser uma jovem mulher em Lagos. Um conhecido disse que havia muita raiva no texto, que eu não deveria ter me expressado com tanta raiva. Mas eu não via razão para me desculpar. É claro que eu estava com raiva. A questão de gênero, como está estabelecida hoje em dia, é uma grande injustiça. Estou com raiva. Devemos ter raiva. Ao longo da história, muitas mudanças positivas só aconteceram por causa da raiva. Além da raiva, também tenho esperança, porque acredito profundamente na capacidade de os seres humanos evoluírem (ADICHIE, 2015, p. 23-24).

Em “Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo”, Audre Lorde (2019) trata desse tema e destaca a raiva como uma ferramenta poderosa contra um sistema que hierarquiza o sujeito e, “usada com precisão, ela pode se tornar uma fonte poderosa de energia a serviço do progresso e da mudança [...] uma alteração

radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas” (LORDE, 2019, p. 159). A raiva legitima o inconformismo de corpos que foram doutrinados para serem dóceis e é “repleta de informação e energia” (LORDE, 2019, p. 160).

É com essa raiva que denota inconformismo que as poetisas ocupam o espaço do *slam*. Com rebeldia, ressentimento e, principalmente raiva, usam o próprio corpo, ainda com cicatrizes, para romper com as estratégias do racismo estrutural e do sexismo. A *slammer* Thaís de Oliveira, mais conhecida no cenário do *slam* como Thaís do Gueto, questiona essas estratégias que confirmam o lugar imposto às mulheres negras e tenta rasurá-las com seus versos:

[...]
 Conversa pra boi dormir
 é você se doer
 só porque foi chamado de branquelo
 Tentam me embranquecer até quando menos espero
 Conhecida como morena
 Ou até parda
 Para!!!!
 É preta nas palavras
 Pondo a cara a tapa
 Dominando o local de fala
 E vou dizer mais uma vez que tô cansada
 De não ser levada a sério, de ser objetificada
 Mas essa "bonequinha" aqui fala
 E se você não respeita, ela também dá porrada
 O seu "brinquedinho" você guarda
 Ou terá sua "masculinidade" arrancada
 (OLIVEIRA, Thaís de. Estrangulam o meu povo até em mercado negro. Não publicado).

No excerto do poema de Thaís do Gueto, o eu poético, logo nos três primeiros versos, denuncia o cinismo da ideia de racismo reverso e se apresenta indignado com a tentativa de embranquecê-la, ao denominarem “morena” ou até “parda”, o que nos encaminha à reflexão sobre a política do branqueamento, que legitima e fixa um não lugar para o sujeito negro na sociedade pós-abolicionista. A história do nosso país é marcada pela miscigenação a partir da chegada do colonizador europeu, em um encontro nada cordial entre brancos, índios e os negros traficados da África. O antropólogo Kabengele Munanga, em *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil* (2004), descreve o quanto foi violento o processo de colonização e critica sua lógica

perversa pela prática do estupro de mulheres negras, “[...] vítimas fáceis, vulneráveis a qualquer agressão sexual do senhor branco” e, em sua maioria, foram “[...] transformadas em prostitutas como meios de renda e impedidas de estabelecer qualquer estrutura familiar estável” (MUNANGA, 2004, p. 98).

Durante o século XIX, teorias deterministas biológicas – na verdade, teorias racistas camufladas de ciências – defendiam a superioridade do branco frente ao negro, considerado inferior, para justificar a manutenção do regime escravocrata mantenedor das relações de poder. A escravidão, o racismo e a tentativa de branqueamento fundamentado na mestiçagem foram investimentos que visavam ao apagamento da história do povo negro, assinalado pela negação existencial, enquanto o branco desfrutava a supremacia hegemônica. Essa é uma chave importante para o entendimento da estrutura social contemporânea, em que o tom de pele determina um *dégradé* de privilégios e de exclusões. Nesse sentido, o colorismo surge como instrumento de exclusão social baseado no tom de pele: quanto mais escuro, mais segregado, mais subalternizado, mais invisibilizado e menos aceito pela branquitude. Esse termo – colorismo – foi utilizado pela primeira vez por Alice Walker (1982), em seu ensaio “If the present looks like the past, what does the future look like?”, publicado na obra *In search of our mothers’ garden*.

Voltando aos versos de Thaís do Gueto, “Tentam me embranquecer até quando menos espero / Conhecida como morena / Ou até parda / Para!!!! / É preta nas palavras / Pondo a cara a tapa / Dominando o local de fala”, verificamos que a *slammer* recusa as denominações “morena” e “parda” e identifica-se como “preta”, assumindo a sua negritude no discurso, confirmando seu compromisso de denunciar o branqueamento. A condição de preta é algo que ultrapassa o limite da cor da pele. A poesia preta, que domina o local de fala, está atrelada à sua posição social, à sua condição de mulher negra.

Ela se apossa da própria palavra que teima em resistir – “Eu vou dizer mais uma vez que tô cansada / De não ser levada a sério, de ser objetificada” – inscrevendo a necessidade da representação do feminino ao se revelar como mulher negra que faz do seu não lugar um lugar de onde precisa dizer “mais uma vez”, já que, por tanto tempo, foi silenciada. Reincide, assim, seu ato revolucionário de resistência. A *slammer* anuncia, também, o revide com os versos: “E se você não respeita, ela também dá porrada”. Enjeitando a imagem reducionista da “mulher

frágil”, ela abandona a posição de passividade com os versos “O seu ‘brinquedinho’ você guarda / Ou terá sua ‘masculinidade’ arrancada”. Ao utilizar o termo “brinquedinho”, o eu lírico se refere ao pênis, em uma crítica à condição da masculinidade falocêntrica, que conserva a ideia do macho que joga com a imagem, que age por instinto, que tem o desejo “primitivo” pela fêmea. A própria ideologia do patriarcado reduz todas as possibilidades do “ser homem” ao aspecto ligado ao próprio órgão sexual. Esses versos podem ser entendidos como um aviso que se estende para além da atitude que envolve a força física violenta: é o anúncio da resistência e da luta constante.

2.3 NARRATIVAS DE UM CORPO-MULHER-NEGRA EM VIVÊNCIA³⁴

Na sociedade brasileira, as representações sobre a mulher negra são elaboradas por discursos hegemônicos que representam um grupo social padronizado por uma perspectiva eurocêntrica que atende a uma “normalidade”: homem, branco, heterossexual, cristão. Os demais que fogem a essa normativa são vistos como o “outro”. Esses marcadores sociais homogeneizam os sujeitos e acabam por limitar a construção de identidades, além de delimitar espaços distintos para eles na estrutura social, assim como no território literário, que é demarcado, segundo Regina Dalcastagnè (2005), por disputas de poder, entretanto, um novo *corpus* literário vem se fortalecendo “como uma produção escrita marcada por uma subjetividade construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens e de mulheres negras na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2009, p. 17).

Esse novo *corpus* vem se definindo na cena literária com um discurso que não apenas questiona e subverte a historiografia oficial que mantém as representações do negro como inferiorizado, desconsiderando a história e a cultura dos africanos e dos seus descendentes; mas também se alicerça na subversão do sistema literário, questionando o cânone e as normatizações da língua do

³⁴ “Corpo-mulher-negra em vivência” é uma expressão utilizada por Conceição Evaristo (EVARISTO, 2009, p. 18).

colonizador, ao exteriorizar vozes que são ferramentas de luta e reveladoras das angústias, das dores, da história e da cultura. É um discurso literário afro-brasileiro inspirado nas lutas de movimentos sociais, como o Movimento Negro Brasileiro, que, desde a década de 1970, mantém seu foco na África. Assim, amplia-se a produção literária orientada por posturas ideológicas pautadas na negritude:

Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado [folclore, exotismo, regionalismo] (LOBO, 2007, p. 315).

Há de se considerar que no período da formação da literatura brasileira houve vozes que já denunciavam a condição do negro: Luiz Gama, com seus versos críticos: “[...] Ciências e letras / Não são para ti; / Pretinho da Costa / Não é gente aqui. / Desculpa, meu caro amigo, / Eu nada te posso dar; / Na terra que rege o branco, / Nos privam té de pensar! [...]” (GAMA, 1904, p. 46-47); Cruz e Souza, com sua negritude aflita e reprimida: “As civilizações, as raças, os povos degladiam-se e morrem minados pela fatal degenerescência do sangue, despedaçados, aniquilados no pavoroso túnel da Vida, sentindo o horror sufocante das supremas asfixias” (CRUZ e SOUZA, 1986, p. 364); Maria Firmina dos Reis, com sua voz abolicionista: “Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos [...] O comendador P. derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! (REIS, 1988, p. 118). Somadas a essas vozes, trazemos também a de Carolina Maria de Jesus, a de Lima Barreto, a de Solano Trindade e tantas outras que foram sufocadas ao serem invisibilizadas nos manuais de literatura, nos livros didáticos, nos encartes das editoras, nas prateleiras das livrarias.

Em seu artigo “Por um conceito de literatura afro-brasileira” (2010), Eduardo Assis aponta cinco fatores que confirmam a existência de uma literatura afro-brasileira: 1) o ponto de vista do autor – a subjetividade do criador – é o lugar de onde fala o oprimido e se configura como um elemento importante, pois revela a perspectiva atrelada à identidade, à história e à cultura do negro; 2) a temática, que

abarca a ancestralidade africana, as tradições culturais e religiosas, os mitos e lendas, a oralidade, as vivências nos subúrbios e favelas, a crítica ao branqueamento, aos estereótipos vinculados ao passado escravocrata, entre outros; 3) a autoria, que deve se apresentar atrelada ao ponto de vista do autor, uma vez que “Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução textual de uma história própria ou coletiva” (ASSIS, 2010, p. 127); 4) o público, “marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária” (ASSIS, 2010, p. 133), responsável por manter o escritor atento à sua função de porta-voz de um grupo; 5) a linguagem, que privilegia vocábulos oriundos das práticas linguísticas africanas e que rompe com os contratos de fala impostos pelo colonizador, em uma atitude de insubordinação que pode se manifestar “desde uma escrita que fere as ‘normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada” (EVARISTO, 2007, p. 21). Todavia, Eduardo Assis conclui que os fatores elencados que caracterizam a literatura afro-brasileira devem ser considerados em estado de interrelação, já que, isolados, não são suficientes para caracterizar tal literatura.

Ao dialogar com Eduardo Assis, no tocante ao ponto de vista do autor, Conceição Evaristo reflete sobre a sua escrevivência e destaca que existe não somente uma literatura afro-brasileira. Ela recorta ainda mais esse conceito, afirmando a existência de uma vertente negra feminina, uma vez que o processo criativo de escritoras negras não se desvencilha de um “corpo-mulher-negra em vivência” (EVARISTO, 2009, p. 18). A escritora postula que muitas experiências de homens negros se aproximam das dela, porém, há experiências de gênero vivenciadas apenas por mulheres. Da mesma forma, muitas questões de gênero vivenciadas por ela se assemelham às vivenciadas por mulheres brancas; no entanto, há situações de pertencimento racial vividos apenas por mulheres negras. A partir da interseccionalidade de gênero, raça e classe, Evaristo pondera:

[...] a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia minha subjetividade (EVARISTO, 2009, p. 18).

Podemos considerar que a literatura produzida pelas *slammers* aqui citadas faz parte dessa vertente negra feminina referenciada por Conceição Evaristo. Destacamos também, mais uma vez que, na literatura, as mulheres negras foram representadas por meio de um viés preconceituoso, o que evidenciou a cor da mão que segurava a pena, reflexo das relações sociais. São muitos os estereótipos atrelados à figura da negra que veio da África – “berço da miséria” – e um deles é a negra animalizada, selvagem, primitiva, inferior, hiperssexualizada, conforme caracterizações de algumas personagens em textos literários, como por exemplo, em *O cortiço* (1997), de Aluísio Azevedo: Bertoleza, a escrava resignada que tem seu trabalho explorado, além de ser usada sexualmente pelo seu dono; Rita Baiana, a “mulata sensual” e imoral, capaz de atrair os homens para o pecado. Gregório de Matos não lidava bem com a mestiçagem, apresentando em seus versos a “mulata” atrelada aos apelos sexuais. Em *Gabriela, cravo e canela* (1995), Jorge Amado apresenta a mulher primitiva que não sabe lidar com os acordos sociais. Jorge de Lima, embora tentasse “dar voz aos negros”, no poema “Essa nega fulô” (1958) acaba reduzindo a mulher negra à escrava sedutora que tira a roupa para envolver o seu senhor com o seu erotismo exacerbado. Monteiro Lobato descreve a personagem do conto “Negrinha” (2001), como “suja”, “peste”, “trapo”, “coisa ruim”. Já em *Reinações de Narizinho* (1995), Lobato apresenta a cozinheira Tia Nastácia, personagem que aparece em diversas obras do escritor eugenista, como “macaca”, “beijuda”, “analfabeta”, “negra de estimação” e bondosa; apesar de ignorante, é “preta somente por fora”.

“Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beijuda [...]” (LOBATO, 2012, p. 22): a fala da personagem Emília sobre Tia Nastácia está sustentada por uma percepção ideológica do autor a respeito da sociedade em que ele vive, logo podemos, facilmente, constatar que é uma fala racista, o que nos leva a refletir sobre o papel da literatura, que pode contribuir para a percepção da realidade que nos circunda, construindo representações positivas, valorizando as identidades ou silenciando e anulando as mesmas. As narrativas, imbuídas de símbolos, são terrenos para a demarcação de uma posição social e de padrões a serem seguidos. Para uma

criança branca, não é penoso ler a obra de Monteiro Lobato. É penoso para uma criança negra.

Historicamente, as relações étnico-raciais são elaboradas a partir de representações sociais e, considerando que essas representações são práticas culturais para se pensar e elaborar a realidade, a literatura afro-brasileira é um campo propício para que o leitor construa, a partir dela, significações e repense suas concepções acerca de questões identitárias, culturais e sócio-históricas. No entanto, falar sobre literatura afro-brasileira provoca um certo desconforto por parte da crítica literária e ainda provoca a discussão sobre diversas conceituações e nomenclaturas – afro-brasileira ou negra? – processo semântico ainda em desenvolvimento.

Alguns acusam que o uso de uma ou de outra nomenclatura particularizadora acaba por limitar a obra literária; por outro lado, há aqueles que defendem que a particularização contribui para reforçar os enfrentamentos políticos diante do racismo. Na crônica “Preconceito cultural” (2011), Ferreira Gullar, escritor e crítico literário, critica a terminologia “literatura negra”, uma vez que, segundo ele, “os negros, que para cá vieram na condição de escravos, não tinham literatura, já que essa manifestação não fazia parte de sua cultura”, apenas com o passar do tempo, tomaram conhecimento sobre ela “e passaram a cultivá-la” (GULLAR, 2011). Com tal afirmativa, parece que o poeta maranhense desconsidera a figura dos *griots* e a tradição oral praticada pelos negros africanos, que cultivavam suas histórias ancestrais como ferramenta de resistência.

O escritor e poeta Luiz Silva, conhecido pelo pseudônimo Cuti, também contribuiu com a discussão sobre a produção literária dos escritores negros, afirmando que esse é um embate que perpassa questões de terminologia e de ideologia, portanto, opta, assim, pela expressão “literatura negro-brasileira”, uma vez que, segundo ele, o termo “negro” é mais apropriado para justificar essa literatura, intimamente ligada a questões identitárias, históricas e socioculturais. Já a expressão “afro-brasileira”, tende a reduzir as tensões que giram em torno da raça, já que um afro-brasileiro não necessariamente é um negro, logo, o debate sobre racismo perderia força.

O crítico e escritor Domício Proença Filho, em seu artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira” (2004), questiona o termo “literatura negra”, uma vez que considera essa categoria reducionista, pois “vem sendo configurada no restrito espaço reivindicatório de escritores negros ou mestiços de negros como tal, não costumam ser nelas situadas obras feitas por escritores contemporâneos não vinculados à etnia, pelo menos em nível epidérmico” (p. 184). O crítico cita o escritor e jornalista carioca João Felício dos Santos que, em 1962, publica *Ganga-Zumba*, narrativa fruto de uma robusta pesquisa que contempla, de forma visceral, a história do negro. De acordo com Domício Proença Filho (2004):

O risco da adjetivação limitadora reside, segundo penso, no explicável mas perigoso empenho em situar radicalmente uma autovalorização da condição negra por emulação, equivalência ou oposição à condição branca, colocação no mínimo complexa no caso brasileiro, diante até da dificuldade de se estabelecer limites entre uma e outra no miscigenado universo da cultura nacional. Mesmo porque as distinções nessa área costumam apoiar-se na cor da epiderme e na estereotipia sedimentada (PROENÇA FILHO, 2004, p. 186).

O crítico admite a importância que a literatura negra tem ao valorizar, reconhecer e contribuir para a afirmação identitária do negro, apontando para a necessidade de democratização da literatura, no entanto, apresenta-se um tanto ingênuo, ainda nesse mesmo artigo, ao afirmar que “literatura não tem cor” (p. 188), e assim, questionamos o quanto democrática ela é; afinal, quem escreveu as narrativas dos negros? E quem tentou apagá-las? Como eles eram representados e por quem? Quem eram os leitores dessas narrativas? Quem conseguia publicar e comercializar essas obras? As respostas a essas perguntas encontram-se em várias passagens desta pesquisa, mas discutidas, especificamente, nos tópicos desenvolvidos posteriormente (“Cânone e margem: zonas em tensão” e “Silenciamentos em torno das minorias”). Portanto, embora o crítico defenda que “literatura não tem cor” (p. 188), confirmamos que a literatura tem cor, sim, é branca, conforme afirma a pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005), que apresenta um certo desconforto diante das evidências: “[...] desconforto causado pela constatação da ausência de dois grandes grupos em nossos romances: dos pobres e dos negros” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14). Ela constata também que “[...] os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem

deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

Portanto, além de cor, a literatura possui gênero e classe social; sendo assim, de encontro ao pensamento de Proença Filho (2004), acreditamos que há, sim, a necessidade de uma nomenclatura que dê conta de qualificar essa literatura engajada, carregada de africanismos, de negritude, de afirmação identitária em que o negro é o sujeito de suas narrativas; opondo-se à literatura que o coloca como objeto, conforme a produzida no século XIX, com diversos exemplos trazidos aqui nesta seção. No entanto, independentemente da expressão utilizada – literatura negro-brasileira ou afro-brasileira – e embora comportem diferenças ideológicas, elas também apresentam um ponto de intersecção:

Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária (ASSIS, 2010, p. 135).

É no intuito de denunciar “o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização” (ASSIS, 2010, p. 135) que Loloh Amorim constrói seus versos que compõem o poema “Planejaram o ‘bote’”:

Construíram forcas, guilhotinas.
Destruíram terras, povos, famílias.
O homem branco tomou as RÉDEAS,
mas não somos suas "MULA-TÁ"?
Desde então tudo ficou CLARO
Assim como tudo que o meu povo cria,
e que só é aceito depois que o homem branco se apropria.
Desde as palavras de bom sentido,
até ao Jesus pálido de olho azul,
que até hoje se tornou tabu.
Meus livros infantis não contavam minha história,
nem a luta do meu povo
nem os momentos de glória.
Princesas não me representavam,
tanto pela cor da pele,
quanto pela vida de abundância que levavam.

faltou super-heróis, sobrou vilão.
 E na televisão nossos papéis eram de escrava ou empregada,
 de motorista ou ladrão,
 onde já se viu preto/preta ser patrão?
 Endemonizaram até nossa religião,
 por girar, dançar, fazer sacrifícios...
 tudo que não se encaixava no padrão branco exigido.
 Até Machado de Assis foi embranquecido,
 por ser tão intelectual,
 como preto não poderia ser reconhecido em âmbito mundial.
 E até hoje somos tratados com inferioridade,
 nos serviços quase sempre subordinados,
 isso sem falar no nosso corpo hípersexualizado.
 Mas eu miro e não erro, mic e caneta na mão,
 escrevo revolta na intenção de que esse racismo estrutural passe e não volte, mais de 400
 anos lutando por ascensão,
 pretos e pretas sempre resistirão!
 (AMORIM, Loloh. Planejaram o “bote”. Não publicado).

Já no título – “Planejaram o bote” – há uma denúncia (que se estende ao longo do poema) da tentativa de naturalização da condição de inferioridade da mulher negra. Não se trata de um processo natural ou de um curso automático da história, tudo não passa de um processo político de dominação. O verbo na terceira pessoa do plural entrega que a estrutura de poder é operada por pessoas, instituições, atores sociais que dominam e nunca por apenas um sujeito. Essa ênfase no plural joga luz à dimensão estrutural do racismo, que opera em várias frentes na estrutura social. O vocábulo “bote” tem a conotação da emboscada que se refletiu na escravidão, nas leis de segregação, na estrutura de classes da sociedade, no patriarcado, nos projetos de eugenia. São “botes” históricos sobrepostos e talvez por isso a eliminação do racismo não seja tarefa fácil que pudesse se resolver com um único poema, por uma única *slammer*. Mas o “bote” também pode ser sinal do verbo “botar”, que é sinônimo de “colocar”, que aqui ganha sentido de violência, planejaram o “bote”; ou seja, impuseram algo sem pedir permissão e com violência, seja física, psicológica, sexual, epistemológica.

Nos dois primeiros versos – “Construíram forcas, guilhotinas / Destruíram terras, povos, famílias” – a presença da terceira pessoa do plural continua e há uma antítese que é operada simultaneamente: construir/destruir. São atividades que acontecem ao mesmo tempo na violência da imposição ideológica do que foi o colonialismo e do que ainda é o racismo. A construção de forcas e guilhotinas serviu

à destruição de terras, povos e famílias. A luta pela restauração da humanidade também destrói o racismo para construir a dignidade humana perdida, a humanidade negra, sempre apagada, desbotada. Esses dois versos iniciais ilustram a compreensão política da *slammer* de que construir/destruir são mecanismos simultâneos. O fim do racismo só se firma se com ele houver o antirracismo. O fim do patriarcado só funciona se nesse processo de falência vier a emergência do feminismo. Porque se o espaço vazio não for ocupado por uma força emancipadora, democrática, pode abrigar uma nova opressão, metamorfoseada em novas práticas de desumanização. Não pode haver vácuo na estrutura de poder.

O terceiro verso estabelece um interlocutor na terceira pessoa do singular – o homem branco – no entanto, as vítimas continuam sendo um sujeito coletivo: “Mas não somos suas MULA – TÁ?”. Esse verso se inicia com um articulador que denota a adversidade, estruturando um verso de combate de muitas mulheres contra um sistema, uma força de dominação ideológica e política. As três palavras grafadas em caixa alta produzem um encadeamento de sentidos: o vocábulo “RÉDEAS” pode ser entendido como domínio, comando, mas também como o aparato que se usa para domar e guiar o cavalo ou outro quadrúpede de montaria. No verso seguinte, tem-se “MULA-TÁ”, em que a palavra “mulata”, que por si só já traz sentidos pejorativos (uma sensualidade vulgar), é desmembrada para se transformar em uma espécie de xingamento dentro de uma interlocução que visa convencer o outro da própria inferioridade, animalidade, algo como: “você é uma mula, tá?”. Esse “tá” é para que o outro concorde, aceite. Uma vez que esse interlocutor entende o papel que deve ser cumprido após a explicação, então tudo fica “CLARO”. Mas é um claro, um esclarecimento baseado em uma mentira ideológica. E é um claro que se refere também à branquitude.

Com os versos “Assim como tudo que o meu povo cria, / e que só é aceito depois que o homem branco se apropria”, Loloh Amorim nos leva a refletir sobre a legitimidade que o branco atribui a tudo que é produção dos negros, das negras. A própria ideologia da branquitude opera para legitimar aquilo que ela quer, usurpando, apropriando e quase sempre apagando a produção cultural de negros e negras. Com a locução adverbial “até hoje”, no verso “que até hoje se tornou tabu”, a *slammer* traz todo o peso de uma prática de esvaziamento histórico e cultural do povo negro que perdura no presente.

Os versos “Meus livros infantis não contavam minha história, / nem a luta do meu povo / nem os momentos de glória. / Princesas não me representavam, / tanto pela cor da pele, / quanto pela vida de abundância que levavam” são uma denúncia da formalização da educação enquanto prática institucional que serve à classe dominante, ao homem branco, com conteúdo político que visa à dominação. A história do negro não aparece positivada nesses livros, a princesa de pele alva, olhos azuis e cabelos loiros e longos não representa as meninas negras, nada diz respeito às leitoras negras dessas histórias. É evidente que o racismo não se apresenta, atualmente, de maneira declarada, porém ainda vitima muitos indivíduos no ambiente escolar. Textos que sugerem a exclusão e o preconceito étnico racial encontram-se, ainda, disseminados nos livros didáticos, importantes suportes utilizados na educação básica que, além de instrumento facilitador da aprendizagem, é também uma referência ideológica. Zilá Bernd postula que os livros didáticos sustentam um *status quo*:

É evidente que as instâncias legitimadoras vão funcionar no sentido de dar maior consistência à ideologia dominante, consagrando obras que celebram o sistema vigente e até mesmo as que criticam, desde que a crítica seja considerada, em um determinado momento, útil à sua própria economia interna (BERND, 1987, p. 76).

A discussão sobre a representação do negro nos livros didáticos já era pauta relevante nas reivindicações do Movimento Negro Unificado (MNU) em 1979. Dentre as propostas sugeridas pelo movimento, destaca-se a “[...] mudança completa na educação escolar, de modo a extirpar dos livros didáticos, dos currículos e das práticas de ensino os estereótipos e os preconceitos contra os negros, instilando, ao contrário, a autoestima e o orgulho” (GUIMARÃES, 2002, p. 106). Essas reivindicações articulam-se com a Lei nº 10639/03, que estabelece o ensino obrigatório de História e Cultura Afro-Brasileira em todas as instâncias da educação, visando a uma sociedade equânime. Apesar da existência da lei citada, há um certo silenciamento no tocante ao ensino da cultura afro-brasileira, uma vez que a própria escola reflete uma sociedade ainda imbuída de valores ocidentais, embora apresente sua composição multirracial. Há um não reconhecimento da matriz africana, o que já aponta para uma postura excludente, o que leva Eliane dos Santos Cavalleiro a afirmar que:

[...] de modo silencioso, ocorrem situações no espaço escolar que podem influenciar a socialização de crianças, mostrando-lhes, infelizmente, diferentes lugares para pessoas brancas e negras. A escola oferece aos alunos, brancos e negros, oportunidades diferentes para se sentirem aceitos, respeitados e positivamente participantes da sociedade brasileira (CAVALLEIRO, 1998, p. 198).

A coordenadora do Movimento Negro Unificado em São Paulo (MNU), Regina Lúcia dos Santos, é citada no texto “Brasil: um país marcado pelo genocídio de sua população negra, pobre e periférica” (2018), de Wesley Lima, e confirma que “o projeto genocida da população negra está em vigor desde o dia 14 de maio de 1888 [...] É um projeto da elite branca sobre a população negra. E ele está entranhado na saúde, na educação, na cultura, na moradia, no acesso à terra” (LIMA, 2018). Em contrapartida, ela postula que a população negra está envolvida em um projeto de resistência, seja em uma perspectiva individual ou coletiva:

A gente age em todas as frentes, visualizando a resistência individual, que é natural, com a coletiva, porque para existir nós precisamos resistir. Temos ações na área da educação; lutamos pela implementação do Plano nacional de Atenção a Saúde da População Negra; lutamos por mais acesso a cultura, a moradia; lutamos também pela demarcação das terras quilombolas e indígenas; e estamos juntos em outras lutas universais, como a Reforma Agrária (LIMA, 2018).

No verso “Endemonizaram até nossa religião”, encontramos a indicação de um movimento para dentro, ou seja, não há demônio nas religiões afro, ele foi colocado lá por um gesto exterior à religião, pela violência da dominação colonial que opera uma exclusão cultural-religiosa do povo negro, uma vez que “tudo não se encaixava no padrão branco exigido”. Essa violência colonial se revela também no verso “Até Machado de Assis foi embranquecido”, em que a *slammer* faz a denúncia de que a aparência do intelectual padrão é a do branco, já que “como preto não poderia ser reconhecido em âmbito mundial”. A cor negra não combina com essa função na sociedade: a função de quem pensa, de quem reflete, de quem produz crítica, ou de quem produz arte e literatura, como no caso de Machado e das meninas *slammers*.

Nessa perspectiva, podemos pensar o *slam* como parte dessa literatura: um espaço de natureza política que excede a questão estético-literária para se situar

nas demandas por direito à diferença e à democracia, o que Deleuze e Guattari (2003) denominam de “literatura menor”. Voltando a Ferréz (2005) e em seu manifesto citado anteriormente, observamos que ele se opõe à expressão “literatura menor” para nomear a literatura produzida na periferia:

Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas, um exemplo para se guardar é o de Kafka, a crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o Alemão. A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito que falamos, que contamos a história; bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. Hoje, não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos (FERRÉZ, 2005, p. 10).

Todavia, se refletirmos sobre essa expressão – literatura menor – em consonância com o pensamento deleuziano, observamos que a produção feita por escritores negros da periferia se confirma como tal. Em *Kafka por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2003) empreendem o termo “menor” para designar a construção de uma política no seio de um grupo maior. Ser menor não significa hierarquizar fazeres literários de um grupo composto por minorias frente a um outro grupo hegemônico, mas é ser engajado e resistente, compromissado em buscar “linhas de fuga” que rasuram o estabelecido:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. O mesmo será dizer ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande [ou estabelecida] (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41-42).

Pensar a minoridade é situá-la no contra discurso, no desarranjo de estruturas estabelecidas e no enfrentamento de um padrão legitimado como hegemônico, uma vez que o devir minoritário é, por natureza, político e coletivo.

Embora não aceite o rótulo de “literatura menor”, Ferréz pensa e faz essa literatura, bem como as poetisas negras que atuam nos *slams* que, com seus textos-manifesto, orientam o movimento da literatura periférica e assumem uma postura política comprometida com a ressignificação identitária dessas comunidades. Como agentes de mobilização social, anunciam uma nova estética e também novas escritoras comprometidas com a literatura afro-brasileira e com o engajamento ético e social e que, por meio do corpo, da voz e da escrita, confrontam o silenciamento que é impingido sobre elas.

2.4 CÂNONE E MARGEM: ZONAS EM TENSÃO

*Vou de Platão
E também de Racionais
Saio da caverna
Pra escutar fatos reais
(Bell Puã)*

Neste tópico, debruçamo-nos sobre um dos debates da crítica literária, envolvendo uma discussão que traz o contexto dos critérios estabelecidos para a valoração das obras literárias contemporâneas, bem como as que seriam consideradas não recomendáveis do ponto de vista do seu valor estético. Pensando nisso, iniciamos com algumas indagações: o que faz com que uma obra literária seja considerada apta a figurar no cânone da literatura? Quais são os critérios que definem a qualidade estética de uma obra literária? Quem define esses critérios? Quem são os escritores representantes desse cânone? Por que alguns escritores negros e escritoras – brancas e negras – embora com obras literárias premiadas, traduzidas em vários idiomas e com grande tiragem e venda, como Carolina Maria de Jesus, não fazem parte do seleto grupo de escritores?

Entendemos que abordar o cânone³⁵ é entrar em terreno movediço, ainda mais quando se pretende esmiuçar os elementos subliminares que circundam esses contextos, trazendo para o centro do debate a perspectiva que versa entre centro e margem, o que nos faz refletir também sobre as figuras do colonizador e do colonizado. Nas últimas décadas, os estudos literários passaram por um movimento de deslocamento fomentado pelas Ciências Humanas. Não mais interessa, unicamente, ao crítico, discorrer sobre os valores estilísticos dos textos ou os aspectos morfológicos que os constituem, seu foco se desloca também para as condições de produção do texto, os espaços culturais que a obra ocupa e o diálogo interdisciplinar com outros saberes: “[...] o texto literário deixou de ser o objeto privilegiado em favor do discurso literário” (LUGARINHO, 2013, p. 54).

Crítico renomado por pesquisas dedicadas à interpretação, Harold Bloom escreve as obras *O cânone ocidental* (1995) e *Gênio* (2003), em que elenca escritores que, segundo ele, seriam representantes da mais alta literatura. Segundo esse autor, “[...] a obra só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante” (BLOOM, 2003, p. 14). Ele defende o princípio da autonomia estética e rechaça a ideia de que a literatura tenha uma função social, alegando que isso é um equívoco epistemológico.

No ensaio “Crítica e sociologia”, Antonio Candido (2006) busca conciliar tanto o valor estético da obra, conferindo a ela o estatuto artístico, quanto os discursos atrelados a ideologias que nela subjazem. Na contramão do pensamento de Bloom, Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002), reflete sobre o papel da literatura como campo de conhecimento diretamente relacionado à resistência cultural e à consciência da desigualdade social.

A canonização está vinculada a um *devoir* histórico, que por sua vez está atrelada ao poder, portanto, a cultura e o pensamento de uma época que devem ser considerados ao analisarmos uma obra. Flávio Kothe (1997, p. 107) salienta que

³⁵ De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1998), o vocábulo ‘cânone’ origina-se do grego ‘*Kánon*’ e significa ‘regra’ ou ‘vara de medir’. Foi empregada na esfera religiosa no tocante ao padrão de conduta moralmente instituído pelos cristãos. O vocábulo aparece também no século IV d.C., relacionado ao conjunto de textos inspirados por Deus, de acordo com os líderes religiosos e, a partir da seleção de alguns textos e exclusão de outros, organizou-se a Bíblia que teve como base para sua formação os textos sagrados, canônicos. Vinculada à origem do termo, a palavra “cânone” indica uma espécie de lista de obras grandiosas, com excelência estética e valores universais, dignas de serem lidas por leitores de várias épocas (PERRONE-MOISÉS, 1998).

“[...] a seleção dos textos pode resultar em um processo de apropriação do passado e projeção do que se quer encontrar nele”.

Em sua obra, *O cânone ocidental* (1995), Bloom não inclui nenhum escritor brasileiro, somente anos depois, em *Gênio* (2003), o crítico literário insere Machado de Assis e se justifica dizendo que os autores brasileiros não entraram na lista anteriormente porque não estavam bem representados nas traduções para o inglês. Esse motivo aponta para a limitação do seu trabalho, do que ele, certamente, tinha ciência, mesmo assim, insistiu em listar obras que fizessem parte de um cânone. Sobre a questão, Jaime Ginzburg, em artigo “Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura” (2004), sinaliza, já no título do artigo, a postura de Bloom:

O conjunto de obras que se apresenta como cânone ocidental não é ocidental; exclui a literatura brasileira e as literaturas cujos idiomas e sistemas são desconhecidos de Bloom. Isso não o impede de estabelecer, pela semântica de *Western*, uma vocação generalizante para o seu painel. Mais do que isso, não o impede de invalidar e desautorizar os juízos de colegas que trazem para os departamentos acadêmicos autores representantes de segmentos sociais oprimidos, que não estão contemplados por sua relação (GINZBURG, 2004, p. 104).

Bloom (1995, p. 312) ainda declara que a crítica literária tem sido atingida pela academia e condena, veementemente, os departamentos de Estudos Literários das universidades, que estariam abandonando os critérios estéticos e se dedicando à “[...] pesquisa sobre gênero, etnia e raça”. Ao abordar o tema, o crítico literário cria polêmica por suas escolhas, a começar pelo título – cânone ocidental – já excluindo os outros que não compartilham com a posição da cultura hegemônica do ocidente. Cria-se, portanto, um modelo que irá predominar nessa literatura canônica: branco, patriarcal, heterossexual, cristão e elitista, não permitindo espaço para o pluralismo cultural e para a diversidade étnica e estética:

Tendo sido projetados a partir do momento em que a sociedade burguesa, no século XIX, reivindicava sua autonomia histórica e (re) inventava a Literatura, os cânones literários foram instrumentos da formulação de políticas do imaginário. São estratégias de poder para a criação de modelos sociais e políticos, postos em circulação pela literatura (LUGARINHO, 2013, p. 61).

A discussão sobre o que confere o estatuto de qualidade literária de um texto extrapola os critérios literários e o próprio critério de escolha das obras que

compõem o cânone não é isento de contaminações extraliterárias, confirmando posturas ideológicas e políticas em um projeto nítido de dominação e imposição cultural, aponta Márcia Abreu (2006): “[...] na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores”. O valor de uma obra, “[...] tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais” (ABREU, 2006, p. 39).

Eduardo Coutinho (1996) e Roberto Reis (1992) problematizam os modelos estáveis e investem na reflexão sobre o estabelecimento desses critérios. No artigo “Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”, Coutinho (1996) discute o tom excludente da tradição canônica no Brasil, afirmando que “[...] discutir o cânone nada mais é do que por em xeque um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder, que legitimam decisões particulares com um discurso globalizante” (COUTINHO, 1996, p. 70). Em diálogo com essa discussão, Roberto Reis, em “Cânon” (1992), observa a relação intrínseca entre os sistemas canônicos e a desigualdade social do país, apontando para a ausência de grupos minoritários: “[...] há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social” (REIS, 1992, p. 73). Ele reflete, também, sobre o equívoco de, primordialmente, relacionar a literatura a algo escrito, desconsiderando as demais formas de manifestações que se organizam em torno da oralidade.

2.5 A PRESENÇA (IN) VISÍVEL DAS MULHERES NA LITERATURA

*Sozinha
 penélope desfia
 desafia
 abutres, o filho, a multidão
 mas os deuses aplaudem Ulisses
 (Luiza Romão)*

Ao analisarmos manuais de literatura, tradicionalmente podemos notar uma tímida presença de textos produzidos por mulheres. Em *O cânone ocidental* (1995), das vinte e seis obras elencadas por Bloom como leituras obrigatórias na cultura ocidental, apenas três são de escritoras: Jane Austen, Virgínia Woolf e Emily Dickinson. A obra de Bloom reforça, conforme visto anteriormente, o pensamento dominante eurocêntrico, caucasiano, aristocrático e masculino do autor, que acaba criando uma lacuna que denuncia a ausência das mulheres na história da literatura, ocultando outras escritoras que antecederam Jane Austen e reforçando que a participação delas na literatura se inicia com o Romantismo. Diante de muitas produções literárias cujas autoras foram invisibilizadas, a exemplo de Safo de Lesbos³⁶, Lola Luna (1996, p. 129) questiona:

A cualquier lector y especialmente a una lectora crítica de una “Historia de la Literatura” podrá sorprenderle la ausencia de escritoras o su escasa presencia en ésta o en cualquiera de los manuales tradicionales que canonizan la institución literaria. ¿Pór que – se preguntará – las escritoras se presentan como excepción a una norma? ¿Cuál es el porqué de la invisibilidad de las mujeres en la Historia? ¿Nunca llegaron a adquirir el pensamiento simbólico esencial para la literatura? ¿O fueron silenciadas y eliminadas de la escritura de la Historia? (LUNA, 1996, p. 129).

Para dialogar com a escritora espanhola, revisitamos a história grega que, embora considerada berço da democracia ocidental, a Grécia Antiga privava as mulheres da participação pública e política. Na sociedade ateniense do século V a.C., centro intelectual da Antiguidade, a mulher, assim como as crianças, os escravos e os estrangeiros, não era considerada cidadã e não possuía direitos cívicos. Dessa forma, cerca de 90% da população da cidade era excluída e o governo do povo mantinha um tom restritivo. Limitada ao âmbito doméstico, à mulher cabia lavar, passar, cozinhar, cuidar da prole e do marido, dedicar-se ao tear. Era a guardiã do *oikos*³⁷.

³⁶ Safo de Lesbos viveu entre o final do século VII e o início do século VI a.C., na capital da Ilha de Lesbos. O vocábulo “lésbica” tem raízes na ilha em que a poeta nasceu, onde preservava uma escola só para mulheres, com quem ela mantinha relações amorosas. Em seus versos, celebrava o amor homoerótico e os desejos expressos por um sujeito do mesmo gênero do sujeito da enunciação (LEITE, 2017).

³⁷ Na Grécia Antiga, o *oikos* era o nome atribuído para a **unidade básica da sociedade**, composta por um homem (o chefe), sua família (esposa e filhos) e seus escravos. Todos eles dividiam o mesmo ambiente doméstico.

Apenas na esfera do privado a mulher tinha largos poderes para decisão e gestão. Dela exigia-se o recato e a castidade, resumidos na ideia grega de temperança. Em sua obra *Econômico*³⁸, Xenofonte prescreve como deve ser a conduta da mulher: “[...] que viva sob uma estreita vigilância, veja o menor número de coisas possível, ouça o menor número de coisas possível, faça o menor número de perguntas possível” (XENOFONTE apud ALVES; PITANGUY, 1985, p. 12).

Enquanto ao homem cabia a liberdade, a participação política, o espaço externo, a *polis*, a presença pública da mulher causa a desordem, a *stasis*, para os gregos. Destarte, adentrar na Antiguidade grega é penetrar no mundo de silêncios em que a participação social feminina era neutralizada pela matriz patriarcal: “Elas não têm gosto ou vontade”, retoma Chico Buarque na composição “Mulheres de Atenas”.

Dentre os pensadores e filósofos tidos como os esteios da cultura ocidental, podemos encontrar uma gama de exemplos que possuem o pensamento alimentado pela misoginia. No século XIX, ao negar às mulheres o direito à cidadania, um dos mais influentes teóricos do anarquismo, Pierre-Joseph Proudhon afirma que as mulheres possuem “ideias desconexas, raciocínios ilógicos, ilusões tomadas por realidade, analogias vazias transformadas em princípios, uma disposição de espírito fatalmente inclinada à destruição: esta é a inteligência da mulher [...]” (PROUDHON, 1858, p. 348, 361; apud BLOCH, p. 87). Da mesma forma, o contemporâneo Jules Michelet, filósofo e historiador francês, assume uma postura análoga à de Proudhon, afirmando que “[...] o seu pensamento raramente atinge uma realidade sólida; e é por isso que ela tem criado tão pouco” (MICHELET, 1866, p. 202; apud BLOCH, 1995, p. 37). Na mesma esteira desse pensamento, o higienista italiano Cesare Lombroso, em sua obra *La femme criminelle et la prostituée* (1896), contribui para a naturalização da inferiorização da mulher afirmando que a “[...] inteligência da mulher é vista como deficiente no que concerne à forma mais alta de evolução mental” (LOMBROSO, 1896, p. 180; apud BLOCH, 1995, p. 37). É extensa a lista de pensadores que desenvolveram pensamentos misóginos – Platão, Aristóteles, Kant, Descartes, Rousseau, Nietzsche e outros.

³⁸ O título *Econômico*, da obra de Xenofonte, escrita aproximadamente entre 381 a.C. e 361 a.C., tem origem no vocábulo *oikos*. O texto versa sobre a agricultura, a vida no campo, além de outras temáticas como a importância da ordem nas atividades extradomiciliares e nas do lar.

Há o registro da primeira matemática, Hypátia de Alexandria³⁹, que nasceu por volta de 370, no Egito, e dedicou seus estudos à filosofia e à astronomia; foi a única mulher que dirigiu a Academia de Alexandria e a única cientista em uma sociedade comandada por homens, mesmo assim seu nome não figura entre os intelectuais da época. No século XV, entre as mulheres das Letras, Christine de Pizan merece destaque por ser a primeira mulher que se valeu do ofício de escritora para conseguir renda e se manter economicamente. Ela é reconhecida como a pioneira do feminismo francês a partir da sua obra *La cité des dames* (1405), em que trata das diferenças e igualdades entre os sexos e defende a necessidade de um espaço para desenvolver o processo da escrita, temas que Virgínia Woolf trataria, cinco séculos mais tarde, na obra *Um teto todo seu*, em 1929. Pisan também lançou um debate sobre a relação de gênero e o direito das mulheres à cultura e à educação, iniciado no século XV e com duração até o século XVIII, o *Querelle des femmes*, que se torna uma prática política, considerado pela historiadora americana Joan Kelly (1986) como um feminismo inaugural.

Nas sociedades africanas pré-coloniais, a organização social era fundamentada no matriarcado, o que conferia às mulheres um notável *status* político e social. Em *Unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica*, o historiador e antropólogo senegalês Cheikh Anta Diop (2014), defende que, apesar da diversidade de culturas existentes no continente africano, é possível afirmar uma unidade cultural que se fundamenta na organização matriarcal. Segundo Diop (2014), a organização matrilinear surge em decorrência de influências externas, como por exemplo fatores relacionados ao clima e à vegetação. Há dois berços de desenvolvimento humano que se bifurcam a partir da bacia do Mediterrâneo: o berço setentrional e o berço meridional. O setentrional abarca a Europa mediterrânea e o Oriente Médio, com clima mais rigoroso e bastante frio, nada propício ao desenvolvimento da agricultura, cabia ao homem se dedicar à caça, o que o possibilitou a desenvolver um comportamento competitivo e agressivo e, posteriormente, voltado para guerras e conquistas territoriais. À mulher, cabia a procriação e os cuidados com a prole. Fundava-se,

³⁹ Para maior conhecimento sobre a vida e as contribuições de Hypátia de Alexandria, sugiro a obra *A história de Hipátia* e de muitas outras matemáticas, de Cecília de Souza Fernandez (2019), bem como o filme *Alexandria* (2009), produção espanhola dirigida pelo cineasta Alejandro Amenábar.

assim, as sociedades patricênicas, em que o homem ocupava o centro dessa sociedade e se afirmava como a base familiar.

Por outro lado, havia o berço meridional, que abarca a África, com clima propício ao cultivo da agricultura, atividade desenvolvida pela mulher, que ocupava uma posição central nessa sociedade de organização matriarcal, baseada na coletividade, na cooperação e na convivência harmoniosa entre os membros: homens e mulheres. A mulher era considerada um ser sacralizado, uma vez que era genitora e dela “emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra” (CHIZIANE, 2013, p. 199). A socióloga Elisa Larkin do Nascimento, em *A matriz africana no mundo* (2008), destaca que o matriarcado era caracterizado, na época pré-colonial, não pela autoridade da mulher sobre o homem, mas pela partilha harmônica de responsabilidades e de privilégios, configurando uma equivalência social entre eles. Esses valores tradicionais cultivados no matriarcado – cooperação, solidariedade, respeito, empatia, partilha social, oposição à segregação e à violência – resistiram ao tempo e se confirmam até os dias atuais como ideal na filosofia da alteridade Ubuntu⁴⁰.

Entretanto, com a colonização, houve uma mudança no sistema organizacional das sociedades africanas, em que o matriarcado foi substituído pelo patriarcado, gerando impactos culturais, aumentando a desigualdade social entre homens e mulheres. O novo sistema implementado pelos europeus – o patriarcado – retira a mulher de cena e concede ao homem os espaços de privilégio, o comando da sociedade e o domínio do núcleo familiar, oprimindo e subordinando a mulher. A colonização foi violenta e o patriarcado opera nessa mesma lógica.

A escritora moçambicana Paulina Chiziane, em seu artigo “Eu, uma mulher... Por uma nova visão de mundo” (2013), afirma que os impasses que envolvem a inferiorização da mulher existem desde o princípio dos tempos, com Adão e Eva, e

⁴⁰ De acordo com Desmond Tutu (2004), a filosofia da alteridade Ubuntu se configura na essência do ser humano e está intimamente atrelada à cooperação, ao respeito à ancestralidade, à fraternidade com o outro e com o espaço em que habita. É um pensamento integralizador, uma regra de conduta e ética social, que une razão e sensibilidade, indo na contramão do pensamento de René Descartes. Essa filosofia se fundamenta na ideia de que o sujeito é através do outro, ou seja, a existência é uma partilha social e descarta todas as diferenças com a máxima: “Eu sou porque nós somos”.

não passam de “ideologias ditadas pelo poder sob a máscara da criação divina” (CHIZIANE, 2013, p. 199). Nas religiões bantu, a mulher é considerada “mãe da vida e força da produção da riqueza”, no entanto, se a comunidade for atingida por algum infortúnio – seca, guerras, doenças – as mulheres são punidas e amaldiçoadas, consideradas infratoras, uma vez que “são os ventres delas que geram feiticeiros, as prostitutas, os assassinos e os violadores de normas” (CHIZIANE, 2013, p. 199). Enquanto mulher e escritora, Paulina Chiziane se incomoda com o lugar que a sociedade impingiu a ela:

Olhei para mim e para outras mulheres. Percorri a trajetória do nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. [...] Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam. Foi assim que surgiu a minha primeira obra, *Balada de amor ao vento*, tornando-me deste modo uma das poucas escritoras do meu país (CHIZIANE, 2013, p. 202-203).

Além de Paulina Chiziane, outras escritoras africanas contemporâneas cedem suas vozes para expressar o rogo de tantas mulheres encarceradas e oprimidas em seus silêncios: Yaa Gyasi, de Gana; Rutendo Tavengerwei, de Zimbábue; Scholastique Mukasonga, de Ruanda; Noémia de Sousa, de Moçambique; Marguerite Abouet, de Costa do Marfim; Chimamanda Ngozi Adichie, da Nigéria, entre outras. Assim como Chiziane, essas escritoras utilizam a literatura como catalisador para combater sistemas opressores e toda forma de injustiça contra as mulheres:

Com as minhas mãos, afasto pouco a pouco os obstáculos que me cercam e construo um novo caminho na esperança de que, num futuro não muito distante, as mulheres conquistarão maior compreensão e liberdade para a realização dos seus desejos (CHIZIANE, 2013, p. 204).

No Brasil do século XIX, Maria Firmina dos Reis se destaca entre as mulheres das Letras como a primeira romancista brasileira que, com *Úrsula*, publicado em 1859, assume a perspectiva da mulher e denuncia as relações de dominação patriarcal. Como mulher e negra, aponta para a interseccionalidade ao atrelar o

gênero à etnia. Sobre o romance, Constância Lima Duarte (2005) confirma que “[...] o texto evidencia que a ausência de liberdade do negro emana do mesmo sistema que subordina a mulher... E isso muito antes de Simone de Beauvoir promover a equiparação dessas categorias” (DUARTE, 2005, p. 443). Ou seja, tanto a mulher quanto o negro são vistos como o “outro”, o diferente que destoa do sujeito central do patriarcado. No entanto, a escritora ficou, por muito tempo, no anonimato, inclusive no cenário maranhense, já que “são pouquíssimas as referências e o destaque dados a ela, nem mesmo nas obras publicadas pelos seus conterrâneos” (PINHEIRO, 2016, p. 34).

O silêncio em torno das mulheres também é devido ao silêncio das fontes, ou seja, elas eram “[...] imaginadas, representadas por discursos que as definiam e designavam o que deveriam fazer ou dizer, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes” (PERROT, 2017, p. 17), que é variável e desigual de acordo com as épocas. Na obra *Minha história das mulheres*, a historiadora Michelle Perrot (2017, p. 21) confirma a grande dificuldade para escrever a “[...] história das mulheres devido à ausência de registros, uma vez que muitas fontes documentais e vestígios foram apagados”.

Perrot acusa a própria língua de contribuir para o apagamento da participação das mulheres na história, pois, quando há mistura de gêneros, o plural masculino prevalece. Com o matrimônio, além de serem obrigadas à adoção de uma postura submissa ao marido, considerado o chefe representante da sociedade conjugal, as mulheres perdem o sobrenome, daí a dificuldade de reconstrução de linhagens femininas. Em 1993, Philippe Lejeune, estudioso em autobiografias, criou a Associação para a Autobiografia e o Patrimônio Autobiográficos (APA), destinada a acolher arquivos privados, com o intuito de impulsionar estudos sobre esses documentos e proteger os arquivos da destruição pela própria família dos escritores, que queimavam cartas, papéis pessoais e demais fontes de memória. De acordo com Perrot, as mulheres se dedicavam, principalmente, a gêneros autorizados de escrita e adequados a elas devido ao seu caráter privado, como por exemplo as correspondências, as cartas e os diários íntimos. Somente entre meados do século XIX e a primeira década do século XX, em razão do surgimento da imprensa, houve uma participação maior das mulheres no cenário literário, período em que estas

eram movidas pelos movimentos feministas que demandavam a educação da mulher, constata Heloísa Buarque de Hollanda (1993).

O surgimento de um público leitor feminino foi um fator importante para a produção literária das mulheres que, “[...] em sua maioria, são de origem aristocrática, com poucos recursos, e que tentam ganhar a vida de maneira honrosa com ‘a pena’” (PERROT, 2017, p. 32). No entanto, foram muitos os obstáculos que as escritoras tiveram que enfrentar para adentrar no universo da escrita. A francesa Amandine-Aurore-Lucile Dupin, que optou por um pseudônimo masculino, George Sand, para “[...] inscrever-se na gloriosa linhagem dos grandes autores” (PERROT, 2017, p. 98) é um caso que ilustra bem a dificuldade para uma mulher adentrar no cenário das letras e fazer da escrita um ato político, um dever moral amalgamado na crença de que a história pode “[...] ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS, 1990, 152).

Ainda de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1993), a década de 1970 foi um período fértil para a formação de grupos de estudo nas academias com o intuito de discutir o tema mulher, que “[...] pouco a pouco passa a ser considerado objeto legítimo de pesquisa acadêmica, assim como assunto de jornais e revistas especializados” (p. 27). A partir dessas discussões e estudos, começava a emergir um “[...] novo campo de trabalho crítico na maioria dos casos, identificado com o desenvolvimento do pensamento teórico feminista” (p. 27), que surge impetuoso nos Estados Unidos e na Europa com base nos movimentos de protesto que vigoraram nos anos 1960. A teoria feminista, de acordo com Rita Terezinha Schmidt (2000), está alicerçada no posicionamento político que se configura como estratégia de resistência ao poder e às opressões, que se tornam responsáveis pelo silenciamento das mulheres.

Na intenção de recuperar essas vozes e as histórias de mulheres desde o século XVI ao século XX, a historiadora Mary Del Priore (1997) apresenta sua obra *A história das mulheres no Brasil* (2018), “[...] voltada a todos aqueles que querem saber mais sobre essas ‘irmãs do passado’ e, através delas, sobre si mesmos” (PRIORE, 2018, p. 7); no entanto, denuncia que “[...] ainda faltam mais historiadores, homens e mulheres, que interpretem com maior frequência o estabelecimento, a gênese e a importância dos fatos históricos que envolvem as mulheres” (PRIORE, 2018, p. 9).

Ao abordarmos a história das mulheres e a relação delas com a escrita, constatamos que também há a necessidade da revisão do cânone literário. Por meio do artigo “Introduzindo novos, mas antigos desafios” (2001), Helena Parente Cunha provoca esse cânone, que se apresenta a serviço de uma elite defensora de um discurso hegemônico atrelado ao poder. A escritora responsabiliza José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior por desprezarem as obras escritas por mulheres, vetando seus nomes no cenário literário brasileiro. O apagamento das escritoras, conforme já abordado anteriormente, apresenta-se mais impetuoso quando a escritora é negra. A escritora portuguesa Grada Kilomba confessa que escrever o livro *Memórias da Plantação* (2019) foi “[...] uma forma de transformar, pois aqui não sou a ‘Outra’, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 27). Na escrita, ela se assume sujeito das suas próprias narrativas, opondo-se ao que o projeto colonial determinou, transitando de objeto a sujeito e conferindo à escrita um valor político. Kilomba (2019) se inspira no poema “Uma litania para a sobrevivência”, da escritora Audre Lorde (2010), que convida as mulheres, especialmente as negras, a romperem silêncios, pois “[...] quando estamos em silêncio/ ainda assim temos medo/ então é melhor falar/ lembrando-nos/ de que nunca fomos destinados a sobreviver”. Manifestar-se enfrentando os medos e confrontando poderes instituídos é uma agenda imprescindível a todas as mulheres.

2.6 SILENCIAMENTOS EM TORNO DAS MINORIAS

*Essa preta aí só me convence
se com licença, por favor,
por obséquio, pra começar
a lógica ocidental vem de Aristóteles
e blá- blá- blá*

(Bell Puã)

O cânone proposto por Bloom recebe críticas pelo seu caráter elitista, autoritário, excludente e posto a serviço das classes dominantes. Nessa perspectiva, a literatura tende a consagrar modelos de interpretação segundo os interesses das autoridades (CANDIDO, 2000, p. 40). Quando pensamos em um cânone para a literatura brasileira, quem são os excluídos, aqueles que não recebem prestígio no meio literário? Podemos começar pensando na lista de nomes escolhidos para a Academia Brasileira de Letras (ABL)⁴¹, uma instituição privada e independente, fundada em 20 de julho de 1897, no Rio de Janeiro, por um grupo de escritores, todos homens, cujo presidente, Machado de Assis, atuou desde sua criação em 1897 até o ano de 1908.

A primeira mulher a ter o nome cogitado a ocupar uma cadeira no seletorol dos escritores foi Júlia Lopes de Almeida, no entanto, não alcançou adesão dos colegas efetivos, gerando o mais emblemático vazio institucional produzido pelo preconceito de gênero. Michele Asmar Fanini, em *(In) visibilidade de um legado, seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, obra sobre a produção literária da escritora e uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, declara que a ABL foi concebida “[...] à imagem e semelhança de sua congênere francesa, a Académie Française de Lettres, em cujo regimento interno a expressão *homme de lettres* adquiria sentido literal” (FANINI, 2016, p. 18), por isso o

⁴¹ À imagem da Academia Francesa, a ABL importa da França suas tradições como por exemplo o lema “imortal” e os fardões fechados com mangas longas e confeccionados com tecido pesado e bastante quente, em desacordo com nosso clima brasileiro.

acesso de mulheres foi vetado⁴². Muitas foram as discussões acerca da elegibilidade e resistência à presença feminina na ABL. Até o ano de 1927, o artigo 2º do regimento interno da instituição previa o perfil dos imortais:

Só podem ser membros efetivos da Academia os brasileiros que tenham, em qualquer dos gêneros de literatura, publicado obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livro de valor literário. As mesmas condições, menos a de nacionalidade, exigem-se para os membros correspondentes (ABL, 2020).

Em 1930, Amélia Beviláqua, escritora, jornalista e ativista na luta pelos direitos das mulheres no Brasil, também teve sua candidatura⁴³ negada e, em 1951, foi incorporado oficialmente um adendo ao texto original do artigo anteriormente citado com a explicação de que o termo “brasileiros” só se aplica aos escritores do gênero masculino. Fica, assim, afirmado o caráter misógino e sexista da instituição, não por ser fruto de um pensamento vigente em um determinado tempo, mas como uma escolha de manutenção dos preceitos defendidos pela hegemonia do patriarcado como exaltação do lugar de poder e privilégio.

Durante as primeiras oito décadas de existência da ABL, nenhuma mulher fez parte da instituição. Somente no ano de 1977 a Academia foi favorável à entrada de Rachel de Queiroz, primeira mulher a fazer parte dos “imortais” da “Casa de Machado de Assis”. Na época, Rachel assumiu, na ABL, um discurso pouco inclinado em prol da luta das mulheres, no entanto, em seu primeiro romance, *O Quinze*, publicado em 1930, ou seja, 47 anos antes, representa a mulher de forma renovada e cria personagens que passam de objetos a sujeitos da narrativa, o que leva Graciliano Ramos (1980) a receber a obra com dúvidas quanto à autoria:

⁴² No estado do Espírito Santo, a Academia Espírito-Santense de Letras foi fundada em 1921 com o objetivo de orientar o cenário artístico capixaba, no entanto, por ser um espaço exclusivamente masculino, foi necessário criar, em 1949, a Academia Feminina de Letras do Estado do Espírito Santo. Judith Leão Castello Lopes Ribeiro foi uma das fundadoras e integra a cadeira de número um. A escritora Virgínia Gasparini Tamanini, que se consagrou com a obra *Karina* (1964), também fez parte da Academia, bem como Maria Stella Novaes, Aidê Nicolucci e Carmélia de Souza. Essas escritoras sofreram uma dupla subalternidade, pois eram mulheres e escritoras em um estado que sempre esteve fora do circuito literário nacional. Atualmente, nomes como Bernadette Lyra e Elisa Lucinda figuram na instituição capixaba.

⁴³ A recusa da participação de Amélia Beviláqua causou um movimento entre as mulheres e, por meio do semanário *O Malho*, criou-se um plebiscito para a escolha de nomes dentre as escritoras que merecessem entrar para a “imortalidade”. As escritoras mais votadas foram Iveta Ribeiro, Adalgiza Bittencourt, Anna Amélia, Gilka Machado, Julia Galeano, Maria Eugenia Celso, Laurita Lacerda Dias e Tétra de Teffé, todas, em menor ou maior grau, excluídas da história da literatura brasileira.

Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural. (RAMOS, 1980, p. 137).

Clarice Lispector, assim como Rachel de Queiroz, também teve sua obra *Perto do coração selvagem*, lançada em 1944, analisada por Álvaro Lins, que logo a associou à “escrita feminina”, por trazer características que, conforme o autor, são próprias do temperamento da mulher, como por exemplo o demasiado lirismo e o narcisismo (LINS, 1944). Sobre a falta de reconhecimento das obras de mulheres que escrevem, a historiadora Maria de Lourdes Eleutério comenta:

[...] no sistema cultural em formação, o trabalho intelectual da mulher soa estranho ao mundo masculino das letras, podendo ser admitido apenas excepcionalmente. Há formas veladas de deslegitimação e mesmo dúvidas recorrentes sobre se elas eram as verdadeiras autoras do que produziam (ELEUTÉRIO, 2005, p. 71).

A produção literária feminina acaba sendo englobada em um conjunto que restringe seu potencial estético e temático. Sobre o estigma “literatura feminina”, a escritora Adriana Lisboa (2005), comenta que há, por parte das escritoras, um “grande mal-estar diante dessa espécie de subgênero, essa parte que lhes caberia no latifúndio (patriarcal falocêntrico etc.) literário” (2005). O desabono da expressão “literatura feminina” parte do seguinte contraponto: por que não há o rótulo de “escrita masculina” para as obras produzidas por homens? Para a escritora, a expressão “literatura masculina” é “uma espécie de *a priori*, conjunto dominante no qual se inscrevem subgêneros: o feminino, o gay, o negro” (LISBOA, 2005).

Em diálogo com Lisboa (2005), a escritora Marina Colassanti elabora, para um seminário nos Estados Unidos, em 1996, o texto “Por que nos perguntam se existimos?”, em que aborda o preconceito que recai sobre a mulher escritora:

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém – indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona – quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade

não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que a sociedade quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (COLASANTI, 1996, p. 36).

Com o propósito de marcar a sua existência por meio de suas escrevivências e a sua presença no cenário literário, em 2018, a escritora mineira Conceição Evaristo registrou sua candidatura à cadeira de número 7 na Academia, ocupada pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Uma campanha foi iniciada em favor da escritora e, por meio de uma petição, foram reunidas mais de 25 mil assinaturas na internet. A *hashtag* #ConceiçãoEvaristonaABL ajudou Evaristo a optar pela candidatura:

Na verdade, fui incentivada por essa manifestação que já estava havendo. As pessoas foram me dando a coragem. Para se candidatar à Academia é preciso que seja brasileiro nato e que tenha um livro publicado, eu sou brasileira nata e tenho seis livros publicados. A partir do momento em que a literatura que produzo já tem um lugar dentro da literatura brasileira, eu acredito que eu estou dentro do que a academia pede. Então, estou me candidatando à vaga da cadeira sete como qualquer outro escritor brasileiro poderia estar se candidatando (EVARISTO, 2018).

Conceição Evaristo foi homenageada na edição de 2015 do Prêmio Jabuti, na categoria Personalidade Literária do Ano, com seu livro de contos *Olhos d'água*. (2014). Teve a obra *Poemas de recordação e outros movimentos* (2017) publicada pela editora Malê e também pela mesma editora francesa que publicou Clarice Lispector. *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006) foram traduzidos para o francês e a escritora revela que “[...] essa mulher negra não está neste espaço literário por intromissão. É porque ela escreve mesmo. Essas são as sutilezas do racismo brasileiro, que acontecem até no meio que você pressupõe mais democrático (EVARISTO, 2018). A campanha feita em prol de se tornar um membro do “clube da branquitude masculina” incluiu jantares regados a vinhos importados oferecidos pelo candidato ou por seus padrinhos. As alianças foram feitas como em uma campanha política e Conceição Evaristo não tinha padrinho e não cortejou os que seriam seus confrades. Decidiu fazer sua campanha atendendo apenas as exigências do regimento da Academia: “Cumprir o ritual quando entreguei a carta de

inscrição. Deixei a minha obra lá e ofereci meus livros para poucos acadêmicos. Me apresento de forma diferenciada (EVARISTO, 2018).

Sobre o resultado da votação, Conceição avalia que a literatura ainda continua sendo orientada por homens brancos e “quebrar com esse imaginário que coloca as mulheres negras no lugar de subalternidade e não acreditar nessas mulheres como potentes também na escrita causa um desinteresse no mundo literário” (EVARISTO, 2018).

O meio pelo qual se dá a relação do candidato com a Academia evidencia a articulação de forças, uma política de indicação, um combinado entre os membros do “clube de amigos”, o que configura o sintoma das relações de patrimonialismo, mandonismo e racismo na sociedade brasileira. Evaristo, em tom conciliatório, declara:

[...] a ABL não está fora da dinâmica social de relações sociais e raciais do nosso país. Na verdade, essa formação da academia é uma formação de quase todas instituições brasileiras. A falta de representatividade se dá em todo lugar (EVARISTO, 2018).

A literatura se caracteriza como um espaço de interdição composto por críticos, prêmios, mídia, editoras, cânones e são poucas as escritoras negras com nomes em catálogos de editoras renomadas ou escolhidas para receber uma premiação. Elas optam por publicações coletivas em pequenas editoras e a recepção de suas obras acontece, via de regra, primeiro, junto aos movimentos sociais, que acabam sendo os responsáveis por legitimá-las e em espaços e eventos culturais fomentados por seus pares, nos territórios periféricos. Não só as mulheres, mas os escritores negros encontraram dificuldades para fazer parte dos seletos grupos de intelectuais das academias. Cruz e Sousa já tinha publicado *Missal e Broquéis* (1893), no entanto sua entrada na ABL foi recusada. Negro, pobre, provinciano e simbolista, enfrentou o preconceito dos intelectuais do seletos grupo, numa época em que a poesia parnasiana ocupava lugar de prestígio. Apenas com o tempo o escritor recebeu reconhecimento por sua produção literária.

Lima Barreto⁴⁴ também ensaiou sua entrada na ABL três vezes e em nenhuma delas foi bem-sucedido, pois os membros efetivos alegaram que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) não cumpriu o protocolo formal e ainda era um crítico da Academia, muito boêmio, com passagens por hospitais psiquiátricos, sem o perfil necessário para figurar entre os “imortais”.

Desde 1897, ano de sua fundação, poucos foram os negros que entraram na ABL, entre eles, seu fundador, o escritor Machado de Assis⁴⁵ e Domício Proença Filho, professor da Universidade Federal de Santa Catarina, que entrou para a Academia em 2006 e ocupa a cadeira 28. Há o *apartheid* racial e de gênero e, mesmo fundada por um negro, a ABL sempre excluiu este contingente de suas cadeiras emolduradas, confirmando as práticas corriqueiras de um país racista e preconceituoso.

A historiadora e antropóloga brasileira Lília Schwarcz, em 2017, no mesmo ano em que Lima Barreto foi o homenageado na Festa Literária de Paraty (FLIP), lançou a biografia do escritor. Nela, constatou algumas razões pelas quais ele ficou fora do cânone por tanto tempo e concluiu que um dos motivos era por ele tratar de temas polêmicos que incomodavam a sociedade da época e ainda são pautas da agenda atual:

Também foi me chamando a atenção a maneira como o escritor se construiu na qualidade de personagem literário dessa República das Letras: sempre na base da política “do contra”, por princípio e para fazer graça, conforme gostava de provocar. Era contra os políticos afetados, contra a aristocracia improvisada, contra os jornalistas artificiais, contra “os literatos de atelier”, contra os “bovarismos” (SCHWARCZ, 2017, p. 10-11).

⁴⁴ Na ocasião de uma das suas candidaturas, escreveu um artigo na revista *Careta*, em 1921: “Vou escrever um artigo perfeitamente pessoal; e é preciso. Sou candidato à Academia de Letras, na vaga do Sr. Paulo Barreto. Não há nada mais justo e justificável. Além de produções avulsas em jornais e revistas, sou autor de cinco volumes, muito bem recebidos pelos maiores homens de inteligência de meu país. Nunca lhes solicitei semelhantes favores; nunca mendiguei elogios. Portanto, creio que a minha candidatura é perfeitamente legítima, não tem nada de indecentes” (BARRETO, 1921). Apenas em 2017 a Academia reconheceu, em conferência realizada pela escritora Ana Maria Machado, o real valor de Lima Barreto e conferiu a ele o título simbólico de “Cadeira 41”.

⁴⁵ Na ocasião do falecimento do ‘Bruxo do Cosme Velho’, em 1908, seu confrade Joaquim Nabuco escreve uma carta a José Veríssimo reprovando o uso do termo ‘mulato’ para se referir ao grande escritor Machado de Assis: “Seu artigo no Jornal está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: “Mulato, foi de fato um grego da melhor época”. Eu não o teria chamado mulato e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir o artigo a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa. O Machado para mim era branco, e creio que por tal se tomava: quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego” (NABUCO *apud* MASSA, 1971, p. 46).

Segundo Schwarcz, Lima Barreto incomodava, assim como também incomodava a presença de mulheres na ABL. Maria Firmina dos Reis, a primeira romancista brasileira, autora de *Úrsula* (1859), também ficou no esquecimento, o que nos leva a afirmar que a causa pode ter sido o seu projeto de denúncia da escravidão, além de ser negra e pobre, a fala antiescravista não era levada a sério e não estavam dispostos a ouvi-la.

Mulher moradora de uma favela, negra, catadora de papel, com pouca escolaridade, mãe solteira de três filhos, Carolina Maria de Jesus foi a primeira mulher que publicou seu diário de miséria, *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*, obra publicada em 1960 e traduzida para 13 idiomas –, com mais de 1 milhão de exemplares vendidos por todo o mundo. Ela representa um marco na cultura marginal periférica, traduzindo as margens por meio da literatura, escrevendo com seu corpo suas vivências sofridas. Compreender o surgimento dessa escritora se faz necessário para compreendermos, também, a literatura feminina que é produzida nas periferias do país, que desafia restrições de ordem social e política. Carolina fala, tendo sua linguagem singular “traduzida” por mediadores conhecedores da língua culta padrão. Mulher negra, favelada, catadora de papel, com pouca escolaridade “não pode” ser escritora. Carolina também incomodava.

O discurso hegemônico daqueles que alimentam o cânone literário é imbuído de formulações ideológicas e é, antes de tudo, um discurso de poder, um projeto de dominação. O cânone deixa de ser um projeto literário e ganha um vulto político. A literatura passa então a ser o espaço de interdição que impede a empatia com a história do outro. Discutir o cânone é “mais do que colocar em xeque um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder, que legitimam decisões particulares com discursos globalizantes” (COUTINHO, 1996, p. 70). Exige um diálogo transcultural pautado na democracia, nas diferenças e na aceitação do outro e, principalmente, na visão reelaborada de conceitos sobre literatura que considerem a relação entre o escritor e a dinâmica social.

2.7 DAS BORDAS AO CENTRO DA ENUNCIÇÃO

*E eis que, na beira da beira, ressurgimos
reinvenção*

(Luz Ribeiro)

Ao refletirmos sobre a literatura como um espaço de interdição, conforme visto na seção anterior a esta, trazemos para a discussão o poeta Sérgio Vaz⁴⁶ que, em sua obra *Literatura, pão e poesia* (2011), inicia o texto “Literatura das ruas” comparando a literatura a uma “dama triste”, “[...] que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia” (VAZ, 2011, p. 35). Com essa expressão – dama triste – confirma-se que há uma literatura legitimada, canônica, que não circula por espaços como os da periferia. O poeta propõe, então, um novo olhar para a literatura e um novo fazer literário, sem sofisticações e beletrismos, o que acarretou uma mudança significativa no cenário literário e cultural da periferia: a democratização do acesso à palavra por meio dos saraus: movimento que abriu as portas para as mulheres escritoras⁴⁷ da periferia.

Os saraus perderam a conotação de reuniões de cunho artístico, organizadas nos salões imperiais em Petrópolis, promovidas por D. Pedro II e pela elite do século XIX e ganharam espaços informais como bares, onde as mulheres passaram a frequentar e a confirmar que esse era um movimento de resistência, de subversão e

⁴⁶ Em parceria com o poeta e agitador cultural Marco Pezão, Sérgio Vaz criou, em 2001, a Cooperativa Cultural da Periferia, a Cooperifa, com o objetivo de reunir as pessoas da comunidade em torno da palavra: “Quanto a nós, Capitães da areia e amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o sarau da Cooperifa” (VAZ, 2011).

⁴⁷ Na edição especial da revista Caros Amigos/ Literatura Marginal, publicada em 2001, Ferréz, em seu manifesto “Terrorismo literário”, sugere uma revolução na literatura: os escritores da periferia entram em cena e, de objetos, passam a ser sujeitos de suas narrativas. Entretanto, constatamos que, entre os quarenta e oito escritores participantes das três edições especiais da revista, somente nove são mulheres. A presença das mulheres nas editoras também é tímida, se comparada a dos homens. De acordo com Lucía Tennina, “[...] dos onze títulos publicados pelas Edições Toró – a primeira editora administrada integralmente por um escritor periférico – existem somente três assinados por mulheres, dois deles em coautoria com homens” (TENNINA, in DALCASTAGNÈ 2015, p. 59), o que confirma uma desproporção entre homens e mulheres nas publicações de obras literárias.

de inversão da ordem social. Conhecida por estar isolada na torre de marfim – bibliotecas e academias – a literatura passa a ocupar, nos anos 2000, espaços públicos nas regiões periféricas, principalmente nas de São Paulo. O termo sarau, antes, pertencente ao cenário da cultura letrada, desloca-se para o território marginal, contribuindo, assim, para o surgimento de uma “poesia mais corporal, de carne e osso, sem cerimônias, que conta histórias de pessoas simples. A justificativa dessa mudança de cenário se baseia no argumento de que a poesia não tem dono” (TENNINA, 2017, p. 116). No sarau, o microfone é aberto e a participação é livre. Donas de casa, pedreiros, ambulantes, faxineiras possuem espaço para declamar seus textos e se reconhecerem como escritores, ou seja, agora gritam suas próprias narrativas aqueles que sempre foram silenciados pelo “conhecimento-regulação” (SOUZA SANTOS, 2011).

Dessa forma, as mulheres confirmaram os saraus como “[...] um espaço central para compreender a problemática do papel da mulher da periferia na literatura marginal periférica” (TENNINA, in DALCASTAGNÈ, 2015, p. 61) e assim começaram a se organizar em coletivos exclusivamente femininos para assegurar a participação nos movimentos da periferia e garantir maior visibilidade. Nos coletivos, elas compartilham saberes e temas referentes ao gênero. Por exemplo, o grupo Capulanas⁴⁸, formado somente por mulheres negras da periferia, é fruto dos saraus e montou o espetáculo “Solano Trindade e suas negras poesias” para ser exibido na primeira Mostra Cultural da Cooperifa em 2008. A intenção do grupo era democratizar o teatro e levar para o palco questões relacionadas ao pensamento da cultura popular, onde a herança da oralidade se firma e possibilita que mulheres africanas e afrodescendentes estabeleçam laços comuns relacionados à espiritualidade e à memória ancestral.

Mjiba é outro coletivo composto por mulheres negras, fundado por Elizandra Souza em parceria com sua irmã Elisângela Souza e com sua amiga, Thais Vitorino. Ao ler a obra da escritora J. Nozipo Maraire, no livro *Zenzele – Uma carta para*

⁴⁸ Capulana é usada nos países africanos de diversas maneiras: para cobrir o corpo das mulheres, para carregar os filhos nas costas; é usada em cerimônias como funerais, em casamentos e em ritos de iniciação. Para além da moda, seu uso está atrelado à tradição (SANTOS, s/d. Disponível em: <<https://www.conexaolusofona.org/capulana-um-tecido-carregado-de-historia/>>. Acesso em 08 de abr. 2018).

minha filha (1986), Elizandra descobriu o nome Mjiba⁴⁹: jovens guerrilheiras que lutaram pela independência de Zimbábue. Elisandra foi arrebatada pelo espírito revolucionário dessas guerreiras e, no CEU (Centros Educacionais Unificados), o coletivo realiza shows, debates, exposições culturais e saraus.

A produção literária de Elizandra Souza e de muitas outras mulheres permite uma leitura da periferia pela perspectiva de jovens, negras, feministas e provenientes desse espaço. Elizandra confessa ser fã dos Racionais MC's, grupo que contesta, em suas letras musicais, o meio em que vivem os integrantes negros das comunidades periféricas. No discurso de Mano Brown, a escritora via sua condição social representada; no entanto, não encontrava, nesse mesmo discurso, uma representatividade quanto ao gênero. No *rap*, era notória a predominância da participação masculina⁵⁰ com seus maiores representantes: Racionais MC's, Mano Brown, Marcelo D2, Emicida, MV Bill e Criolo. Dessa forma, ela e outras escritoras foram procurar na literatura um espaço para que pudessem articular seus próprios discursos. As primeiras investidas ocorreram em fanzines, espaço que marca a entrada das vozes femininas na cultura *hip hop*. De acordo com a Zulu Nation⁵¹, o conhecimento por meio da escrita é o quinto elemento elencado nessa cultura: o primeiro deles é o *rap*, seguido pelo *DJ*, *break*, grafite e, finalmente, o fanzine. A escritora Elizandra Souza passou a frequentar os saraus e, em parceria com mais quatro mulheres, organizou, em 2016, o coletivo Sarau das Pretas.

O Rima Dela é outro projeto que visa dar visibilidade às mulheres no *hip hop*, configurando-se como um território para que as mulheres expressem suas vivências no universo cultural. O canal do YouTube apresenta entrevistas e vídeos com nomes já conhecidos na cena cultural de São Paulo como, por exemplo, o de Mel Duarte e o de Becca Vilaça, que explica:

⁴⁹ Não se sabe se, de fato, essas guerrilheiras existiram ou se apenas fizeram parte da obra literária da escritora J. Nozipo Maraire: *Zenzele – Uma carta para minha filha*.

⁵⁰ O universo do rap se configurou, durante muito tempo, como machista, por suas letras que objetificam as mulheres, entretanto, com a democratização da internet e as investidas dos movimentos feministas, muitas mulheres ingressaram no gênero musical cantando, rimando e fazendo do *beat* um estandarte com mensagens de igualdade de gênero e de raça, garantindo a presença feminina no cenário do *hip hop*. Nomes como Negra Li, Linn da Quebrada e Preta Rara protagonizam a cena do rap feminino brasileiro: “As mensagens também estão vindo pesadas, as meninas estão colocando pra fora muita coisa importante da vivência de cada uma. Tem visões e *vibes* potentes do feminino e do feminismo – especialmente do feminismo negro”, afirma a DJ Mayra, do coletivo Rimas & Melodias (STEFANEL, 2017).

⁵¹ Organização não governamental criada pelo DJ Afrika Banbaata, considerado precursor do movimento *hip hop*.

Eu acredito que o *rap* é completamente machista, mas a luta feminista dentro dele tem tomando uma proporção maior a cada dia. Ainda existe aquele cara que não aceita uma mulher sendo a artista principal, não aceita abrir show pra mulher, na produção não gosta de receber ordem de uma mulher [...] Eles ainda não entenderam que todo esse nosso sofrimento não é à toa. A gente vem crescendo, se fortalecendo e a ideia é dominar tudo. Pegar o que é nosso por direito (VILLAÇA, 2019).

Além de atuarem em coletivos, as mulheres se engajam em iniciativas que divulgam e incentivam a leitura de escritoras, como o projeto Leia Mulheres⁵², inspirado no modelo inglês #readwomen2014, sugerido pela escritora britânica Joanna Walsh. Antologias que possuem um mote político também florescem no cenário em que mulheres e literatura se aproximam para pensar pautas que giram em torno da agenda feminista, como por exemplo a *Pretextos de mulheres negras* (2013), coletânea de textos que reúne diversas escritoras brasileiras e estrangeiras, organizada por Carmem Faustino e Elizandra Souza. Em 2019, foi publicada a antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizada pela *slammer* Mel Duarte e prefaciada por Conceição Evaristo, que pontua:

As falas de outras mulheres, assim como a minha, se compactuam, se encontram no que está dito, no que está escrito. As nossas falas de mulheres e notadamente a das mulheres negras podem ser agregadas como refrão às vozes dessa antologia. *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* é uma escrita em confronto ao silenciamento que buscam impingir sobre nós (EVARISTO, 2019, p. 13).

A presença feminina vem se afirmando por meio dos saraus, dos coletivos e dos *slams*, com o intuito de preencher uma lacuna muito grande nesse cenário em que a mulher, principalmente a negra, é secundária e o lugar de fala a ela é negado.

⁵² O projeto visa à visibilidade de escritoras no mercado editorial, uma vez que este ainda se apresenta muito restrito às produções de autores. Inspirada pelo modelo inglês #readwomen2014, idealizado pela escritora britânica Joanna Walsh, Juliana Gomes, Juliana Leuenroth e Michelle Henriques se uniram para dar corpo ao projeto de Walsh aqui no Brasil. Em encontros presenciais em livrarias ou em espaços culturais, elas lêem e debatem as obras literárias escritas por mulheres. No Espírito Santo, o projeto Leia Mulheres é coordenado por Taiga Scaramussa (DALVI; SCARAMUSSA, 2017).

Figura 15 – Mel Duarte



Fonte: Grambo⁵³

3 FEMINISMOS: ELAS PROTAGONIZAM A CENA

*Agora já é tarde, estamos espalhadas
Temos um legado a retomar
Por hora, 40% de mulheres,
Empoderadas
Mas essa estatística vai mudar
E quando menos esperarem,
Racistas, machistas – Vocês terão que se curvar
(Mel Duarte)*

Iniciamos esta seção com um poema da *slammer* Júlia D'Lyra, que provoca uma reflexão sobre os lugares que o patriarcado definiu para serem ocupados por

⁵³ Disponível em: <<https://gramho.com/explore-hashtag/melduarte>>. Acesso em 03 de jun. 2020.

mulheres e a luta delas para que pudessem participar da vida pública e combater a hierarquia masculina:

Mulher guerreira, com sangue na veia, samba no pé, fé em Deus e em lemanjá; nesta vida de tormento, peço a Deus pra me guiar.

Segue em frente sem olhar para o lado, vai que talvez eu seja "olhada", ou pior, até estuprada.

Nos julga pela calça jeans rasgada, que usamos só porque irá atíçar os homens??? Boa tarde aos homens que ficam atiçados ao ver um joelho de fora!

Estamos cansadas e queremos ser ouvidas, não aguentamos mais tanta injustiça.

Sexo frágil? Coitado, acha mesmo que você aguenta uma criança 9 meses na barriga? Sem contar o enjoo...

Ou melhor, aguentar você mesmo na TPM, menstruar todos os meses do ano e em todos eles, ter tempestade de hormônios?

Trabalhar, estudar, arrumar a casa, educar, e quem se ferra é ela DE NOVO!

"Caí da escada"; "me machuquei sozinha"; essas desculpas não dão mais, onde está o mundo de igualdade e paz???

Todas em uma... Menina mulher, mal tratada, julgada por uma sociedade machista, que acha que o feminicídio é normal hoje em dia.

Trabalha duro, corre atrás, muitas das vezes só tem a ajuda dos pais. Mulheres, já perceberam o quão bonita é a nossa beleza??

No dia que nós mesmas nos percebemos, seremos exaltadas... Pois mulher é fortaleza, fervor, história, raça e cor.

Mulher é guerreira e amorosa. Mulher é rainha e flor. Mulher é resistência

(D'LYRA, Júlia. Mulher guerreira, com sangue na veia, samba no pé, fé em Deus e em. Não publicado).

Trata-se de uma prosa poética cujos parágrafos poderiam funcionar como estrofes. No primeiro parágrafo, o enunciador parece falar de uma terceira pessoa – “Mulher guerreira, com sangue na veia, samba no pé, fé em Deus e em lemanjá (...)” – mas ao final deste mesmo parágrafo, ele se inclui ao trazer o verbo e o pronome na primeira pessoa: “**peço** a Deus pra **me** guiar”. O texto segue abordando a autoestima da mulher e recorre a símbolos da cultura popular como o samba e

também o sincretismo religioso: “... fé em Deus e em lemanjá”. A *slammer* diz que segue em frente, sem olhar para o lado, seja por gesto de coragem ou convicção, mas também por cuidado e precaução para não ser estuprada. A opressão sobre a mulher retira a tranquilidade dela. Há uma crítica ao machismo – ao discurso do instinto do homem que “não pode ver mulher” – à concepção patriarcal que ainda culpa a vítima em casos de assédio e violência sexual. A *slammer* faz o pedido para que as mulheres sejam ouvidas: “queremos ser ouvidas, não aguentamos mais tanta injustiça”.

A poeta faz um contrapondo entre a ideia de sexo frágil – conferida à mulher – e a concepção patriarcal de força – conferida ao homem – ao afirmar que o homem não poderia aguentar um bebê na barriga ou o enjoo da gravidez. A crítica se estende à desvalorização dos afazeres domésticos e, quando se trata de uma mulher que trabalha fora, ela ainda realiza uma dupla jornada ao chegar em casa: “Trabalhar, estudar, arrumar a casa, educar, e quem se ferra é ela DE NOVO!”.

São destacadas algumas desculpas usadas pelas mulheres quando querem esconder que são violentadas: “Caí da escada” ou “me machuquei sozinha”. Historicamente, a violência sempre se configurou como uma ferramenta de dominação masculina. Somente a partir dos anos 1970, com o movimento feminista que contribuía com a denúncia da violência física e da simbólica – fruto do machismo e do patriarcalismo naturalizados – a violência doméstica foi compreendida como uma violação dos direitos humanos. Muitas mulheres arrumam desculpas para não denunciarem seus agressores, seja por dependência afetiva ou econômica, seja por medo de represália, de possíveis novas agressões, seja por falta de apoio familiar ou por falta de confiança nas instituições públicas responsáveis que reforçam a ideologia patriarcal. Por fim, com o excerto “Mulher é guerreira e amorosa. Mulher é rainha e flor – mulher é resistência”, Júlia D’Lyra exalta a força, a delicadeza e a coragem da mulher para enfrentar os desafios da sociedade patriarcal, confirmando que a “rainha e flor” é um ser político de resistência. Ela está sempre pronta para a luta.

A luta das mulheres por equidade ganhou visibilidade com o movimento feminista, que se manifesta em ondas que ocorrem em momentos distintos, conforme os interesses políticos, as possibilidades discursivas e a conjuntura social.

Importante destacar que há divergências entre estudiosos ao classificarem as ondas feministas. Por exemplo, Constância Lima Duarte (2003) compreende o feminismo como “[...] todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p. 152). Neste sentido, considera que a primeira onda feminista, no Brasil, iniciou-se no século XIX quando as primeiras mulheres levantaram a bandeira pelo direito de aprender a ler e a escrever. Nesta primeira onda, destacou-se Nísia Floresta entre outras escritoras que publicavam em jornais dirigidos por mulheres, como Joana Paula Manso de Noronha e Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar.

Conforme Duarte (2003), a segunda onda surgiu por volta de 1870 e se “caracteriza principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista” (DUARTE, 2003, p. 156). Nessa onda, a pesquisadora destaca nomes como o de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Amélia Carolina da Silva Couto e Presciliana Duarte de Almeida. A terceira onda iniciou-se logo nos primeiros anos do século XX, “[...] com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho” (DUARTE, 2003, p. 160). Neste cenário destacam-se Bertha Lutz, uma voz muito expressiva na campanha pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, e as escritoras Maria Lacerda de Moura e Gilka Machado, dentre outras.

A quarta onda, a “mais exuberante”, segundo Duarte (2003, p. 165), por ter colaborado para a alteração dos costumes e para pautas mais ousadas, ocorreu nos anos de 1970 e se estendeu até os anos de 1980, com um “[...] movimento muito bem articulado entre as feministas universitárias, alunas e professoras, promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como ocorria na Europa e nos Estados Unidos” (DUARTE, 2003, p. 167). Somente a partir de 1990 o feminismo adotou um caráter difuso e as feministas assumiram o interesse por agendas diversificadas e alguns defendem “[...] que estes seriam tempos ‘pós-feministas’, pois as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos” (DUARTE, 2003, p. 168). No entanto, embora possamos comemorar muitas conquistas, ainda podemos perceber a persistência do julgo patriarcal que se desenha por meio das

desigualdades salariais, das várias formas de violência, da pouca presença da mulher em cargos importantes nas empresas, da jornada duplicada que envolve os afazeres domésticos, a lida com os filhos e o trabalho profissional.

De maneira diferente da divisão feita por Constância Lima Duarte, a ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda (2018) baliza o feminismo considerando a primeira onda aquela ocorrida na transição do século XIX para o XX, com o movimento das *suffragettes*; a segunda onda a ocorrida entre os anos 1960 e 1970; a terceira, nos anos 1980 e a última delas, a quarta onda, “[...] desde o início da década de 2010 ela já vinha mostrando sua força em manifestações públicas”, entretanto ganhou amplitude em 2015 (HOLLANDA, 2018, p. 33).

Contudo, a periodização do movimento feminista em ondas é questionada por vários estudiosos. Carla Gomes e Bila Sorj (2014), por exemplo, defendem que “[...] a metáfora de onda remete a um processo de constante substituição de feminismos, no qual o anterior se esvai e é sucedido por um novo, ignorando as linhas de continuidade entre eles” (GOMES & SORJ, 2014, p. 3). Claire Hemmings (2009) também é contra a divisão do movimento em ondas, pois acredita que atinge o pensamento feminista de forma negativa, “[...] fixando autoras e perspectivas a décadas específicas e enfatizando as rupturas entre as teóricas, o que termina por produzir uma valoração normativa das diferentes ondas como progresso ou perda”. Gomes e Sorj (2014) optam por substituir o termo ondas por gerações, criando possibilidade para considerar diversos grupos de feministas que atuam simultaneamente, o que nos leva a confirmar o caráter descentralizado do feminismo, “[...] constituído de diferentes grupos de mulheres, com variadas experiências de vida e modos diversos de conceber o tema das relações de gênero, de formular ideologias e estratégias políticas” (GOMES; SORJ, 2014, p. 3).

Nesta pesquisa, adotamos o termo “ondas” e fazemos coro com a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (2018), que relaciona as ondas feministas a movimentos organizados e institucionalizados, não desfazendo das mulheres precursoras que lutaram pela igualdade de gênero, contudo não estavam organizadas em grupos.

Antes de adentrarmos na discussão sobre o feminismo da terceira e o da quarta ondas, que nos interessam por dialogarem com o *corpus* literário desta pesquisa, vemos a necessidade de apresentarmos as duas ondas feministas que as

precederam, para compreendermos o porquê de uma agenda feminista pontuada por e para mulheres negras, uma vez que a expressão “movimento feminista” não contemplava todas as mulheres e “[...] tinha cara e tom mais europeizados e intelectualizados” (SILVA, 2018, p. 256). Apenas entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990 eclodiu a pluralização do feminismo e a sistematização teórica do feminismo negro.

3.1 PRIMEIRAS ONDAS: MATRIZES DOS FEMINISMOS

Em 1791, Gouges escreveu o panfleto *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* aos moldes da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* e, em resposta ao documento símbolo que norteou a revolução francesa, fez uso do tom provocativo e recrutou as mulheres para uma tomada de posição contra as desigualdades entre os sexos: “Mulher, acorda! A força da razão faz-se ouvir em todo o universo: reconhece teus direitos [...] Ó, mulheres! Mulheres, quando deixareis vós de ser cegas?” (GOUGES, 2007).

Contemporânea da francesa Olympe de Gouges, a escritora inglesa e defensora dos direitos das mulheres Mary Wollstonecraft (1759-1797) escreveu, em 1792, *Reivindicação dos direitos da mulher* (2016), na qual se apresenta convicta de que as agruras da sociedade tinham origem nas desigualdades sociais e nas relações de poder de uns subordinando outros. A intelectual lutou em favor da causa antiescravagista e questionou o discurso dominante que naturalizava a subordinação da mulher ao homem.

Se Wollstonecraft e Gouges lutaram contra o sistema de hierarquia de gênero, a brasileira Dionísia Pinto Lisboa (1810-1885), conhecida como Nísia Floresta, também dialogou com as feministas europeias, infringindo normas, contestando códigos de gênero convencionais que dominavam a sua época, trazendo o feminismo para o debate no país. Em 1832, Nísia Floresta publica *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, obra que considerou como sendo tradução livre da *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), de Mary Wollstonecraft. No entanto, no Brasil do século XVIII, o pensamento iluminista era

incompatível com o colonialismo e o escravagismo que prevaleceu até o século XIX, o que justifica compreender as dificuldades de se criarem movimentos sociais contestatórios na época. As feministas europeias trilharam com seus ideais político-sociais lado a lado com os ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade e compartilharam um movimento que tinha em sua base a crença de que a emancipação das mulheres deveria começar pelo direito à educação e pela inserção delas na esfera pública:

Na luta pelos direitos da mulher, meu principal argumento baseia-se neste simples princípio: se a mulher não for preparada pela educação para se tornar a companheira do homem, ela interromperá o progresso do conhecimento e da virtude; pois a verdade deve ser comum a todos ou será ineficaz no que diz respeito a sua influência na conduta geral (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 20).

Somente em meados do século XIX as reivindicações das mulheres ganharam um formato mais estruturado, organizado de forma coletiva, originando o movimento feminista, que defende os interesses sociais e políticos imbricados no gênero. Os estudos feministas criticam a produção do conhecimento amparado no pensamento androcêntrico e, partindo da investigação das relações de gênero, sugere reflexões norteadas por outras epistemologias. Para melhor compreensão das suas diferentes demandas e períodos cronológicos, o movimento feminista foi seccionado em ondas.

A primeira onda do movimento, que se desenvolveu no final do século XIX foi estruturada com reivindicações atadas aos direitos políticos, sociais e econômicos. As feministas pleiteavam o direito à educação, à propriedade, ao divórcio e ao voto, já que desde as antigas civilizações da Grécia até as democracias pós Revolução Francesa, as mulheres nunca tiveram o direito político reconhecido. A luta sufragista ocorreu em diversos países, contudo foi mais expressiva na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos. Na Inglaterra, as *suffragettes* atuaram por meio de manifestações e greves de fome, defendendo a igualdade entre homens e mulheres pelos direitos políticos. Como resultado, em 1918, foi concedido o voto para mulheres com mais de trinta anos de idade e, em 1928, esse direito foi estendido àquelas com mais de 21 anos de idade (LEE, 2013).

No Brasil, o movimento republicano angariou apoio de muitas mulheres entusiasmadas pelos ideais abolicionistas e pelos de igualdade. Contudo, a Assembleia Constituinte republicana de 1891 não se manifestou a respeito dos direitos políticos das mulheres, ou seja, o direito de sufrágio feminino. Fundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), Bertha Lutz foi outra brasileira feminista que atuou nessa instituição com o intuito de que as mulheres conquistassem o direito ao voto, já que ela “[...] foi influenciada por movimentos feministas europeus e, ao voltar ao Brasil, empenhou-se na tarefa de organizar as mulheres brasileiras para lutar por sua emancipação social, política, econômica e intelectual” (BESSE, 1999, p. 184). Bertha Lutz liderou o movimento das mulheres por direito ao voto e, somente em 1932, ou seja, cem anos após Nísia Floresta ter publicado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), elas garantiram o direito ao voto. Em 1945, Lutz participou com mais quatro mulheres, de um total de 850 redatores, da Carta das Nações Unidas, assegurando que fossem inseridas no documento menções à igualdade de gênero.

Novas demandas apareceram a partir de 1949, quando Simone de Beauvoir lançou *O segundo sexo*, apontada como a obra feminista do século XX que influenciou as militantes da segunda onda. A filósofa francesa pauta a discussão na desconstrução do pensamento fundamentado na submissão do sexo feminino ao masculino, nas relações de poder e de dominação que alimentam essas relações. A obra apresenta bases para o estudo de gênero, concebendo-o como uma construção social e reforça a máxima “[...] não se nasce mulher, torna-se mulher: nenhum ser biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade. É o conjunto da civilização que elabora esse produto” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). Beauvoir questiona o binarismo feminino/masculino afirmando que esses modelos são constructos culturais e que se modificam conforme a cultura e o tempo.

A segunda onda feminista, registrada no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, possuía caráter libertário e se restringiu às lutas pelas peculiaridades femininas como o “[...] direito ao corpo, ao prazer e contra o patriarcado – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres” (PEDRO, 2005, p. 79). Neste movimento, as feministas lutaram por uma autonomia sobre sua vida e seu

corpo, salientando questões acerca do aborto, da natalidade e do prazer sexual, confirmando que

existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe – a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias” (PINTO, 2010, p. 16).

O movimento feminista desse momento, na Europa e nos Estados Unidos, teve como base o lema “o privado é político”, o que possibilitou trazer para a esfera pública questões historicamente tratadas como algo da esfera privada. Assuntos como a violência sexual contra a mulher, o aborto e a liberdade sexual passaram a ser discutidos na esfera pública e ganharam caráter político na medida em que esse tipo de opressão passou a ser denunciada e questionada. No Brasil, algumas dessas bandeiras se contrapunham aos dogmas da Igreja, que não apoiava o aborto e a liberdade sexual. A obra *A mística feminina* (1971), de Betty Friedan, tornou-se *best seller* nos Estados Unidos e foi considerada um estandarte para as feministas da segunda onda, que levantaram a questão do “problema sem nome”, discutida por Ana Rita Fonteles Duarte (2006):

Ela analisou, em seu livro, como as mulheres americanas estavam se casando cada vez mais jovens e como iam cada vez menos à universidade, com obsessão durante toda a vida pela condição de objeto belo, preocupando-se em adaptar seu corpo e seu rosto às modas. A cozinha configurava-se como habitat 'natural' da mulher, daí decorrendo todo o esforço de decoradores e da indústria de eletrodomésticos para convertê-la em um lugar agradável. O lar, como referência maior, era o lugar de onde as mulheres saíam apenas para comprar, levar as crianças à escola ou acompanhar seus maridos a reuniões sociais. As mulheres viam esses problemas, quase sempre, como falhas no seu matrimônio. Que espécie de mulher se era, se não sentia uma mística realização encerrando o chão da cozinha?, provocava Friedan. Não ajustar-se ao papel de feminilidade, ao papel de mãe e esposa, era o tal "problema sem nome", afinal (DUARTE, 2006, p. 289).

Com a intenção de buscar uma explicação para a origem da opressão das mulheres, Gayle Rubin apresentou, pela primeira vez, o termo gênero no ensaio “O tráfico de mulheres, notas sobre a economia política do sexo” (1975), desenvolvendo a teoria da existência de um sistema sexo-gênero, definido por ela como “[...]”

arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1975, p. 3). A antropóloga faz distinção entre sexo, que representa a fêmea e o macho, e gênero, que representa a mulher domesticada e o homem dominador, dialogando com o pensamento de Foucault (1999), que percebe o gênero como sendo algo moldado pela sociedade, e confere à mulher o papel de produto domesticado, submisso e sem direitos reconhecidos, corroborando o sistema capitalista:

[...] que determina que uma “mulher” esteja entre as necessidades de um trabalhador, que as mulheres, e não os homens façam o trabalho doméstico, e que o capitalismo seja herdeiro de uma longa tradição na qual as mulheres não herdaram, na qual as mulheres não lideraram, e na qual as mulheres não falam com deus (RUBIN, 1975, p. 9).

Durante essa onda feminista, o conceito de gênero foi desenvolvido como ferramenta que possibilita rever as questões postas por Friedan, sendo concebido como construção social, “[...] rechaçando a teoria que atribui determinadas características aos fatores biológicos” (SIQUEIRA, 2015, p. 335).

Já nos anos de 1987, Teresa de Lauretis apresentou o conceito de tecnologias de gênero e se afirmou como a primeira feminista a empregar a terminologia *queer*, que foi amplamente utilizada por Judith Butler a partir de 1990, quando lançou nos Estados Unidos sua obra fundante da teoria *queer*, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2015). Influenciada pelo pensador francês Jacques Derrida, Butler partiu dos estudos *queer* para desmontar o binarismo sexo/gênero e desenvolver o que ela denominou de teoria da performatividade: “[...] o gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime, os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva” (BUTLER, 2002, p. 64). Para Butler, o sexo, como vetor opressivo, perpassa todas as formas de desigualdade social.

As feministas das duas primeiras ondas, já nos anos de 1970, começaram a ser inquiridas quanto às diferenças que existiam na elaboração dos projetos políticos que norteavam esses movimentos e tornavam seus membros porta-vozes das mulheres privilegiadas brancas, de classe média e heterossexual, que se “[...]”

declararam proprietárias do movimento, colocando as mulheres brancas de classe trabalhadora, as brancas pobres e todas as mulheres não brancas na posição de seguidoras” (HOOKS, 2018, p. 75). Nessa época, as feministas negras já se percebiam à margem e apontavam para a necessidade de um espaço para elas dentro do próprio movimento feminista.

A terceira onda do movimento feminista, marcada a partir dos anos de 1990, contesta a ideia essencialista do que é feminino e registra o momento em que se entende que as mulheres são diversas e necessitam de demandas específicas. É a partir desse momento que se desenvolveu com força maior o movimento negro e os movimentos das mulheres lésbicas e trans. A terceira onda se voltou para o princípio da diferença, questionando a normatividade. “Desafios atuais dos feminismos” é o título do artigo de Susana Bornéo Funk para o “Seminário Internacional Fazendo Gênero”, realizado pela UFSC, em 2013, em que a autora justifica a escolha do termo “feminismos” na forma pluralizada, destacando que um dos maiores desafios do feminismo na atualidade é esclarecer que a prática feminista não é uma “[...] unidade monolítica e fazer valer as várias facetas da categoria gênero, perpassadas como são por vertentes de raça, classe, nacionalidade, sexualidade, faixa etária e tantas outras diferenças” (FUNK, 2014, p. 23).

Para Funk, o pensamento feminista está alicerçado no pensamento hegemônico, que tem sua origem nas estruturas intelectuais e políticas das culturas ocidentais e, portanto, há a necessidade de um “deslocamento epistemológico”, ou seja, pensar o movimento como heterogêneo e composto por diversas perspectivas teóricas, daí a importância de pensarmos em outros feminismos que trabalhem com a possibilidade de inclusão daquelas mulheres que foram apagadas e rechaçadas das primeiras ondas feministas, no caso, as mulheres negras. Sueli Carneiro (2005) comenta que a não visibilidade das feministas com relação à categoria raça e a suposta igualdade entre brancas e negras dentro do movimento impulsionou mulheres negras a lutarem por suas especificidades e a enegrecerem o movimento feminista, possibilitando uma visão diversificada das práticas políticas que o sustentam.

3.2 FEMINISMO NEGRO INTERSECCIONAL

*Me empoderei ...
 Agora sou feminista!
 Agora eu amo a minha cor!
 Agora só meus cabelos sabem o quanto os amo!
 Não sou objeto sexual!
 Meu riso; ah, meu riso...
 Continua largo, alto e solto, fácil, fácil ele aparece por aí.
 Agora eu quero que me chamem de Negra!*
 (Danielle Almeida)

Iniciamos esta seção com o poema “Muda”, de Luz Ribeiro:

Tá cá cá, Tá cá cá, Tá cá cá
 Outrora tacaram pedra e bosta
 E agora taca, taca, taca e depois abandona na rua
 Joga, joga longe, joga em qualquer lugar
 Joga, joga longe, joga em qualquer lugar
 Que ainda assim germinaremos
 Se for para florescer
 Mudanças não permaneceremos
 E essa fala com cadência desencadeada
 Outrora presa, hoje predadora solta
 Devolve a sua petulância
 Com palavras lâminas
 Que almejam um corte à sua corte torpe
 E quem diria, eu que tenho
 O corpo que acompanha a batida,
 Dança conforme a música:
 Quem diria?
 Venho reclamar das suas rimas
 Não fui capaz de me levar com a levada
 Nem de me envolver com beat
 Não é questão de ser beata
 Mas é que estupro
 Mas é que estupro
 Mas é que estupro
 Mas é que ... estupro
 Ainda que melódico, não tem graça
 Do funk ao parlamento evidenciam
 Há machismo a todo tempo
 O dito eleito diz que é fraquejada
 Quando a sua esposa uma menina gerou
 O dito eleito diz que mulher deve ganhar menos pelo mesmo feito

Logo nós que pagamos diariamente
 Os impostos dessa prestação patriarcal
 Onde nos cobram a sangue corrido
 Pelas pernas elas, pelas vielas nós
 Somos mazelas que nem burcas escondem
 As, as, as retinas meninas
 As, as, as retintas, extintas
 Somos rubras da bandeira à luta
 Assim, me faltam, me faltam,
 Me faltam palavras
 Me faltam palavras
 Me faltam palavras
 Me faltam palavras
 Me faltam palavras pra continuar esse texto
 Me falta, me falta, me falta, me falta texto
 Texto, texto, texto, pra transformá-lo em poesia
 Assim eu confesso: não há como findar esse escrito
 Não há como findar esse escrito, não há como findar esse escrito
 Não há como findar esse escrito, não há como findar
 Como findar? Como? Como findar esse escrito? Como findar esse escrito?
 Não há como findar esse escrito
 Com a mesma facilidade que findam ... **(silêncio)**
 Mulheres.
 (RIBEIRO, Luz. Muda. Instagram da poeta: @luzribeiropoesia)

No primeiro verso, observamos a opção da poeta pela construção “tá cá cá”, com três sílabas separadas e todas acentuadas. Podemos entender que ela tenta dizer “taca”, no sentido do verbo “jogar”, “arremessar”; mas há também a alusão à “caca”, que significa “excremento”, “fezes”. Se o vocábulo “tá” for pensado a partir da possibilidade de uma abreviação de “está”, comum na coloquialidade do uso da língua, então é possível deduzir algo como: “está cacá”, ou “está tal como um excremento”. A expressão se repete três vezes no verso, dando ao texto musicalidade, ritmo, ênfase no que se quer dizer.

O verso “Outrora tacaram pedra e bosta” remete a um passado em que se jogou pedra e bosta nas mulheres negras e em todos os negros. Não faltou pedra nem bosta para serem tacadas em tantas Genis (para fazer menção à canção buarqueana). Sabe-se que os porões dos navios negreiros não eram higienizados e que, durante a travessia do oceano, os escravizados faziam ali as suas necessidades, no mesmo espaço em que comiam e dormiam, o que tornava a travessia uma experiência ainda mais insuportável. Em *Um defeito de cor* (2009), romance da Ana Maria Gonçalves, há uma passagem que diz que, quando os

marujos abriam o porão para jogar comida para os negros, eles o faziam depressa, pois não suportavam o mau cheiro. A construção de um pensamento de que os negros são uma “merda” encontra respaldo na historiografia (GONÇALVES, 2009).

As repetições de frases no meio do poema – “Joga, joga longe, joga em qualquer lugar / Joga, joga longe, joga em qualquer lugar” ou “Mas é que estupro / Mas é que estupro / Mas é que estupro” ou ainda “me faltam palavras / me faltam palavras / me faltam palavras” – lembram o refrão dos textos das canções, isso vale ser dito porque muitos poemas no *slam* são declamados com a entonação como se estivessem sendo cantados.

Os versos “Que ainda assim germinaremos / Se for para florescer” estão relacionados com a imagem de “tacar fezes”, uma vez que estas se transformam no adubo para essa germinação, portanto “Mudas não permaneceremos”. Se há germinação, não serão mais mudas, pequenas plantas que acabaram de nascer, e também não mais permanecerão caladas, sem verbalizar seus pensamentos. Aparece no poema a palavra “cadência”, seguida de “desencadeada” – “E essa fala com cadência desencadeada”. Cadência é um termo típico da área musical, que tem a ver com a harmonia de uma canção. Já a ideia de desencadeada lembra o oposto dessa ordem harmônica, portanto “atonal”, o que possibilita interpretar que essa característica pode ser estendida tanto para pensarmos a própria estrutura do poema, que não segue uma métrica, tampouco é estruturado por rimas, quanto para pensarmos o sentido político, já que agora a mulher negra fala e pode falar no tom que sempre quis, causando uma dissonância ao discurso majoritário.

O sujeito se refere a si mesma como “predadora”, que antes presa, mas agora, solta, livre para acertar as contas “Com palavras lâmina / Que almejam um corte à sua corte torpe”. O corte quer cortar a corte opressiva, que tanto pode representar um espaço de soberania como também o conjunto de pessoas que frequenta esse espaço, configurando um grupo fechado, privilegiado, excludente, daí a necessidade de fazer um corte, no intuito de finalizar, findar com esse contexto, criando uma abertura para novos espaços, novos discursos, novas epistemes. No verso “O corpo que acompanha a batida” podemos entender como a própria performance no *slam*, que é a materialização da palavra lâmina.

Com os versos “Venho reclamar das suas rimas / Não fui capaz de me levar com a levada”, o enunciador rompe com um certo classicismo formal da poesia, algo que já vem sendo rompido desde o modernismo, mas que só agora o rompimento ganha cor negra. Há, portanto, embutida nesses versos a ousadia de uma *slammer* poder dizer que reclama, uma vez que a poesia marginal sempre desagradou o cânone e certos setores da academia. Agora é a poeta negra que veio reclamar, já que em seus versos não há uma preocupação com a construção de rimas, nem com o estabelecimento de uma estrutura métrica rígida. Sua produção poética é algo livre, assim como a sua vida real, que não acontece na previsibilidade formal de um soneto. O verso “Mas é que estupro” parece falar de um estupro que está presente em cada instituição canônica, que violenta quem pensa diferente, quem produz diferente, quem não foi feito para caber em regras brancas.

Nos versos – “Do funk ao parlamento evidenciam / Há machismo a todo tempo” – há uma denúncia do machismo, que se estende do alvo mais representativo da formalidade institucional – o Parlamento – até a representação do que há de mais marginalizado – o funk. O machismo é, de fato, estrutural, tanto quanto o racismo. Nos versos – “O dito eleito diz que é fraquejada / Quando a sua esposa uma menina gerou / O dito eleito diz que mulher deve ganhar menos pelo mesmo feito” – há uma referência ao presidente Bolsonaro, que além de machista se declara sexista e racista, confirmando então que a institucionalidade abriga tudo.

Nos versos – “Logo nós que pagamos diariamente / os impostos dessa prestação patriarcal / onde nos cobram a sangue corrido / onde nos cobram a sangue corrido / pelas pernas elas, pelas vielas nós / somos mazelas que nem burcas escondem” – há uma analogia ao pagamento de impostos para dizer que as mulheres pagam ao patriarcado uma espécie de tributo por ser mulher. Até o sangue que corre mensalmente, a menstruação, é cobrado com adjetivos pejorativos atribuídos a quem não pode servir aos prazeres sexuais durante esse período mensal. Em “as, as, as retintas, extintas / somos rubras da bandeira à luta”, os versos podem ser entendidos como uma referência ao sangue das mulheres negras que espirra no chão da pátria, vítimas de violência; ou também podem ser uma referência à luta diária de quem carrega uma bandeira, uma causa pela qual luta.

Os últimos versos nos remetem à metapoesia, uma vez que a *slammer* revela sua própria dificuldade para chegar ao desfecho do poema, a dificuldade de

transformar suas palavras em poesia, a dificuldade de falar sobre a situação das “retintas, extintas” meninas. O título do poema – Muda – nos remete aos versos de Drummond – “Lutar com palavras / é a luta mais vã”, pois confirma o estado de inércia da *slammer* diante das palavras. Nesse processo, a própria poesia é construída. Para a *slammer*, finalizar o texto não é tão fácil como findar a vida das mulheres negras. As palavras fogem da mente e ela não consegue escrever devido a um trauma social. Há uma indicação de “silêncio” e, em seguida, é apresentado o último verso – “Mulheres” – que sintetiza toda a razão da poesia que acabou de ser escrita, materializada:

Assim eu confesso: não há como findar esse escrito
 Não há como findar esse escrito, não há como findar esse escrito
 Não há como findar esse escrito, não há como findar
 Como findar? Como? Como findar esse escrito? Como findar esse escrito?
 Não há como findar esse escrito
 Com a mesma facilidade que findam ... **(silêncio)**
 Mulheres.

Retomamos novamente o verso de Luz Ribeiro – “Mudas não permaneceremos” – para destacar que essas vozes reverberaram e ganharam força e visibilidade com o feminismo negro. Com a necessidade de elaboração de perspectivas feministas que viabilizassem as demandas específicas das mulheres negras, o feminismo negro surgiu na década de 1960, mas ganhou impulso com a fundação da National Black Feminist, em 1973, nos Estados Unidos. No entanto, há tempos, mulheres negras já questionavam a condição a que estava submetido o sujeito mulher. Em 1851, por exemplo, Sojourner Truth⁵⁴, ex-escrava, abolicionista afro-americana e ativista pelos direitos da mulher negra, participou, em Ohio, nos Estados Unidos, da Convenção dos Direitos da Mulher, uma reunião onde se discutiam os direitos delas e, após ouvir que elas eram seres intelectualmente débeis e frágeis – porque Jesus era homem e porque a primeira pecadora foi uma mulher, não deveriam ter, portanto, os mesmos direitos que os dos homens –

⁵⁴ Isabella Van Wageningen nasceu em 1797 e foi tornada livre em 1787, em função da Northwest Ordinance, que aboliu a escravidão nos Territórios do Norte dos Estados Unidos (ao norte do rio Ohio). Tornou-se uma oradora e pregadora pentecostal e se manteve como ativista pela abolição da escravidão e pelos direitos da mulher (ALMEIDA, 2017. Disponível em: <<https://ensaioesnotas.com/2017/03/09/sojourner-truth-nao-sou-eu-uma-mulher/>>. Acesso em 28 de jun. 2019.

Sojourner se levantou e apresentou o discurso improvisado “Ain’t I a woman?”, em que denunciou a universalização da categoria:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? [...] Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem [...] (TRUTH, 2014).

Em seu discurso, Truth (2014) já denunciava que mulheres brancas e negras vivenciavam contextos diferentes: enquanto as mulheres brancas lutavam contra o machismo, as negras lutavam para serem tratadas com humanidade e deixarem de ser invisíveis para o sistema social. Com suas palavras, a ativista afrontou o modelo dominante por meio de uma disputa narrativa, partindo de sua história pessoal para que todos entendessem que as muitas opressões direcionadas às mulheres negras podem criar uma experiência histórica arquetípica a ponto de deixar perceptível que elas estão sujeitas a diferentes experiências, as quais devem ser analisadas além da categoria de gênero. Truth manifestou a consciência interseccional de que não apenas a opressão de gênero a atacava, mas também o racismo.

Se na transição do século XVIII para o XIX, em meio aos combates feministas, a mulher branca figurou como protagonista das lutas das mulheres por direitos sociais e políticos, apenas no século XX as mulheres negras ganharam visibilidade na luta por seus direitos. Para as mulheres negras, foi e continua sendo árduo o trabalho investido para romper os obstáculos como os estereótipos firmados pela lógica patriarcal bem como o acesso à educação e à esfera acadêmica, já que a classe social funciona como um fator limitador.

Historicamente, as mulheres negras foram impossibilitadas de narrarem suas próprias experiências e de evocarem vozes que as representassem, já que sempre foram silenciadas pelo racismo e pelo machismo, estruturadores das relações de poder que sustentam a sociedade patriarcal e localizam as mulheres negras da diáspora africana no território da subalternidade, da exclusão social e da opressão,

reafirmando o lugar delas na base da pirâmide social. A aliança entre racismo e opressão de gênero promovem tensões que tornam as mulheres negras invisíveis e as afastam mais ainda dos recursos econômicos e políticos primordiais para o combate da exploração, tornando frágeis suas investidas em forma de resistência à violência estrutural sofrida (CRENSHAW, 2002).

O feminismo negro surgiu para dar conta dos anseios das mulheres negras, uma vez que o feminismo tradicional opera no sentido de reduzir a mulher a uma categoria universal, única. Com o foco na opressão que as mulheres negras vivenciavam e nas estratégias de resistência organizadas por elas, o pensamento feminista negro foi estruturado, inicialmente, nos anos de 1970 e 1980, por mulheres negras estadunidenses: Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, Audre Lorde e Kimberlé Crenshaw, que surgiram com discursos que fazem eco com o de Truth e que analisam a conjuntura política e econômica a que as mulheres negras estão submetidas, além de inspirarem a movimentação política de feministas brasileiras, bem como a formulação de suas teorias e análises.

No Brasil dos anos 70, o movimento feminista se delineou como um movimento de resistência que se contrapôs ao regime militar e cooptou outras lutas por direitos de grupos como os dos homossexuais e os dos negros, que se aliaram às pautas feministas, ampliando as reivindicações, indicando a terceira onda feminista, que investiu na problematização da categoria “mulher”, refutando-a como universal, voltando-se para as diferenças estruturais que, além do gênero, envolvem a classe e a raça, apresentando a interseccionalidade e confirmando que as desigualdades sociais são “[...] fruto de uma complexidade oriunda do emaranhamento de relações de poder” (SIQUEIRA, 2015, p. 337).

Vale salientar que as duas primeiras ondas feministas se apresentaram como movimentos excludentes, já que eram compostas por mulheres brancas, heterossexuais e de classe média, cujas reivindicações não abarcavam as das outras mulheres que se diferenciavam por outros marcadores sociais, como é o caso das mulheres negras, indígenas, pobres e lésbicas, por exemplo. Havia uma hierarquia dentro do próprio movimento feminista, impossibilitando a integração entre elas.

Percebendo essa fragilidade dentro do movimento feminista, Sueli Carneiro (1984) destaca que “[...] uma aliança entre mulheres negras e brancas só será

possível se o movimento feminino questionar os privilégios sociais da mulher branca” (CARNEIRO, 1984, p. 14). Carneiro argumenta que, embora também seja oprimida com relação ao gênero, a mulher branca acaba se “[...] beneficiando da desqualificação profissional, moral e estética das mulheres negras e não brancas em geral” (CARNEIRO, 1984, p. 14), o que tem tensionado esta relação entre as próprias feministas. Portanto, ficou declarada a importância de reelaborar o projeto político e teórico de autonomia e emancipação das mulheres por meio dos diversos feminismos.

O ativismo de muitas mulheres dentro do movimento feminista teve como mote, nos anos de 1980 e 1990, a participação delas no Partido dos Trabalhadores e em movimentos rurais, sindicais e populares atrelados à Igreja, conforme afirma Alvarez (2014, p. 27). Esses movimentos se tornaram notórios nos articuladores que difundiam discursos colaboradores para a “[...] proliferação de feminismos ‘no plural’ entre mulheres populares, sindicalistas, e militantes do movimento estudantil, por exemplo” (ALVAREZ, 2014, p. 27) e, no caso do movimento das mulheres negras, “[...] as malhas organizativas e os encontros regionais e nacionais do próprio movimento negro também serviram como foros cruciais para a disseminação e configuração dos feminismos negros” (ALVAREZ, 2014, p. 28).

Na condição de militantes que atuaram no movimento negro, algumas mulheres fomentaram questionamentos acerca do papel secundário atribuído a elas e, após participarem do III Encontro Feminista Latino-americano, ocorrido em 1985, em Bertogá, organizaram os primeiros coletivos expressivos de mulheres negras, objetivando a notoriedade política. No entendimento de Núbia Regina Moreira (2007), as mulheres negras “[...] buscavam no terreno político o espaço de representação que demarcava a sua especificidade de condição de negra em relação ao movimento negro e, principalmente, em oposição ao feminismo” das duas primeiras ondas (MOREIRA, 2007, p. 7). Dez anos mais tarde, em 1995, ocorreu outro encontro de mulheres, a Conferência de Beijing, que se afirmou como um importante marco das conquistas do feminismo, ampliando as teias políticas na agenda global e evidenciando a necessidade de feminismos diversos.

A questão do gênero relacionada à racial agrava as dificuldades vivenciadas por mulheres negras. Levando em conta esse agravamento, a estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989) cunhou, em 1989, o conceito de interseccionalidade, com

o propósito de construir referenciais teóricos capazes de compreender os sustentáculos das estruturas de opressão. Ainda que a autora reconhecesse que esse conceito já estava sendo utilizado na prática desde o discurso de Truth (2014) e, posteriormente, por coletivos de mulheres negras atuantes nos Estados Unidos, ela verificou que ainda não havia uma nomenclatura própria para ele. Assim, registrou o conceito de interseccionalidade e o formulou como uma proposta teórica que se fundamenta na investigação da realidade social com base em uma perspectiva que leva em conta o entrecruzamento de diferentes categorias como gênero, raça e classe, com o intuito de analisar as diversas violências sofridas por mulheres. Por exemplo, mulheres brancas e negras são atingidas pela violência de formas diferenciadas, uma vez que as brancas não sofrem racismo, daí o destaque para a questão racial na elaboração de sua teoria:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Para Crenshaw (1989), as opressões que acometem as mulheres negras não acontecem isoladamente, ou seja, estão sempre interseccionadas e precisam ser pensadas em conjunto. No Brasil da década de 1980, a pauta de muitos debates que eram travados em coletivos de mulheres negras girava em torno das opressões interseccionadas, no entanto, ainda não empregavam a nomenclatura cunhada por Crenshaw. De acordo com Ana Luísa Machado de Castro (2018), somente nos anos 2000 o conceito de interseccionalidade figurou nos textos acadêmicos brasileiros, “[...] por um esforço das mulheres negras de ampliar os aportes teóricos que considerassem o entrecruzamento das discriminações de gênero e raça” (CASTRO, 2018, p. 49). Em diálogo com a proposta teórica de Crenshaw (1989), a filósofa Sueli Carneiro (2003) apresenta a expressão “enegrecer o feminismo”, em postura crítica ao feminismo branco, de classe média, heterossexual e acadêmico:

[...] Enegrecer o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a

identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminismo construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais (CARNEIRO, 2003, p. 118).

A antropóloga Lélia Gonzalez foi outra intelectual ativista pioneira no movimento feminista negro que criticou a ausência da categoria racial nas práticas e análises do feminismo latino-americano, denunciando o obscurantismo político dos movimentos feministas brasileiros, já que “[...] são liderados por mulheres brancas de classe média. Também aqui se pode perceber a necessidade de negação do racismo” (GONZALEZ, 1979, p. 15). No artigo “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Gonzalez (1983) reflete sobre como a desigualdade, a discriminação e o racismo engendravam a exclusão das mulheres negras e dificultavam a inserção social delas. Além das pioneiras Sueli Carneiro e Lélia Gonzalez, referências no cenário do feminismo brasileiro, Luiza Bairros (1995), ex ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil, entre 2011 e 2014, também se pôs a conversar com o conceito de interseccionalidade e contribuiu para a teoria com suas reflexões, embora não tenha utilizado a nomenclatura proposta por Crenshaw (1989):

Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando [...] um mosaico que só pode ser entendido na sua multidimensionalidade [...]. Considero esta formulação particularmente importante não apenas pelo que ela permite pensar em termos dos movimentos negro e de mulheres negras do Brasil. Este seria fruto da necessidade de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça), o que torna supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras – luta contra o sexismo ou contra o racismo? – já que as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da reflexão e da ação políticas, uma não existe sem a outra (BAIROS, 1995, p. 461).

Em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), Angela Davis expõe uma análise histórica do movimento feminista negro nos Estados Unidos entre os anos de 1960 e 1970 e denuncia a ausência de uma literatura que aborde as questões relativas à mulher negra inserida nesse cenário de violência e desigualdade. Davis (2016)

revisita o período escravocrata, rebate estereótipos elaborados a partir de narrativas brancas e contesta o mito do matriarcado, uma vez que as mulheres negras não se encontravam protegidas no contexto doméstico, elas trabalhavam duramente nas lavouras, inclusive as grávidas, que, “[...] para os proprietários de escravos, elas poderiam ser desprovidas de gênero” (DAVIS, 2016, p. 17), confirmando que a violência contra elas era parte da engrenagem econômica e do sistema social a que estavam submetidas. Na obra, a autora também destaca que, “[...] segundo a ideologia dominante, a população negra era supostamente incapaz de progressos intelectuais” (DAVIS, 2016, p. 109); no entanto, “[...] o anseio por conhecimento sempre existiu” (DAVIS, 2016, p. 109).

Davis (2016) antecipou o pensamento interseccional de Crenshaw, buscando compreender as relações imbricadas entre gênero, raça e classe como referenciais para elaboração de um instrumental de luta por justiça social, para que pudessemos fazer uso dele ao analisarmos o contexto atual, marcado por perdas de direitos, pela diminuição de projetos políticos voltados para a assistência das minorias, pelas reformas previdenciária e trabalhista que afetam as mulheres, pelos altos índices de feminicídio e pela desigualdade no mercado de trabalho. Nesse sentido, Davis (2016) compreendeu o movimento feminista negro como orientação ética e metodológica que possibilita a interação com outros movimentos emancipatórios que investem na luta por justiça social e alargam o conceito de humanidade.

Patrícia Hill Collins (2019), estudiosa do *Black Feminism*, endossou o estudo feito por Davis (2016), confirmou que as opressões de raça, gênero, classe, sexualidade, dentre outras, inter-relacionam-se, corroborando o sistema de poder, e propôs, em diálogo com Gonzalez (1980), a descolonização do saber hegemônico. Segundo Collins (2019), a estrutura do pensamento feminista negro se fundamenta na recuperação da tradição intelectual de mulheres negras, desafiando a produção hegemônica de conhecimento. Para a socióloga, as intelectuais negras “não precisam ser de classe média, instruídas, de meia idade ou reconhecidas como tais pela academia ou outras instituições” (COLLINS, 2019, p. 84). Considerar intelectual negra apenas aquela que elabora o pensamento nas academias é “[...] um equívoco comum propagado por acadêmicos elitistas que aparentemente têm dificuldade em imaginar mulheres negras comuns como intelectuais autênticas” (COLLINS, 2019, p. 84).

Suprimir o conhecimento produzido por essas mulheres e invisibilizá-las contribui para a manutenção do poder e da opressão⁵⁵, à qual a autora atribui três dimensões: 1) econômica, que explora o trabalho das mulheres negras; 2) política, que nega a elas “[...] os direitos e privilégios que costumam ser estendidos aos cidadãos brancos do sexo masculino” (COLLINS, 2019, p. 34), como o direito ao voto e à alfabetização; 3) ideológica, que procura manter os estereótipos negativos, como as “[...] imagens de controle surgidas na era da escravidão” (COLLINS, 2019, p. 35). Consideradas em conjunto, a tríade de opressão – econômica, política e ideológica – “[...] funciona como um sistema altamente eficaz de controle social” que contribui para manter a mulher negra em um lugar “[...] designado e subordinado” (COLLINS, 2019, p. 35).

A noção de intelectual elaborada por Collins (2019) fundamenta-se na valorização das mulheres negras que elaboram conhecimentos por meio das suas experiências, inclusive aquelas mulheres que não deixaram registros gráficos e não tiveram seu nome na historiografia oficial, no entanto, desde a época escravista, apresentam-se como ativistas no embate às opressões que as assolam, como é o caso de Sojourner Truth, anteriormente citada:

Por meio de suas palavras e iniciativas, as ativistas de base também contribuem para as tradições intelectuais das mulheres negras. Em geral, não se atribui a condição de produção de trabalho intelectual a artistas e ativistas políticas negras. Em instituições de ensino superior de elite, em especial, essas mulheres costumam ser consideradas objetos de estudo, uma classificação que cria uma falsa dicotomia entre pesquisa acadêmica e ativismo, entre pensar e fazer. Em contrapartida, analisar as ideias e as iniciativas desses grupos excluídos de modo que sejam percebidos como sujeitos revela um mundo no qual o comportamento corresponde a uma asserção filosófica, e no qual uma tradição vibrante, ao mesmo tempo acadêmica e ativista, se mantém íntegra (COLLINS, 2019, p. 55).

Collins (2019) considera intelectuais todas aquelas que atuam como ativistas na causa das mulheres negras, seja por meio da música, da poesia ou do fomento à consciência crítica que promove a autorrecuperação das histórias ancestrais, da capacidade de se autorreconhecer e da possibilidade de transformar; ou seja, todas aquelas que “[...] contribuem para o pensamento feminista negro como teoria social

⁵⁵ De acordo com Collins (2019), opressão é um “termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade (COLLINS, 2019, p. 33).

crítica” (COLLINS, 2019, p. 51). Para a socióloga, “[...] desenvolver o pensamento feminista negro também implica buscar sua expressão em posições institucionais alternativas e entre mulheres que não são comumente vistas como intelectuais” (COLLINS, 2019, p. 51).

Nesse sentido, relacionamos a noção de intelectual proposta por Collins (2019) com o conceito de intelectual orgânico proposto por Gramsci, já apresentado nesta pesquisa, como aquele que, de forma consciente, é partícipe atuante no interior das estruturas do Estado e na realidade em que está inserido, procurando anular as ideologias dominantes e despertar a consciência coletiva das classes oprimidas, visando a uma concepção emancipadora das massas. No nosso estudo, entendemos que a intelectual negra afirma a agência do sujeito negro e, por meio de um contradiscurso, cria engrenagens de resistência e de reexistência, questionando a hegemonia ocidental que tenta desumanizá-la.

Enquanto Gramsci faz a distinção entre os intelectuais orgânicos e os tradicionais, Collins (2019) trabalha esse conceito com a ideia de inclusão, ou seja, ela considera intelectuais tanto aquelas mulheres negras que elaboram conhecimentos empíricos quanto aquelas que atuam no âmbito acadêmico e possuem autoridade epistêmica ao produzirem conhecimento formal e legitimado. Portanto, ao analisarmos as contribuições de mulheres como Sojourner Truth, inferimos que o próprio conceito de intelectual baseado em critérios epistemológicos convencionais deve ser repensado e desconstruído. Collins (2019) defende que “[...] recuperar tradições intelectuais feministas negras [...] implica também em desafiar os próprios termos do discurso intelectual” (COLLINS, 2019, p. 53).

Essa discussão remete ao pensamento elaborado por Boaventura de Sousa Santos (1999) – o epistemicídio – que consiste em uma das ferramentas mais eficientes da dominação racial, pois visa à negação da legitimidade do conhecimento produzido pelo grupo dominado, desconsiderando sua racionalidade e sua cultura. Para Santos (1995), dentre as formas de violência empreendidas durante o processo colonial, estão o genocídio e o epistemicídio, este considerado pelo catedrático “[...] muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais” (SANTOS, 1995, p. 328). Os versos de Mel Duarte (2016) ilustram bem essa estratégia de dominação denunciada por Santos (1995):

O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza
 Duvidaram das nossas ciências,
 E quem antes atendia pelo pronome alteza
 Hoje, trava lutas por sua sobrevivência
 (DUARTE, 2016, p. 14).

Nesse mesmo diapasão, a filósofa Sueli Carneiro (2005) reforça que o epistemicídio anula a “legitimidade epistemológica” (CARNEIRO, 2005, p. 101) da cultura do dominado, desqualificando-a, fazendo prevalecer a hegemonia cultural do ocidente, confirmando a “empobrecimento irreversível do horizonte e das possibilidades de conhecimento”, corroborando a “liquidação sistemática das alternativas, quando elas, tanto no plano epistemológico, como no plano prático, não se compatibilizaram com as práticas hegemônicas” (SANTOS, 1995, p. 329).

Os mitos edificadas pelo sistema escravocrata e pelas teorias deterministas, associados ao eurocentrismo e à folclorização das culturas de matriz africana contribuíram – e ainda contribuem – para a inferiorização e o distanciamento da mulher negra da esfera do intelecto. bell hooks, ao analisar o contexto estadunidense no período escravista, destaca que “[...] mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas só corpo, sem mente” (HOOKS, 1995, p. 469), portadoras de uma “[...] natureza animalística e primitiva” (HOOKS, 1995, p. 468). Estendendo essa análise para o contexto brasileiro, Gonzalez (1979) faz coro com bell hooks, atestando que a imagem da mulher negra está sempre atrelada ao servilismo, seja ele profissional ou sexual: “[...] doméstica e mulata. A profissão de ‘mulata’ é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de ‘mercado de trabalho’ [...], produto de exportação” (GONZALEZ, 1979, p. 13), a “Globeleza” objetificada.

Relacionados ao sexo, os corpos negros femininos são arremessados para bem distante do âmbito intelectual e, conseqüentemente, da academia, confirmando que “essa invisibilidade e, ao mesmo tempo em função do racismo, do sexismo e da exploração de classe institucionalizados, é um reflexo da realidade de que grande número de negras não escolhem o trabalho intelectual como sua vocação” (HOOKS, 1995, p. 467).

O feminismo ganhou força no momento em que foi discutido na academia, criando uma revolução “[...] quando exigiu respeito pelo trabalho acadêmico de mulheres, reconhecimento desse trabalho do passado e do presente e o fim dos preconceitos de gênero em currículos e na pedagogia” (HOOKS, 2018, p. 43), esclarece bell hooks em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018). No entanto, a autora contesta a academização do pensamento feminista, alegando que esta enfraquece o próprio movimento, uma vez que se criou “[...] um jargão próprio; foi escrita (a teoria feminista) exclusivamente para o público acadêmico” (HOOKS, 2018, p. 45). O que a autora propõe é que a teoria feminista deve ser apresentada em “uma vasta gama de estilos e formatos” (HOOKS, 2018, p. 45), com alcance para além da academia e da palavra escrita, formas outras de partilha do conhecimento feminista, uma vez que nem todas as mulheres possuem familiaridade com os jargões feministas utilizados pela academia.

Houve um aumento de estudos e pesquisas sobre mulheres negras, contudo, por falta de reconhecimento e legitimação, as intelectuais negras nas universidades brasileiras ainda continuam à margem. Ora, se as intelectuais negras assumem como projeto questionar o sistema social capitalista de supremacia patriarcal branco e descolonizar o pensamento, elas se tornam uma ameaça ao *status quo*, consequentemente, não recebem endosso nem apoio dos cânones da academia, portanto, suas produções permanecem invisibilizadas.

Há na academia um silenciamento com relação à capacidade de intelectuais negras como indutoras de conhecimento e opinião, “[...] é a distinção de um lugar preestabelecido socialmente para ser ocupado pelas negras, da marginalização e de um comportamento hostil, em um não lugar, da intelectualidade e do pensamento crítico” (RIBEIRO, 2018, p. 271). Contudo, intelectuais negras acadêmicas como Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Beatriz Nascimento, Joice Berth, Djamila Ribeiro, Nilma Lino Gomes, Leda Martins e tantas outras somam suas vozes às das intelectuais negras escritoras da periferia representadas, neste trabalho, pelas *slammers* Mel Duarte, Luz Ribeiro, Thaís do Gueto, Heloísa Amorim, Sofia Iothi, Júlia D’Lyra, Júlia Júpter e Samara Cristiny, mulheres que questionam as narrativas impostas pelo discurso supremacista do colonizador, mobilizando-se e lutando para serem sujeitos políticos.

Figura 16 – Mel Duarte



Fonte: Gramho⁵⁶

3.3 IALODÊS CONTEMPORÂNEAS E A QUARTA ONDA FEMINISTA: POETIZAR É AÇÃO

*Então grite
isso não vai te fazer
inabalável
mas toda mulher que fala
é invencível.*
(Ryane Leão)

Conforme já afirmamos anteriormente, a periodização do movimento feminista em ondas serviu para nortear tendências, demandas e políticas de um grupo, porém não deve ser engessada, uma vez que alguns estudos divergem ao demarcarem cronologicamente esses períodos. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2018), a quarta onda feminista inicia-se na década de 2010 e ganha corpo a partir de 2011, com o lamentável episódio do estupro de uma universitária em Toronto, Canadá. Um policial proferiu uma palestra na Universidade e sugeriu que as mulheres não se vestissem como vadias para não serem vítimas de estupro. A fala

⁵⁶ Disponível em: <<https://gramho.com/explore-hashtag/melduarte>>. Acesso em: 23 de jun. 2010.

do policial causou indignação entre as canadenses que organizaram um protesto via redes sociais, o *Slut Walk*, que levou cerca de três mil mulheres às ruas. O movimento se internacionalizou e mobilizou milhares de pessoas em vários países. No Brasil, em 2011, o movimento foi organizado por meio do Facebook e a Marcha das Vadias leva, a cada ano, mais mulheres às ruas com o objetivo de protestarem a favor do fim do machismo, da igualdade de gênero e em oposição a todo tipo de violência contra as mulheres, seja ela física, doméstica, psicológica, sexual ou simbólica.

Sem dúvida, as redes sociais são ferramentas importantes para a mobilização política, já que a internet possibilita um “[...] modelo de plataforma de comunicação que permite a criação de um novo padrão organizacional articulado através da polinização cruzada, da consulta mútua e da retroalimentação” (HOLLANDA, 2018, p. 45). Além das redes sociais, os *blogs*, vídeos no YouTube, *podcasts*, sites e demais meios de comunicação via internet formam territórios de atuação, identificação e divulgação das plataformas feministas, configurando o que se chama de ciberfeminismo, que redimensiona os movimentos sociais tanto na linguagem, como na logística de organização e na acessibilidade.

Já expusemos, nesta tese, que nos anos de 1980 e 1990 o feminismo esteve atrelado ao Partido dos Trabalhadores e aos movimentos sociais e que em 2003, durante o governo Lula, o Estado reconheceu a importância do financiamento de ONGs; entretanto, a partir de 2016, na gestão de Michel Temer, o incentivo a essas organizações foi reduzido. Em 2019, com a eleição de Jair Bolsonaro, o Estado praticamente fechou as negociações com as pautas dos movimentos sociais, o que acarretou o aumento das manifestações nas ruas e no intenso ativismo digital protagonizado, principalmente, por mulheres. Como frente de atuação do feminismo no meio virtual, o ciberfeminismo aflorou em um contexto em que as narrativas e as identidades se apresentavam mais plurais e proporcionou às mulheres um novo lugar de fala e, também, de escuta, pois quanto mais mulheres falam sobre as temáticas que entrecortam o feminismo, mais mulheres ouvem e mais debates são promovidos, originando movimentos feministas interseccionais, cujas pautas atravessam questões sobre “[...] feminismo negro, feminismo gay, sexualidade, *mansnplaining*, assédio, estupro, empoderamento, sororidade, machismo cotidiano, gênero, gordofobia e tantos outros territórios” que tiveram suas discussões

ampliadas (TOLEDO, 2017, p. 6). Os ativismos por meio das tecnologias acarretaram em mudanças significativas dos padrões culturais das mulheres.

Dialogando com o feminismo negro e o latino, Donna Haraway, em seu ensaio “Manifesto ciborgue e feminismo socialista no final do século XX” (1985), tece reflexões acerca da influência da ciência e da tecnologia nas relações sociais, ponderando sobre gênero, raça, sexualidade e contestando os binarismos tradicionais com a intenção de alterar as relações de classe, gênero e raça na tentativa de transpor as dominações: “[...] a libertação depende da construção da consciência da opressão, depende de sua imaginativa apreensão e, portanto, da consciência e da apreensão da possibilidade” (HARAWAY, 2000, p. 36). Para Haraway (2000), as feministas estão inseridas em um contexto em que as tecnologias de informação e comunicação dominam as práticas sociais e favorecem a globalização do feminismo, daí a metáfora do ciborgue que dialoga com o movimento no contexto tecnológico. O ciberfeminismo configura-se como uma forma de contestação por meio da arte, da filosofia e da política, delineando-se como um movimento em constante construção que pretende a emancipação e o empoderamento das mulheres por meio do aparato tecnológico.

Aqui destacamos o ativismo das escritoras que se valem de ciberespaços como sites, *blogs* e redes sociais para promover debates, compartilhar experiências, publicar seus textos, anunciar produtos produzidos por seus pares, interagir com outros coletivos e divulgar a participação do coletivo nos eventos e incentivar a leitura e a escrita. Sofia Iothi e Eloísa Amorim se uniram a mais três poetisas de periferia e criaram o Empoetem-se (já mencionado aqui nesta pesquisa, na página 64), coletivo que surgiu em 2019 e visa propagar a luta pela igualdade de direitos da população afrodescendente, por meio da poesia manifestada em saraus, *slams* e oficinas criativas que costumam acontecer em escolas. O projeto é divulgado nas redes sociais das escritoras, onde há sempre o convite para que outros jovens se juntem ao grupo para que se “empoetem”. Em suas redes sociais, Iothi também abre espaço para debates, análises de filmes, dicas de maquiagem e penteados; tudo voltado para o empoderamento de mulheres negras, conforme informa em seu instagram:

Figura 17 – Instagram de Sofia Iothi



Fonte: @sofia_iothi (perfil no Instagram)

Figura 18 – Instagram de Sofia Iothi



Fonte: @sofia_iothi (perfil no Instagram)

Figura 19 – Instagram de Sofia Iothi



Fonte: @sofia_iothi (perfil no Instagram)

Luz Ribeiro e Mel Duarte também se mobilizam por meio de suas redes sociais para a divulgação de livros, shows e do coletivo Poetas Ambulantes, criado desde 2011, em São Paulo. Inspirado nos vendedores ambulantes, o coletivo visa aproximar a poesia e o público por meio de um clima intimista. Os poetas recitam seus versos entre os passageiros de ônibus e de metrô e os convocam à participação, que é presenteada com um livro.

Figura 20 – Coletivo Poetas Ambulantes



Fonte: Catraca Livre⁵⁷

Por meio da arte literária, essas escritoras pretendem despertar na juventude da periferia o sentimento de identidade racial. Considerando o ativismo dessas *slammers* – jovens mulheres negras – atualizamos uma africanidade herdada da tradição ao lançarmos mão da figura das ialodês como chave de leitura quando associamos essa figura à delas que, individualmente ou em ações coletivas, organizam-se em frentes de lutas por meio de enfrentamentos à tentativa de apagamento do sujeito diaspórico.

Associada à África, principalmente às regiões iorubás pré-coloniais, a figura da ialodê é a designação da liderança feminina, ou seja, “[...] ialodê indicava a representante das mulheres nos organismos de decisão pública coletiva” (WERNECK, 2009, p. 156). No Brasil, a figura da ialodê foi preservada na esfera religiosa e se apresenta atrelada à divindade feminina Oxum, orixá que se identifica com as águas, com a fertilidade e é notável por “[...] suas ações de confronto ao poder masculino e pela reafirmação da igualdade e dos poderes das mulheres” (WERNECK, 2009, p. 68).

⁵⁷ Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/agenda/poetas-ambulantes-realizam-tres-acoes-simultaneas-em-sp/>>. Acesso em: 27 de jun. 2020.

Transpondo a esfera dos rituais religiosos, ialodê é também “um cargo político conferido à representante das mulheres nas instâncias públicas de poder e governo”. Essa denominação é atribuída a “[...] mulheres emblemáticas, lideranças femininas que realizam suas atividades nos grupamentos urbanos, nas cidades” (WERNECK, 2009, p. 68). Na *polis*, em oposição ao *oikós*, lugar que o patriarcado atribuiu a elas, as mulheres afirmam seus protagonismos, lideranças e ativismos empreendendo ações que perpassam pela literatura, pela ética e pela política, ratificando que as ialodês “[...] reafirmavam e reafirmam a política como um atributo feminino desde a época anterior ao encontro com o ocidente” (WERNECK, 2009, p. 157). No poema “Não desiste!”, Mel Duarte reforça o papel da ialodê em versos em que o eu lírico reforça a força e a resistência da mulher negra que solta seus cabelos e, livre de padrões impostos, “arma seus crespos contra o sistema”:

[...]
 É você, mulher negra! Cujo tratamento de majestade é digna
 Livre, que arma seus crespos contra o sistema,
 Livre para andar na rua sem sofrer violência
 E que se preciso for levanta arma,
 Mas antes,
 Luta com poema.
 E não desiste, negra, não desiste!
 [...]
 (DUARTE, 2016, p. 15)

O primeiro verso – “É você, mulher negra! (...)” – se pode entender como uma fala da poeta endereçada a uma outra mulher negra ou, também, pode ser um “espelhamento”, ou seja, a poeta falando para si mesma.

O verso “Livre, que arma seus crespos contra o sistema” remete à ideia de subverter um padrão de construção estética, e o verso “Livre para andar na rua sem sofrer violência” funciona enquanto desejo, um ideal que precisa ser alcançado, já que a realidade não é essa. Nos versos “E que se preciso for levanta arma, / Mas antes, / Luta com poema”, a *slammer* sugere que sua interlocutora – a mulher negra – em última instância, caso as palavras não deem conta, lute com uma arma concreta, como já fizeram muitos movimentos históricos de esquerda. Ao final do poema, um chamamento para a não desistência: “E não desiste, negra, não

desiste!”. A expressão “não desiste”, que aparece antes e depois do vocativo “negra” não é uma duplicação vã, parece ser necessária para ressaltar as dificuldades impostas a ela: mulher negra. São lutas históricas que já foram antes protagonizadas por outras mulheres negras e ainda serão protagonizadas por muitas outras que virão depois dela.

Com esses ativismos, as *slammers*, *ialodês* contemporâneas, tecem novas narrativas que, ampliadas pela rede virtual, rompem com o racismo epistêmico e “enegrecem o feminismo”, na intenção de fortalecer outras mulheres por meio da rasura das imagens estereotipadas, já que as lutas empreendidas pelas feministas brancas até então não foram suficientes para devolver às mulheres negras a condição de sujeito histórico.

3.4 A LITERATURA DE PERIFERIA NA GRANDE BOCA DE MIL DENTES

[...] 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
(Luz Ribeiro)

“Horríveis as cidades! Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria! Pauliceia – a grande boca de mil dentes”⁵⁸. Em *Pauliceia desvairada* (1987), Mário de Andrade prenuncia os primeiros sinais da modernização na cidade de São Paulo. A grande metrópole marcada pelo crescimento desvairado, moderna e futurista, simbolizava, ao mesmo tempo, a libertação e a segregação do homem. Nas grandes metrópoles, as fronteiras são delineadas a giz e determinam quem deve ocupar

⁵⁸ Expressão criada por Mário de Andrade, em *Pauliceia desvairada* (1922), para designar a cidade de São Paulo que, com a modernização, devora os “homens fracos, baixos, magros”. No texto da pesquisa, relacionamos a expressão ao apelo do mercado globalizado a que os escritores da periferia estão sujeitos, no entanto, eles buscam formas de territorialização e não permitem ser engolidos pela “grande boca de mil dentes”.

cada espaço – o público ou o privado, o centro ou a margem – e quem deve ser vigiado e punido⁵⁹ por meio de dispositivos explícitos ou implícitos que fazem a triagem social. No entanto, nos últimos anos, a produção literária feminina advinda das zonas periféricas das *urbes* rasura essas linhas de fronteira e trazem à cena literária uma produção textual em que a autora inverte o processo cultural e promove uma cultura de libertação, rompendo com estereótipos construídos a respeito dos que foram relegados à margem da engrenagem social: “[...] o que se vê agora, portanto, corresponde a uma tomada da bastilha discursiva: criaram-se condições para que as classes subalternas passem a agenciar a produção e a recepção de enunciados gestados nas mesmas comunidades em que vivem”, atenta Carlos Cortez Minchillo (2016, p. 131).

Schøllhammer (2011) afirma que a literatura brasileira contemporânea preza pelo traço da presentificação⁶⁰, ou seja, por inserção imediata dos escritores das periferias, dos carcerários, dos novos autores no cenário literário que constroem narrativas com suas subjetividades, suas próprias vozes e visam à intervenção na realidade presente em que vivem por meio das tecnologias que possibilitam “[...] caminhos inéditos para esses esforços”, como por exemplo os *blogs*, que propiciam a divulgação dos textos, “[...] driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 13). Esses novos suportes que trazem visibilidade para a escrita configuram-se em um espaço democrático que possibilita o debate acerca de novas propostas de produção e divulgação da escrita, “[...] tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois vivemos hoje, no Brasil e, de modo geral, em toda a América Latina, um momento em que o viés político, felizmente, tende a atravessar todas as atividades” (RESENDE, 2008, p. 15).

As novas tecnologias digitais oferecem ao mundo contemporâneo ferramentas de fácil manejo que proporcionam a elaboração de diversas modalidades textuais, além de permitir uma rápida circulação dessas produções. O

⁵⁹ Expressão em analogia à obra do francês Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, publicada em 1975. No Brasil, a obra só foi traduzida em 1987. A temática, relevante para as sociedades contemporâneas, debruça-se sobre a análise da vigilância e da punição que se localizam em diversas entidades estatais.

⁶⁰ Termo cunhado por Beatriz Resende, professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Sugere um olhar para o tempo presente, por meio das novas narrativas dos escritores da periferia segregados da sociedade, com o propósito de uma intervenção tecnológica e discursiva no cenário literário e social.

texto literário ganha parcerias com sonoridades, imagens em movimento, *hiperlinks*, contribuindo para a democratização da cena literária, que recebe novos escritores representantes da classe popular, como a *slammer* Mel Duarte⁶¹, poeta e produtora cultural que se inscreve na produção literária da periferia problematizando questões relacionadas à identidade feminina e ao lugar que a mulher negra ocupa na sociedade.

Em 2019, Mel Duarte lançou um disco de *spoken word*⁶², “*Mormaço – entre outras formas de calor*”. O álbum possui dez faixas com poemas declamados, acompanhados por instrumentos musicais, com a proposta de uma nova experiência sonora e conta com a participação de vários artistas. O disco está disponível nas plataformas de música Spotify e YouTube. Outros escritores também se movimentam no sentido de abandonar a estaticidade da informação linear dos livros impressos e partir para novas criações como o clipoema, a videopoesia, a infopoesia⁶³ e outros gêneros que estão sendo concebidos neste exato instante em que este texto está sendo escrito, confirmando que o código hegemônico utilizado na atualidade não se encontra na palavra escrita ou oral, nem na imagem se essas estão dissociadas, mas nas “[...] suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia. De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 69). Por meio de novos processos criativos e de novos suportes para a publicação e divulgação dos

⁶¹ Em 2016, Mel Duarte foi destaque na FLIP (Feira Literária Internacional de Paraty) e no Rio Poetry Slam, campeonato internacional de poesia que acontece na FLUPP (Feira Literária das Periferias). Publicou dois livros de forma independente: *Fragmentos dispersos* (2013) e *Negra Nua Crua* (2016), que foi transformado em audiolivro pela Tocalivros e traduzido para o espanhol, com lançamento em Madrid, em 2018.

⁶² Formato textual que valoriza a tradição oral da poesia, extrapolando a materialidade dos livros e os muros acadêmicos. Letras de músicas, poemas ou histórias são declamadas. Esse gênero é bastante utilizado por artistas norte-americanos. O *slam* se difere do *spoken Word*, uma vez que o evento de poesia falada é uma competição, envolve a performance e esta é situacional, ou seja, o *slam* acontece na interatividade entre o público, o *slammer*, o espaço, o tempo presente.

⁶³ De acordo com Denise Azevedo Duarte Guimarães, em artigo cujo título é “Produções poéticas em mídias digitais: os clipoemas” (2006), dentre os modos de criação de poesia tecnológica, encontram-se o ‘Cine-videopoesia’: trata-se de uma linguagem próxima à do cinema e a da TV porque usa exclusivamente as câmeras; a Infopoesia ou *computer poetry*: são produções poéticas exclusivamente ligadas aos computadores, em que se enfatiza o uso de computação gráfica; e os clipoemas ou videopoemas: são obras exibidas tanto nos monitores dos computadores como nas telas de cinema ou TV. O termo ‘clipoemas’ refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios (GUIMARÃES, 2006).

seus poemas, as *slammers* afiançam, dessa forma, a “[...] emergência de uma cultura popular que se serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas, permitindo-lhe exercer sobre esta última uma verdadeira revanche ou vingança”, afirma Santos (2018, p. 21).

Esses novos espaços tecnológicos e suportes contribuíram, de acordo com Beatriz Resende (2008), para o rompimento com os cânones vigentes e aproximaram as massas da literatura, que teve seu acesso dilatado e democratizado, propiciando o aparecimento de jovens escritores que não estão à espera da abertura das portas do mercado editorial e se valem desses espaços para a divulgação de sua produção artística, confirmando que ‘da ponte pra cá’⁶⁴ também há uma intensa movimentação cultural produzida por sujeitos periféricos conectados com as mídias eletrônicas. Resende acrescenta, também, que essas vozes advindas das periferias fazem uso, não só de recursos de estilo, como também de “[...] ações dentro do circuito editorial, com a substituição, em alguns casos, dos editores, por meio da criação de novas editoras onde tenham mais participação [...]”, confirmando que “[...] o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p. 28).

Isso nos leva à dedução de que nessa grande teia da globalização é quase impossível uma ruptura com o sistema de produção cultural imposto pelo mercado, o que nos convida a refletir sobre a função da arte e da literatura como práxis para a emancipação do sujeito. As reflexões pautadas na função da cultura e da obra de arte dentro do sistema capitalista já eram anteriores ao conceito de indústria cultural. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985), já fomentava essa discussão. De acordo com o pensador, os meios tecnológicos advindos da indústria cinematográfica poderiam ser empregados de forma crítica visando ao desenvolvimento de consciências esclarecidas, por meio da aproximação entre as massas e as obras de arte. Benjamin saudava a base tecnológica contida na obra de arte, pois percebia nela um potencial democrático.

Hoje, podemos considerar que a potência emancipadora que Benjamin atribuiu à “arte reprodutível” não se deu na necessária medida, ou seja, para muitos a cultura de massas se firma mais como entretenimento e instrumento de controle e

⁶⁴ Expressão utilizada em analogia à letra do rap “Da ponte pra cá”, dos Racionais MC’s.

manipulação ideológica do que como trampolim para a conscientização e emancipação. Não podemos deixar de registrar a mídia, orientadora de um certo nicho mercadológico, como partícipe de um sistema de exploração das especificidades e potenciais das periferias, como o programa da Rede Globo “Central da Periferia”, que alcançou enorme popularidade. Acreditamos que, se por um lado os artistas da periferia lutam pela defesa da voz advinda desse espaço, sem mediação, por outro, não era isso que ocorria no programa comandado pela atriz e apresentadora Regina Casé. Em *Cronista de um tempo ruim* (2009), Ferréz comenta sobre a espetacularização da periferia: “enchemos os olhos numa mídia que não nos representa, assistimos a programas que não nos mostram”.

Na contramão do pensamento benjaminiano, Adorno e Horkheimer (1985) cunharam o termo ‘indústria cultural’⁶⁵ para designar o fenômeno do século XX nos países capitalistas. Os filósofos criticavam a massificação cultural, atestando que a arte se tornaria mercadoria, perdendo seu conteúdo revolucionário e se confirmando como ferramenta de controle das massas. A indústria cultural, segundo eles, corrobora para a indigência estética, a padronização, a alienação e o aniquilamento da autonomia do indivíduo.

O debate que tem como mote a manipulação ideológica pela indústria cultural divide opiniões, e Umberto Eco, em sua obra *Apocalípticos e integrados* (1984) assenta essas opiniões em dois grupos que denominou de “apocalípticos” e “integrados”. Segundo o autor, “apocalípticos” são aqueles que condenam os meios de comunicação de massa; e os “integrados” são os que os absolvem.

Para os apocalípticos, os meios de comunicação de massa desconsideram as idiosincrasias culturais, valorizam a padronização do público, possuem finalidade de entretenimento associado à alienação, tornando o público passivo. Sua finalidade é controlar e manter a sociedade capitalista. Já para os integrados, os meios de comunicação de massa representam uma fonte democrática de informação e, para muitos, o único meio de informação possível, que poderia contribuir para a formação

⁶⁵ Conceito criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, em 1947, na obra *Dialética do esclarecimento*, para substituir o conceito de “cultura de massa”, que possibilitava o entendimento errôneo de que esta expressão estava relacionada a uma cultura nascida no seio das camadas populares e destinada ao consumo próprio. Os autores citados criticavam a indústria cultural uma vez que esta, segundo eles, transformaria qualquer produto artístico ou cultural em mercadoria, na tentativa de atender as demandas do mercado.

intelectual do público. Para além da sociedade capitalista, esses meios acabam fazendo parte de uma sociedade democrática. Eco (1984) reforça que o nosso universo é o universo da comunicação de massa e

Se queremos falar de valores, as condições objetivas de comunicação são aquelas proporcionadas pela existência de jornais, rádio, televisão, música gravada e reproduzível e novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém escapa destas condições, nem mesmo o virtuoso que, indignado com o carácter desumano deste universo da informação, difunde o seu protesto nos meios de comunicação de massa, nas colunas de jornal de grande circulação ou nas páginas da brochura impressa em linotipo e distribuídas nos quiosques da estação (ECO, 1984, p. 15, tradução nossa).

De acordo com Eco (1984, p. 13), a sociedade moderna não pode ser pensada desvinculada dos meios de comunicação de massa e destaca sua inquietação acerca das possíveis ações culturais para que esses meios comunicativos estimulem valores culturais e pensamento crítico na sociedade. Dessa forma, o crítico italiano aponta para a conciliação entre os apocalípticos e os integrados, pois “[...] a fórmula ‘apocalípticos e integrados’ não representaria a oposição entre duas atitudes”. O caminho possível para que a função da cultura seja cumprida seria estabelecer uma relação dialética e consciente entre o público e os condicionamentos da indústria cultural. Esse caminho apontado – o da convergência – também é defendido por Canclini (2019), quando afirma que o consumo se consolida como uma das principais características da cultura contemporânea e, se não houver consumo, o ciclo de produção não se completaria. Para o antropólogo argentino, “[...] o consumo não é mal, o mal é não poder consumir [...]” e “[...] muitos artistas e escritores contemporâneos aceitam estas exigências dos mercados e das editoras, ou dos grandes produtores de bens de entretenimento, com o propósito de vender mais e ter mais público”.

Em um contexto cultural impiedoso, o mercado incorporou a produção periférica dessa marginalidade cosmopolita⁶⁶ e, ou por questão de sobrevivência no mercado, ou por interesse na divulgação das suas obras e, conseqüentemente, na propagação do seu discurso, vários escritores da periferia publicam suas produções

⁶⁶ Expressão que se refere à obra *O cosmopolitismo do pobre*, de Silviano Santiago (2004), em que o escritor demarca a reviravolta cosmopolita do pobre no contexto da globalização como maneira de afirmar-se culturalmente no sistema de exclusão no qual foi submetido.

por grandes editoras: Paulo Lins, pela Companhia das Letras, e Jocenir e Ferréz, pela Labortexto. Estariam esses escritores à margem da indústria editorial?

Ferréz teve sua projeção com *Capão pecado* (2000), que vendeu mais de 100 mil exemplares e ganha nova edição pela Tusquets Editores, selo da Editora Planeta. Somando a Ferréz, o escritor Paulo Lins também ganhou o mercado com *Cidade de Deus* (1997), que foi mote para o filme produzido por Fernando Meirelles, que recebeu quatro indicações ao Oscar 2004 e foi apontado para o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro. Essa dinâmica acaba por colocar em xeque o termo marginal, com a conotação de escritor da zona periférica, conforme tratado no capítulo 2.

Referente a essa discussão, Alfredo Bosi (2002) reforça a polêmica sobre o termo marginal, apontando-o como fonte de equívocos, já que, “[...] na sociedade capitalista avançada não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural” (BOSI, 2002, p. 238).

Importante salientar que, escritores como Ferréz, embora tivessem suas obras absorvidas por grandes editoras, ainda mantêm o mesmo tom do discurso daqueles que ainda não conseguiram um naco no mercado, confirmando que o processo de criação artística e literária se apresenta como resistência frente às tendências à “[...] homogeneização e ao achatamento das experiências sociais e culturais” (CANCLINI, s/d).

Shusterman (1998) também opta por um caminho de convergência entre a produção cultural e a demanda mercadológica. Ele reconhece que a produção artística popular está submetida à manipulação, dominação e exploração, no entanto, para lidar com esses perigos, propõe, a partir de sua posição pragmática, o que denominou de “meliorismo”, ou seja, “[...] o conceito de arte deve ser repensado democraticamente como parte de uma reforma social”, destacando “[...] a necessidade de uma crítica constante das artes populares [...]” e confirmando a rejeição “[...] à resposta tipicamente adorniana de condenação total de suas produções” (SHUSTERMAN, 1998, p. 11).

Não é um argumento plausível afirmar que a padronização é típica na arte popular, até porque tanto nela como nas ‘artes maiores’ existem formas

convencionais para atingir efeitos estéticos e para favorecer a comunicação, por exemplo, a forma fixa do soneto “[...] é uma norma tão rígida quanto a dos seriados de televisão, e em nenhum dos casos a limitação exclui a criatividade” (SHUSTERMAN, 1998, p. 126). É indubitável que diversos produtos produzidos pelas mídias são padronizados e superficiais, entretanto, há um equívoco por parte dos críticos intelectuais quando eles rotulam como similares a qualidade de todas as produções, talvez por não reconhecerem “as significações múltiplas e cheias de nuance da arte popular porque eles, desde o início, mostram-se desinteressados e relutantes em dar a essas obras a atenção necessária para compreender sua complexidade” (SHUSTERMAN, 1998, p. 124).

No tocante aos *slams*, muitos deles são gravados em vídeos e disponibilizados, após o evento, nas redes sociais dos competidores. Retomamos o pensamento de Zumthor (2014) e reafirmamos que a performance só pode ser concebida enquanto experiência situacional e interativa entre o emissor, o cenário, os interlocutores, em um determinado momento. A interação virtual não é concebida enquanto performance, no entanto, esse espaço – virtual – constitui-se como uma importante ferramenta que atinge um grande contingente de pessoas e que reverbera compartilhamentos, levando a poesia para além das praças e dos espaços onde os *slams* acontecem. As redes sociais são responsáveis por essa movimentação virtual que se alinha com a proposta de democracia e de resistência anunciada pelos *slammers*.

De fato, a mídia não oferece um acordo confiável e apresenta ambiguidades como o paradoxo que abraça muitos artistas do *hip hop*, a exemplo dos *rappers* que se reconhecem como *underground* e criticam a comercialização da sua arte, entretanto celebram seu sucesso comercial como “[...] indicativo de seu poder artístico” (SHUSTERMAN, 1998, p. 158).

Em *Por uma outra globalização* (2018), Milton Santos aponta “[...] uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso de instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas” (SANTOS, 2018, p. 144). O autor afirma que a cidade cria e recria uma cultura popular de acordo com seu tempo e seu espaço e, na relação com o outro – donos do tempo e do espaço – aqueles que convivem com a carência e a necessidade elaboram, a partir de suas vivências, a “política dos de baixo”

(SANTOS, 2018, p. 132). Essa política se difere da institucional, que se afirma no crescimento da globalização. Os ‘de baixo’, ou seja, os pobres, as minorias, os excluídos “[...] não possuem meios materiais para fomentar a cultura moderna de massas, no entanto produzem sua cultura com base no território⁶⁷ e criam uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada” (SANTOS, 2018, p. 144). Na cultura territorializada, os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, no entanto, o conteúdo não atende ao mercado global, atestando a “[...] integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano (SANTOS, 2018, p. 145). Daí a importância do discurso dos “de baixo”, manifestado pelos *slammers*, ao divulgarem seus textos nas mídias virtuais, revelando um novo movimento da sociedade, confirmando que “[...] a multiplicidade de nossa literatura aparece como fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20).

Essas novas combinações entre os aparatos tecnológicos possibilitam discussões acerca de conceitos que não podem ser mais concebidos como binarismos, por exemplo, moderno/tradicional, centro/periferia, cânone/marginal, popular/erudito, apocalípticos/integrados. Acreditamos que não há como considerar uma única forma de compreender as produções artísticas no “[...] espaço labiríntico erguido sobre o solo movediço em que se dá a multiplicação e a difusão dos bens culturais” (RESENDE, 2008, p. 19), nem há como acusar a indústria cultural como a única responsável pelo gosto estético dos que consomem os produtos divulgados por ela, uma vez que ela sempre deixa fissuras para a criatividade e a reflexão, como as encontradas pela cultura territorializada, que se encarrega de negociar meios necessários para ocupar a metrópole, criar novas ferramentas para fazer uma literatura assumidamente política, pautada na resistência e na luta e garantir que as minorias não sejam engolidas pela “grande boca de mil dentes”.

⁶⁷ De acordo com Milton Santos, em *Por uma outra globalização* (2018), “[...] o território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e a da vida, sobre os quais ele influi” (SANTOS, 2018, p. 96).

4 IDENTIDADE E RESISTÊNCIA

*Não desiste, negra, não desiste!
Ainda que tentem lhe calar,
Por mais que queiram esconder
Corre em tuas veias força yorubá,
Axé para que possa prosseguir!*
(Mel Duarte)

Para refletirmos a respeito da noção de identidade negra, retomamos os estudos de Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (2012), em que o autor aborda o conceito de diáspora no centro de sua análise. A diáspora negra, noção apropriada do contexto judaico, refere-se ao desenraizamento do povo negro e favorece uma rede comunicativa que ultrapassa os limites étnicos do Estado-nação, proporcionando interação e trocas culturais, o que podemos perceber, já no título da obra – Atlântico Negro – a alusão ao mar, que por sua vez denota contaminação, contágio, amálgama. Na obra de Gilroy, o navio é um elemento de relevância histórica e política, pois representa “[...] um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2012, p. 38). Nesse sentido, o autor propõe o Atlântico Negro como chave de análise da modernidade híbrida – transnacional e intercultural:

Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2012, p. 25).

Essa teia comunicativa possibilitou a população negra africana constituir uma cultura – a cultura do Atlântico Negro – que não apresenta uma identidade única, fixa, territorial, exclusivamente africana, caribenha, americana, britânica, porém híbrida que não se detém às fronteiras étnicas ou locais e nos remete à ideia de desterritorialização da cultura. Portanto, a diáspora africana acarretou a desterritorialização que, por sua vez, provocou uma crise de identidade para os negros, acarretando a dupla consciência: “[...] esforçar-se por ser ao mesmo tempo

européu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência”, afirma Gilroy ao basear-se na sua própria biografia (GILROY, 2012, p. 33). A teoria da dupla consciência, elaborada por Du Bois, um dos principais intelectuais do movimento pan-africanista, ocupa lugar de destaque na discussão de Gilroy (2012), uma vez que ela surge para “[...] esclarecer a experiência das populações pós-escravas em geral” (GILROY, 2012, p. 248) e reorganizar o sentimento de pertença: “[...] todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro [...]” (GILROY, 2012, p. 248).

Nessa perspectiva, trazemos para a discussão Stuart Hall, sociólogo que nasceu na Jamaica e viveu na Inglaterra; portanto, transitou entre essas duas culturas diferentes, o que, certamente, o motivou a escrever sobre as experiências de deslocamento, os impedimentos nas inserções sociais e os conflitos entre o lugar de onde veio e o lugar onde estava, desencadeando naquilo que o autor denomina de “crise de identidade”, uma vez que as “[...] velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2019, p. 9). Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2019), Hall afirma que a crise de identidade abala os padrões de referência que ancoravam os indivíduos no mundo social e “[...] a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2019, p. 10). Ao estabelecer a noção de identidade cultural, o sociólogo a apresenta como pessoal e social, pois se inicia na infância e é desenvolvida durante todo o ciclo da vida, nunca devendo ser vista como algo acabado e, sendo esse processo formado ao longo do tempo e das vivências do sujeito, está suscetível às influências do meio, que representam os valores absorvidos através do contexto social a que o indivíduo pertence e com quem ele interage: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2019, p. 11).

Por ser a identidade uma construção social, é importante pensarmos como o negro, em uma sociedade preconceituosa e excludente, pode aceitar e reconhecer suas raízes e sua história sem o sentimento de inferiorização, que contribui para a

negação da história da população afrodescendente. O poema de Júlia D'Lyra nos encaminha a essa reflexão:

Esse sangue que corre em minhas veias
 Que por acaso foi derramado nesta terra com muita dor e sofrimento.
 Escravizado
 Não pelos seus pecados
 Mas sim por ter valor.
 É, isso mesmo
 As pessoas eram vendidas e escravizadas
 Por causa de sua cor.
 Sofrido, massacrado e julgado sem pudor
 Não existia amor, só existia dor
 Em um lugar onde eles eram obrigados a trabalhar
 sem sentir o sabor de um grão de arroz.
 As negas sofreram
 Não tem nem como decifrar
 Submissas às madames
 não poderiam peitar
 E se fizesse isso seriam chicoteadas
 Perderiam os dentes
 E não saberiam se teriam o PRESENTE
 Para viver.
 Povo sofrido
 Hoje miscigenado
 Mas ainda marcado
 Pela tortura que vivem até hoje nesse mundão.
 Sem poder seguir a sua religião
 Era triste viver naquela situação.
 Finalmente em 1888 Princesa Isabel nos “libertou” desta prisão de exclusão
 Agora o negro teria direito a um pedaço de pão.
 Mas infelizmente no dia 2 de setembro de 2018 esta lei entrou em combustão
 Em um incêndio que destruiu toda história e cultura
 que eram lembradas dentro de nossa nação.
 Dizem que a história é olhar para o passado para entender o futuro
 Que passado? Que agora foi apagado
 E só restaram as marcas em uma nação que se pergunta sobre o amanhã
 Sem saber as respostas do que foi antes de tudo, como era esse mundo?
 Que agora se tornaram cinzas
 Nesta vida que um dia
 Teceu uma população
 Que vivia na escravidão.
 (D'Lyra, Júlia. Esse sangue que corre em minhas veias. Não publicado).

O poema inicia com o sujeito lírico afirmando que o sangue que corre em suas veias é o mesmo que corria nas veias daqueles que sofreram há séculos com a opressão e a escravidão. Nos versos, há uma presença constante de uma abordagem histórica e genealógica do racismo. Segundo o poema, a escravidão está relacionada ao valor do negro enquanto mercadoria do sistema escravagista e

não a alguma prática pecaminosa (de acordo com o cristianismo): “Escravizado / Não pelos seus pecados / Mas sim por ter valor”. Os versos “Em um lugar onde eles eram obrigados a trabalhar / sem sentir o sabor de um grão de arroz” remetem ao modo de produção colonial: trabalhar para colher produtos que não pertencem aos escravizados, mas aos senhores. Interessante a *slammer* trazer para o poema o elemento “arroz”, grão cultivado pelos escravizados africanos do oeste, que dominavam as técnicas para o seu cultivo. O arroz era a base alimentar de muitas comunidades quilombolas e também é símbolo de resistência: ele era escondido no cabelo⁶⁸, entre as tranças de muitas africanas, antes de serem sequestradas para se tornarem escravizadas. A intenção dessa prática era a garantia do plantio do alimento.

Ao apontar a relação entre a mulher branca – a senhora – e a mulher negra – a escravizada – a poeta confirma o lugar de subalternidade em que a mulher negra foi e ainda é colocada: “Submissas às madames”. A historiografia oficial é ironizada no verso “Finalmente em 1888 Princesa Isabel nos ‘libertou’ desta prisão de exclusão”. O recurso da ironia é materializado no texto por meio das aspas utilizadas para destacar o verbo “libertou”. Há uma simultaneidade temporal nesse verso, uma vez que a poeta, no presente, se inclui entre os ex-escravizados, por meio do pronome “nos”. Ela se reconhece como parte desse povo violentado de várias formas: pela escravização (“As pessoas eram vendidas e escravizadas”), pela miscigenação e pelo apagamento de sua cultura (“Em um incêndio que destruiu toda história e cultura”), pelo preconceito com as religiões de matriz africana (“Sem poder seguir a sua religião”), pelo racismo estrutural (“Pela tortura que vivem até hoje nesse mundo”).

O descaso com a história dos africanos é representado pelo incêndio do Museu Nacional e, ao concluir sobre as possíveis consequências desse incêndio, a *slammer* questiona de que maneira a história poderá proporcionar aprendizado sobre o futuro, já que não há mais passado registrado: “Dizem que a história é olhar para o passado para entender o futuro / Que passado? Que agora foi apagado”. O verso “E só restaram as marcas de uma nação que se pergunta sobre o amanhã”

⁶⁸ Há um vídeo filmado no Suriname, em uma comunidade quilombola, que possui o maior número de africanos no Hemisfério Ocidental. Lá, é o único local onde se encontra um tipo de arroz específico da África. O vídeo mostra a resistência das mulheres para garantir sua existência. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0XQMybMkY4U>>. Acesso em 14 de set. 2020.

situa o Brasil na eterna condição de país do futuro, de país que deveria ter acontecido, mas que nunca aconteceu. Os três versos finais, fortes e simbólicos – “Nesta vida que um dia / Teceu uma população / Que vivia na escravidão – destacam que não há redenção no passado, em que havia a barbárie (assim como há ainda hoje) e só a luta poderá mudar o futuro, que ainda é uma pergunta sem resposta.

Registramos, aqui, que a pouca idade da poeta, aliada às raras oportunidades reais proporcionadas pelos responsáveis pelas políticas públicas, acabam por desembocar em um repertório acanhado. Essas pedras no caminho não impedem, no entanto, que estratégias estilísticas sejam ensaiadas, o que pode ser comprovado pela seleção vocabular que busca a rima, presente nos vocábulos “pudor / amor / dor”, “miscigenado / marcado” ou ainda em “mundão / religião / situação / exclusão / pão”.

Se a diáspora negra revelou a barbárie na rota do Atlântico, ela também permitiu movimentos de reciprocidade, empatia e solidariedade entre grupos que foram colocados à margem do processo social. Os negros tiveram que sobreviver, enfrentaram a condição de subalternidade, mantiveram a ancestralidade, os seus valores culturais e se reconhecem enquanto um grupo étnico que possui uma dimensão subjetiva e política, conferindo à identidade uma relação dialética entre o sujeito e a sociedade. Essa identidade de resistência é uma estratégia do povo negro para driblar a ideologia que permeia as práticas investidas pelas instituições reguladoras e legitimadoras do racismo. É sobre a identidade afro-brasileira que o antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga (1996, p. 225) se debruça em suas reflexões:

A busca da identidade, no nosso caso no Brasil, apesar da importância, não é uma coisa fácil; é problemática (...). A questão fundamental é simplesmente esse processo de tomada de consciência da nossa contribuição, do valor dessa cultura, da nossa visão do mundo, do nosso “ser” como seres humanos; e valorizar isso, utilizar isso como arma de luta para uma mobilização; isso é que é importante (MUNANGA, 1996, p. 225).

Munanga defende que o cerne da questão da identidade “consiste em assumir plenamente, com orgulho, a condição de negro, em dizer, com cabeça

erguida: sou negro” (2009, p. 44), afirmando, assim, a negritude, conforme apresentaremos no tópico seguinte.

4.1 SANKOFA: RECUPERANDO A NEGRITUDE

*É preciso lembrar da nossa raiz
Semente negra de força matriz que brota em riste!
Mãos calejadas, corpos marcados sim
Mas de quem ainda resiste*

(Mel Duarte)

O processo de constituição identitária do povo negro está intrinsecamente associado à história de dominação, exploração e opressão a partir da dispersão dos negros em processos que se deram pela imposição do colonizador e do imperialismo europeu, o que ocasionou a diáspora negra. Gilroy (2012) discute a diáspora africana como um processo de desterritorialização responsável por uma crise de identidade dos negros, gerando, assim, um sentimento ambivalente, a dupla consciência e, conseqüentemente, um descentramento do sujeito. No violento processo de desafricanização, iniciado com o tráfico de negros para serem escravizados, os negros tinham seus cabelos raspados, recebiam nomes escolhidos pelos seus senhores, sofriam o processo de tentativa de apagamento linguístico e cultural. No cativeiro, tiveram o desafio de preservar a memória ancestral como ferramenta de resistência. Esse fator histórico, segundo Munanga (2009), é o mais importante para se entender o processo de construção de identidade: “A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo” (MUNANGA, 2009, p. 12). A destruição dessa consciência histórica era uma das estratégias utilizadas no processo de escravização e de colonização.

Nessa lógica, devemos pensar a negritude como uma “tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da

inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental [...]” (MUNANGA, 2009, p. 20). O termo negritude é polissêmico e adquiriu diversos “usos e sentidos”⁶⁹, com conotação política, cultural e ideológica. No campo político, o termo subsidia ações do movimento negro; no cultural, afirma-se como valorização de manifestações de matrizes africanas; no ideológico, entende-se como processo de consciência racial.

O afro-americano Du Bois é considerado o “patrono do pan-africanismo” (DOMINGUES, 2005, p. 26), movimento que abarcou o âmbito político e cultural e luta pela independência das nações africanas do domínio colonial e pela construção da unidade africana. Foi ele quem adotou veementemente um discurso “[...] de orgulho racial e de volta às origens negras” (DOMINGUES, 2005, p. 26), reforçando o movimento de tomada de consciência de ser negro. Nessa mesma perspectiva, outros movimentos surgiram com a proposta de exterminar os estereótipos e preconceitos investidos contra os negros: o *New Negro*, que surge nos Estados Unidos, por volta dos anos 1920, com participação de Richard Wright, Langston Hughes e Claude Mackay; o Negrismo Cubano, que teve o poeta Nicolás Guillén como expoente; o Movimento Indigenista, no Haiti – “país onde a negritude ergueu-se pela primeira vez” (BERND, 1988, p. 22) – com Jean Price-Mars. O termo “negritude” aparece pela primeira vez em 1939, em “Caderno de um regresso ao país natal”, poema do antilhano Aimé Césaire. *Négritude*, em francês, apresenta uma expressividade agressiva, por derivar de *nègre*, termo pejorativo utilizado para ofensas ao negro, já que existe o vocábulo *noir*; assim, Césaire reverte o sentido dela, passando a utilizá-la com orgulho, numa espécie de sabotagem da linguagem do europeu: “Era verdadeiramente a resistência à política de assimilação” (BERND, 1988, p. 22), que implica perda de referências da cultura ancestral.

Em *O que é negritude* (1988), Zilá Bernd destaca dois sentidos para o termo: 1) o sentido restrito: “momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra [...] movimento que pretendia reverter o sentido da palavra negro, dando-lhe um sentido positivo” (BERND, 1988, p. 20), conforme exposto aqui anteriormente; 2) o sentido lato: “[...] tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a consequente reação pela busca de uma

⁶⁹ Uma referência à obra *Negritude: usos e sentido* (2009), de Kabengele Munanga.

identidade negra” (BERND, 1988, p. 20), conforme destacamos nos versos do poema “Eu sou negro”, de Carlos Assumpção, que desmobiliza o adversário, o branco colonizador por meio da linguagem, ao reverter o sentido pejorativo da palavra “negro”: “Eu sou negro sim, sou negro / E não admito chacota / Minha cor é linda firme / É saúde e não desbota”. Solano Trindade, com o poema “Sou negro”, também afirma sua identidade ancorada na negritude: “Sou negro / Meus avós foram / Queimados pelo sol da África / Minha alma recebeu / O batismo dos tambores”.

Diferentemente do poeta Castro Alves que, em suas poesias desenha o negro como aquele de quem se fala, ou seja, o outro, notamos que tanto Carlos Assumpção quanto Solano Trindade assumem a primeira pessoa do discurso e orgulham-se de sua ancestralidade africana, afirmando a negritude como uma “convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas” (MUNANGA, 2009, p. 20). No mesmo diapasão dos poetas citados, a *slammer* Thaís do Gueto caminha pela trilha aberta por eles, afirmando o orgulho pela sua raça:

[...]
Sou minha melhor companhia
Sou completa
De dar inveja
Sou preta!
Não me embranqueça
[...]

Pardo
É seu racismo sujo
Sou negra
Respeita
Não é ofensa
E nunca foi
Ofensa é você achar que ligo pra você
[...]
(GUETO, Thaís do. Eu? Eu sou a luta incansável dos meus.
Não publicado).

Os verbos na primeira pessoa entregam o tom confessional do poema, que trabalha o tema da autoestima da mulher negra. Ele pode ser entendido como se eu

lírico estivesse mandando um recado direto para um possível interlocutor ou também como um fluxo de consciência da própria mulher negra, enquanto um exercício de afirmação da sua negritude para si mesma. Na primeira estrofe, o sujeito enunciator afirma que todas as qualidades dela têm a ver com a negritude e ela não admite embranquecê-las.

Na segunda estrofe, ela pede para não ser chamada de parda/pardo e diz que sujo é o racismo. A voz do poema quer valorizar a pessoa retinta que, por sinal, é a que mais sofre com o racismo. Ao censurar o seu interlocutor por chamá-la de parda, leva-nos a pensar sobre a miscigenação e as teorias deterministas biológicas que vigoravam nos séculos XIX e defendiam a supremacia do branco diante da inferioridade do negro, justificando e corroborando a relação escravista. A abolição em 1888 vem acompanhada da necessidade da construção de uma nação e de uma identidade nacional e a elite da época se preocupava com a herança inferior do negro, investindo, assim, na ideologia do branqueamento⁷⁰, fundamentada na miscigenação, que garantiria descendentes com caracteres predominantemente da raça branca: “A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca [...]” (MUNANGA, 2004, p. 54). Com os versos “Não me embranqueça / Pardo / É seu racismo sujo”, Thaís do Gueto condena o mito da democracia racial que criou a concepção de que não somos racistas, já que o país se edificou por meio da pluralidade racial; entretanto, essa “aquarela brasileira” – o colorismo – traduz os variados tons de pele da população desvelando preconceitos raciais estruturados historicamente: quanto mais escura a pele, maior a chance de exclusão: “monstruosa máquina ironicamente designada ‘democracia racial’ que só concede aos negros um único ‘privilegio’: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora” (NASCIMENTO, 2016, p. 111). No entanto, a *slammer* não se intimida, recusa a assimilação/aculturação/miscigenação e afirma-

⁷⁰ Segundo Thomas E. Skidmore, em *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, “A teoria brasileira do ‘branqueamento’ baseava-se na presunção branca, às vezes, pelo uso dos eufemismos ‘raça mais adiantada’ e ‘menos adiantada’ e pelo fato de ficar em aberto a questão de ser a inferioridade inata. À suposição inicial, juntavam-se mais duas. Primeiro – a população negra diminuía progressivamente em relação à branca por motivos que incluíam a suposta taxa de natalidade mais baixa, a maior incidência de doenças e a desorganização social. Segundo – a miscigenação produzia ‘naturalmente’ uma população mais clara, em parte porque o gene branco era mais forte e em parte porque as pessoas procurassem parceiros mais claros que elas” (SKIDMORE, 2012, p. 81).

se orgulhosamente negra, exige que assim seja reconhecida e pouco se importa para a chancela do seu interlocutor: “Sou negra / Respeita / Não é ofensa / E nunca foi / Ofensa é você achar que ligo pra você”.

Ao refletirmos sobre os poemas trazidos anteriormente, de pronto podemos associá-los aos dois sentidos da palavra negritude apresentados por Zilá Bernd (1988) uma vez que, devido ao termo ser multifacetado, ele acaba por mesclar suas conotações e, ultrapassando os liames da literatura, a negritude “[...] aspira ao poder, anima a ação política e a luta pela independência” (MUNANGA, 2009, p. 55). Nesse sentido, é importante ressaltarmos, também, os movimentos políticos que tiveram mote na negritude:

A emancipação entendida como transformação social e cultural, como libertação do ser humano, esteve presente nas ações da comunidade negra organizada, com todas as tensões e contradições próprias desse processo, tanto no período de escravidão quanto no pós-abolição e a partir do evento da República. O fato de essas ações serem projetos e propostas construídos por um povo que tem seu passado, a sua história e a sua cultura desenvolvidos nos contextos de opressão e dominação [...] e que, mesmo assim, segue persistindo e colocando questões para a sociedade, para a educação e para o Estado brasileiro, pode ser visto como o potencial emancipatório das lutas e da organização política dos negros no Brasil e na diáspora (GOMES, 2017, p. 49).

Quando nos referimos a essa comunidade negra em movimento, estamos aludindo ao Teatro Experimental do Negro (TEN); ao Movimento Negro; à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, fundada por intelectuais negros; ao Movimento das Mulheres Negras; aos Núcleos de Estudos Afro-brasileiros (NEABs); à Frente Negra Brasileira; enfim, a todas as iniciativas que confirmam a negritude como o “instrumento de combate para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito das culturas do mundo” (MUNANGA, 2009, p. 21). Retomando a ideia de negritude associada à literatura, Zilá Bernd (1988) afirma que “é sem dúvida o discurso literário o espaço privilegiado da restauração de territórios culturais perdidos. O fio condutor dessa literatura parece ser o desejo de reviver, nos dias de hoje, o espírito quilombola” (BERND, 1988, p. 50), conferindo à literatura negra o estatuto de território possível da

interface literatura, sociedade e alteridade. É nessa lógica que a *slammer* Loloh Amorim elabora seu discurso:

Porque enquanto só o branco tiver voz
e ocupar o nosso lugar de fala
a nossa história continua sendo
contada de forma errada
Tipo dizer que o que nos libertou foi a Lei Áurea
Sangue de quilombos compôs a tinta da caneta nas leis, nos livros
Eu sangrei pra colocar nos meus versos toda a revolta que sinto
Sangrei ainda mais quando eu ouvi falar em vitimismo
Me diz, quem foi o cara branco que inventou isso?
Somos vítimas sim, da escravidão, do seu fascismo, do seu nazismo
E desse seu racismo
Então não me venha com as suas ideias claras
disfarçadas de conselho
Histórias mal contadas para destruir
e apagar a luta do negro
Eu sei que deve ser foda nos ver dando a volta por cima
Mesmo depois de centenas de anos
sendo alvo de indiferença,
Violência, chacina.
Sua língua é o chicote que ainda estala,
Mas não me vejo escrava
Sou livre, sangue quente,
se precisar, me faço navalha
Injetaram ódio na minha veia
e me pediram calma
Meus demônios internos se rebelaram
e agora eu te pergunto
Quem é que vai acalantar a minha alma?
Herdeira de lutas e glórias, nascida em 1991
Mas no tom da minha pele
carrego centenas de anos de história
Essa minha consciência negra que exalta Zumbi,
Malcom, Zacimba, Dandara e Mandela
Mãe África, máximo respeito,
De onde seus filhos foram arrancados
Com violência dos seus seios, Mãe!
Essa minha pele preta não é minha sentença
Essa minha pele preta é minha essência
Aos que morreram, aos que nascerão,
Povo preto, resistência!
(AMORIM, Loloh. Porque enquanto só o branco tiver voz. Não publicado).

Os quatro primeiros versos do poema propõem uma síntese daquilo que é uma das principais pautas ou uma das razões de ser do movimento *slam* e também da luta feminista e antirracista: a de não permitir mais que o lugar de fala seja

ocupado por outra pessoa. Existem várias abordagens sobre esse tema – lugar de fala – mas a intenção do poema não é problematizar todos eles, e sim dizer que esses movimentos sociais contemporâneos subvertem as posições de falas que eram aceitas e normalizadas desde sempre. No poema, é evidente a denúncia da história da escravidão contada pela ótica do branco colonizador, dos viajantes europeus, dos capitães dos navios negreiros, da historiografia oficial com versões que se encontram nos livros didáticos: “Porque enquanto só o branco tiver voz / e ocupar o nosso lugar de fala / a nossa história continua sendo / contada de forma errada”. Essas narrativas foram construídas como se o negro não possuísse história pregressa ao tráfico negreiro. Na historiografia brasileira, “o negro não aparece como o que ele realmente foi, um criador, um povoador do Brasil, um introdutor de técnicas importantes de produção agrícola e de mineração do ouro”, afirma o africanólogo brasileiro Alberto da Costa e Silva (COSTA E SILVA, 2015).

Consciente da farsa que a Lei Áurea não assegurou a inclusão do negro no mercado de trabalho, nem tampouco em outros setores da sociedade, a *slammer* cita a referida lei, que foi promulgada em 1888, situando o Brasil como o último país da América a libertar seus escravizados. Com o verso “Sangue de quilombos compôs a tinta da caneta nas leis, nos livros”, a *slammer* critica a conjuntura que propiciou a abolição: interesses comerciais da época. A lei é “áurea” porque o interesse por detrás dela não é o da vida negra, mas o de poder ganhar mais “ouro”. Em 1889, apenas um ano depois da promulgação da lei, a República era proclamada e os negros livres vagavam pelas ruas sem emprego e sem qualificação para exercer algum posto no mercado de trabalho; ou seja, das senzalas eles passaram para um outro lugar – melhor dizer, um outro não lugar – que dava sequência à exploração, à opressão e ao sofrimento que perduram até os dias de hoje, confirmados nos versos “Mesmo depois de centenas de anos / sendo alvo de indiferença, / Violência, chacina”.

Se o “Sangue de quilombos compôs a tinta da caneta nas leis, nos livros”, a poeta também sangrou para escrever o poema, mas também sofreu com o cinismo que vem da falsa ideia de “vitimismo”. Esse sofrimento que vem gotejando sangue há tempos ganha um tom de revolta e se configura em mote para a poesia engajada da *slammer*: “Eu sangrei pra colocar nos meus versos toda a revolta que sinto”; e ainda nos versos “Injetaram ódio na minha veia / e me pediram calma / Meus

demônios internos se rebelaram”. O próprio poema enquanto criação material em forma de lírica é a prova de que não há comportamento vitimista, mas corajoso para atribuir à história e à existência sensível um outro significado diferente daquele que até hoje perdura.

Com os versos "E agora eu te pergunto / Quem é que vai acalantar a minha alma?", a poeta reconhece que, embora imbuída na luta diária, ela também tem fragilidades e também merece afetos e compreensão que quase ninguém está disposto a oferecer. Acalantar, no poema, pode ser entendido como respeito ao ódio que se transforma em luta política. O verso "Somos vítimas sim, da escravidão, do seu fascismo, do seu nazismo" traz a relação com esses três episódios bárbaros que ocorreram em épocas e em lugares diferentes; e os versos "Então não me venha com as suas ideias claras / disfarçadas de conselho / Histórias mal contadas para destruir / e apagar a luta do negro" revelam um eu lírico disposto a questionar a validade da historiografia dominante.

Até a década de 1970, o dia da Abolição da escravatura era comemorado em 13 de maio, entretanto, desde a formação do Movimento Negro Unificado (MNU), essa data foi ressignificada e a figura da Princesa Isabel foi retirada de cena para dar lugar a figuras emblemáticas da resistência negra como as citadas nos versos de Loloh Amorim: "Essa minha consciência negra que exalta Zumbi, / Malcom, Zacimba, Dandara e Mandela / Mãe África, máximo respeito, / De onde seus filhos foram arrancados". Com o verso "Então não me venha com as suas ideias claras", a *slammer* opta pelo adjetivo "claras" para se referir às ideias elaboradas com base no discurso daquele que "detém todo o poder em todos os níveis político-econômico-sociais: o branco", que controla "os meios de disseminar as informações [...] eles formulam os conceitos, as armas e os valores do país" (NASCIMENTO, 2016, p. 54). Consciente de sua negritude, "Essa minha consciência negra que exalta Zumbi", ela rejeita as "Histórias mal contadas para destruir / e apagar a luta do negro".

Podemos elencar, ao longo da nossa história, várias formas de manipulação, silenciamento e destruição da memória coletiva do negro em nossa sociedade. Em 1890, Rui Barbosa, no cargo de Ministro das Finanças, autorizou a incineração de todos os documentos históricos, arquivos, registros estatísticos relativos à escravização dos negros africanos, supondo, assim, que o fogo poderia apagar a

“mancha negra” da nossa história: “[...] as informações que os negros poderiam utilizar em busca de dignidade, identidade e justiça lhes são sonegadas pelos detentores do poder” (NASCIMENTO, 2016, p. 93). Um exemplo mais recente envolve o Cais do Valongo, zona portuária do Rio de Janeiro, considerado um marco da escravidão, cujas “pedras pisadas do cais”⁷¹ preservam histórias e memórias de inúmeros desembarques de negros africanos. Em 2017, o Cais do Valongo foi declarado Patrimônio Histórico da Humanidade, no entanto, corre o risco de perder o título, pois nem o Ministério da Cultura, nem tampouco a Prefeitura cumpriram as exigências impostas pelo órgão, deixando encaixotadas e sem manutenção, milhares de peças encontradas no sítio arqueológico: “O Estado brasileiro deve à matriz africana um museu [nacional] que reconte a sua história, que dê visibilidade a suas realizações”, pondera o antropólogo Milton Guran, que afirma ser inconcebível que “o Brasil tenha a segunda maior população negra do planeta, que tenha recebido quase a metade dos africanos da diáspora, mas não tenha um museu sobre isso” (VIEIRA, 2018).

Outro exemplo bastante atual, ocorrido em março de 2020, envolve o presidente da Fundação Cultural Palmares, Sérgio Camargo, que extinguiu sete órgãos colegiados da Fundação Palmares, entre eles o Comitê Gestor do Parque Memorial Quilombo dos Palmares, além de demitir dos cargos “negros com reconhecida trajetória em políticas públicas em prol da cultura afro-brasileira” (FÓRUM, 2020). Como se não bastasse, defendeu o fim do Dia da Consciência Negra, a revalorização do dia 13 de Maio e o protagonismo da princesa Isabel na libertação dos negros.

No poema, é revelado o ano de nascimento da poeta: um século e três anos após o fim da escravidão e, tempos depois, com as novas lutas dos movimentos feministas e antirracistas, a história (que nunca se fechou, na verdade) se abre para novas perspectivas que proclamam a ancestralidade dos negros e exaltam a autoestima desse povo que sofre há séculos e que escreve a história para os séculos do porvir: “Essa minha pele preta é minha essência / Aos que morreram, aos que nascerão, / Povo preto, resistência!”.

⁷¹ Expressão aqui utilizada em alusão à canção “Mestre sala dos mares”, do compositor João Bosco.

Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016), Abdias do Nascimento apresenta o conceito de genocídio como chave para se referir a toda e qualquer violência contra a população negra com motivação racista, seja a matança ou a extinção dos valores culturais. De acordo com Nascimento (2016), em nossa sociedade há uma política de Estado que se configura em um “genocídio institucionalizado, sistemático, silencioso” (NASCIMENTO, 2016, p. 19), manobrado pelos órgãos do poder – legislação, governo, polícia, capital – e pela elite branca, que possui dispositivos robustos de controle social e cultural:

[...] o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas – a imprensa, o rádio, a televisão – a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses de classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria (NASCIMENTO, 2016, p. 112).

Esse aparato institucionalizado de controle social e ideológico tem o intuito de “negar ao negro a possibilidade de autodefinição, subtraindo-lhe os meios de identificação racial” (NASCIMENTO, 2016, p. 94). No entanto, destacamos a existência de uma geração atual de descendentes africanos engajados, imbuídos de um “promissor espírito rebelde”, alimentado por uma “nítida consciência de suas responsabilidades diante das condições de penúria, marginalização e desprezo vigorantes para os afro-brasileiros de modo geral” (NASCIMENTO, 2016, p. 164). Essa “[...] tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1988, p. 20) são poetizadas pela *slammer* Loloh Amorim, em “Herança melanina”:

Porque até a minha alma é negra,
retrato da minha história, a minha alma é africana,
e eu carrego comigo os traços da minha descendência,
desde a melanina até a essência,
virtude dos meus ancestrais.
O som do tambor é como a voz de minha mãe
me lembrando os caminhos de casa, mãe África!!!
Flor negra, enraizada em um solo seco,
rachado e mal cuidado por "senhores",
mas resistiu, provou a força de suas raízes,
seu solo regou com lágrimas.

Lágrimas dos açoites, dos castigos, dos abusos e apelidos...
 lágrimas, lágrimas lágrimas!
 E quando parecia ser o fim
 renasceu para mostrar a sua garra, sua marra!!!
 E nos aprisionaram porque sabiam da nossa força,
 temeram nossa coragem,
 coragem herdada dos Palmares.
 E a cada dia floresce,
 em cada conquista um novo broto,
 em cada resistência um novo ramo,
 espalhando sementes para colhermos bons frutos,
 frutos da liberdade!!!
 (AMORIM, Loloh. Herança melanina. Não publicado).

Com o primeiro verso “Porque até a minha alma é negra”, a *slammer* confirma que, para além de sua melanina, sua essência é negra. Os versos de Loloh Amorim denunciam as sequelas da diáspora, “Flor negra, enraizada em um solo seco, / rachado e mal cuidado por ‘senhores’”, e indicam o esforço do eu lírico para recuperar (e manter) a sua ancestralidade: “e eu carrego comigo os traços da minha descendência, / desde a melanina até a essência, / virtude dos meus ancestrais”.

A imagem da flor negra subverte de maneira interessante um elemento que compõe a construção do papel de gênero da mulher ocidental. A flor é atrelada ao feminino pelo seu aspecto de delicadeza, de fragilidade e de beleza. No poema, a flor é negra e está em solo seco, construção que quebra expectativas em torno do que se imagina sobre a presença da flor na poesia. A flor negra resiste às opressões de senhores e, com a capacidade de regar a si mesma com algo que é fruto do próprio sofrimento – as lágrimas – (“seu solo regou com lágrimas”) ela supera o que há de ruim. Não é uma flor de jardim, que vive sob os cuidados de alguém e talvez por isso é que ela seja tão forte e capaz de renascer e insistir em permanecer viva: “E quando parecia ser o fim / renasceu para mostrar a sua garra, sua marra!!!”. O poema finaliza metaforizando elementos próprios da vida dos vegetais: a ideia de brotar, de criar um novo ramo, de germinar sementes relaciona-se com a própria atuação das *slammers*, da potência coletiva desse movimento que faz florescer e possibilita a colheita de poemas.

A ancestralidade da África negra nos remete à noção de circularidade contida no conceito de *Sankofa*⁷², um ideograma *adinkra* que faz parte da cultura *Akan*, que prevalece em países como Costa do Marfim, Togo e Gana. O símbolo tem como base a figura de um pássaro que se move para frente, mas tem sua cabeça voltada para trás, carregando em seu bico um ovo (GARCIA; SILVA, 2018). Além do conteúdo estético que aparece estampado em tecidos, em esculturas e cerâmicas, o símbolo carrega valores de um povo e apresenta-se relacionado a três ideias que contêm o sentido de retorno: San = voltar, retornar; Ko = ir; Fa = buscar, pegar; assim, *Sankofa* significa “volte e pegue”, ou seja, voltar atrás para aprender com o passado ancestral e, conseqüentemente, entender o presente, sugerindo um movimento circular tão caro à cultura africana, presente na roda de capoeira, de candomblé, de samba de umbigada e em tantas outras manifestações.

Sankofa pode ser entendido, também, por meio dos versos de Loloh Amorim: “O som do tambor é como a voz de minha mãe / me lembrando os caminhos de casa, mãe África!!!”, ao recuperar o passado e confirmar a auto-identidade fundamentada na ancestralidade enraizada: “provou a força de suas raízes” para poder florescer, frutificar e colher os “frutos da liberdade!!!”. Por meio da ação artística e política, a *slammer* parece entender a ancestralidade como um conceito de orientação genealógica se estende a todos os afrodescendentes que se norteiam pelo “som do tambor”.

Figura 21 – Símbolo de *Sankofa*



Fonte: Dicionário de Símbolos⁷³

⁷² Sankofa: No Rio de Janeiro há o Museu da Rocinha: Sankofa – Memória e História. O museu tem o formato itinerante e percorre os becos e as vielas da favela, com um acervo que engloba fotografias, documentos, filmes e objetos que contam a história da favela da Rocinha.

⁷³ Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simboloafricano/>>. Acesso em: 05 de out. 2020.

Mel Duarte, na capa do seu livro *Negra Nua Crua* (2016), aparece com seus cabelos dreadados como se fossem raízes fincadas profundamente no solo, tais quais as de um baobá⁷⁴. Nessa obra, em diálogo com o poema “Herança melanina”, de Loloh Amorim, a poeta também planta ideias no solo fértil da poesia com o poema “Menina Melanina”, apresentado no sarau de abertura da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em 2016:

Passou por incertezas
Momentos de fraqueza
Duvidou se há beleza
No seus olhos escuros,
Seu cabelo encrespado,
Sua pele tom noturno,
Seu gingado erotizado.

Algumas por comodismo não se informam, nem vão atrás
Pra 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 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 permiti 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 8 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.
(DUARTE, 2016, p. 11)

⁷⁴ “As raízes do Baobá representam os ancestrais das comunidades, os quais, como elas, também estão firmes na terra e em suas origens continuam participando da vida do grupo, auxiliando-os em importantes decisões e aguardam para retornarem ao seu clã. Os troncos são as crianças em crescimento, indo em direção ao ápice de suas vidas. Galhos e folhas significavam o amadurecimento, e as folhas, ao caírem, retornando ao solo para alimentar as raízes, dão continuidade ao ciclo” (MARIA, 2019).

Os seis primeiros versos são compostos por seis sílabas poéticas. A sílaba tônica na sexta posição se refere ao aspecto normativo da tradição métrica e se mantém verso a verso, sendo nomeada como hexassílabo. Ela institui o ritmo, que só ocorre porque a repetição se mantém em uma estrutura fixa, assim como o racismo estrutural está fixado em nossa sociedade. A métrica que se repete nesses versos sugere a recorrência da situação descrita no poema, que apresenta uma narrativa cuja temática está voltada para situações e elementos típicos da experiência de ser negro. O restante do poema é marcado por versos livres e por rimas, por exemplo “encrespado / erotizado”, “atrás / ancestrais”, “riqueza / Globeleza”, “imponência / resistência”. Há uma personagem presente no relato do sujeito lírico e parece que a subjetividade dessa personagem é marcada por uma condição opressiva, o que a leva a titubear quanto à sua negritude: “Passou por incertezas / Momentos de fraqueza / Duvidou se há beleza”. Com o verso “Seu gingado erotizado”, a *slammer* ressalta que o erotismo foi colocado sob o corpo da mulher negra como uma opressão, ou seja, esse corpo foi capturado por intenções ideológicas. Na segunda estrofe, a *slammer* critica as mulheres negras que estão acomodadas na ilusão plantada por certos discursos dominantes que prometem riqueza, poder e beleza a partir do padrão estético estabelecido. A palavra “Globeleza” representa isso enquanto signo máximo, globalizando a opressão: “E que chegará ao ápice de sua carreira quando se tornar a próxima Globeleza”.

A terceira estrofe é endereçada à mulher negra por meio do vocativo “Preta:” e, após os dois pontos, a *slammer* elenca uma série de motivos para que ela se aceite como é e destaca que a verdadeira beleza e o verdadeiro poder estão nas conquistas emancipatórias que só a luta pode trazer. No primeiro verso da quarta estrofe, o sujeito lírico diz que se aceitou e que se “endredou”, transformando em verso a ação de se empoderar por meio dos cabelos; e no terceiro verso dessa mesma estrofe, há um efeito interessante quando o sujeito lírico diz “neguei”, no sentido de negar o padrão de beleza imposto por uma sociedade que não pensa, negar o mundo branco: “E acertei quando neguei”. Podemos entender o vocábulo “neguei”, nesse verso, também, como um verbo sintonizado com as palavras “nego” e “nega”. Negar é se tornar mais nega, é assumir a sua negritude.

Na última estrofe, o uso do diminutivo ao chamar a mulher negra de "pretinha" estabelece uma relação de afeto e carinho direcionado a quem tanto já sofreu. Há uma mensagem de encorajamento e uma ideia de poder, através da promessa da coroa, que está ligada à emancipação enquanto negra orgulhosa – mensagem de todo o poema – e não por meio das promessas enganadoras e "embranquecedoras" do mundo do dinheiro, da indústria cultural e da beleza.



Figura 22 – Capa do Livro *Negra Nua Crua*, de Mel Duarte

4.2 CORPO E CABELO: PORTAIS DE INSCRIÇÃO DE SABERES

Eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. (...) Se é que existe reencarnação, eu quero voltar sempre preta.
(Carolina Maria de Jesus)

*Sou minha melhor companhia
Sou completa
De dar inveja
Sou preta!
Não me embranqueça*
(Thaís do Gueto)

Por muito tempo, músicas como as marchinhas de carnaval “Nega do cabelo duro”, composição de Davi Nasser, e “O teu cabelo não nega, mulata”, de Lamartine Barbo; ou o axé “Fricote”, de Luiz Caldas, que fez sucesso com a “nega do cabelo duro que não gosta de pentear”, contribuíram para perpetuar a ideia de que o cabelo crespo é duro, feio, sujo e desarrumado. Assim, para serem aceitas e aproximarem a sua imagem do que o imaginário social julga como ideal, meninas negras procuram modificar a sua aparência e o primeiro passo é alisar os cabelos, confirmando uma herança escravocrata: “[...] os descendentes de negros precisavam ocultar ou disfarçar seus traços de africanidade, já que o homem branco era apresentado como padrão de beleza e de moral” (CARNEIRO, 2003, p. 15). Para se inserirem no meio social com aprovação e aceitabilidade, as meninas negras deixam, aos poucos, a sua pele negra e vestem-se de máscaras brancas.

Nas culturas africanas era atribuído ao cabelo, além do *status* social, o espiritual, já que por estar situado no topo da cabeça, acreditava-se que era um canal de ligação entre o mundo terreno e o espiritual. No candomblé, a raspagem do cabelo é um ritual que funciona como apresentação dos filhos de santo ao caminho do Axé. Já no contexto da escravidão, ao capturar aquele que se tornaria escravo, raspavam-lhe o cabelo como forma de higiene, segundo a perspectiva do colonizador, e também como uma maneira de balizar sua vida, destruindo seu passado e sua expressão social, uma vez que os africanos tinham a identidade, a

dignidade e o prestígio social relacionados ao cabelo e a raspagem dele simbolizava uma mutilação. Nesse sentido, não há como pensar nos elementos culturais – corpo e cabelo – sem nos avizinharmos da discussão sobre a constituição de uma identidade negra que, por sua vez, está atrelada aos processos de exploração, de colonização e imperialismo europeu que desembocou na diáspora negra.

As epígrafes que abrem esta seção são de escritoras que ressignificam a cor da pele e o cabelo e afirmam a negritude por meio deles e, para adentrarmos nesta discussão, trazemos o poema “O meu cabelo não é duro”, da *slammer* Sofia Iothi, que opta por manter os laços com as raízes, com a cultura original africana como estratégia de resistência frente à violência colonial e à desterritorialização, fruto da diáspora. Importante pensarmos o *slam* como um movimento cultural que propicia a elaboração e a afirmação de identidades, uma vez que nele são apresentados discursos – poemas performados – por meio do corpo, que deixa o seu recado:

O meu cabelo não é duro.
o meu cabelo não é duro,
o meu cabelo não é duro,
O MEU CABELO NÃO É DURO!

Duro é o seu racismo,
duro é ouvir opinião de gente sem noção.
Duro é polícia revistar menina negra, cacheada, pobre, favelada
porque está fora do padrão.
Duro é ouvir “não” na entrevista
só porque nossos cabelos são armados.

Armados nós vamos ficar
quando cada preto se conscientizar do seu devido poder.
Seja de trança, dread, black ou rastafari,
a luta vai continuar, o amor próprio cultivar,
e na cara dessa medíocre sociedade vamos jogar.

Nega, você é linda do seu jeito,
mesmo que alguém venha botar defeito.
Que sejamos guerreiros como Dandara, Zacimba Gaba, Aqualtune,
Mariele que foi assassinada brutalmente
por um cara mandado por um “crente”,
que grita Deus acima de todos,
e mata todos que afrontam o sistema.

Nossos corpos, mas principalmente nossos cabelos gritam: LIBERDADE!
É tão gostoso ver cacheadas se unindo, sororidade,
meu sonho é ver essas cacheadas todas sorrindo.

E nem venha dizer que a minha luta,

a sua luta, a nossa luta é mimimi.
 Eles não vão nos reprimir.
 Só vamos parar quando cada preto vencer,
 lá no topo com muito poder
 (IOTHI, Sofia. O meu cabelo não é duro. Não publicado).

“O meu cabelo não é duro. O meu cabelo não é duro. O meu cabelo não é duro. O MEU CABELO NÃO É DURO!”. O enunciador repete a frase quatro vezes, sendo a última delas escrita em caixa alta, como se ele estivesse gritando para que todos ouçam, como acontece na performance, quando o poema é recitado no *slam*. O recurso da repetição é utilizado como um convite à reflexão na tentativa de reverter o discurso racista que ainda insiste em rondar por nossa sociedade. Nas marchinhas de carnaval o cabelo era tratado com tom pejorativo, conforme visto no início desta seção, no entanto, o seu significado cultural “[...] atravessou o tempo, adquiriu novos contornos e continua com muita força entre os negros e as negras da atualidade” (GOMES, 2006, p. 8), o que se confirma nos versos de Iothi.

O enunciador inverte o foco: o adjetivo “duro”, até então usado como característica atribuída ao cabelo da mulher negra (“O meu cabelo não é duro”), passa a ser utilizado para caracterizar o racismo, a “opinião de gente sem noção”, as abordagens feitas pela polícia nos corpos negros e favelados, o “não na entrevista / só porque nossos cabelos são armados”. O racista é sem noção talvez por reproduzir algo estrutural, no entanto, o racismo em si, por sua vez, não é sem noção, mas uma política cheia de noção daquilo que ela planeja. O adjetivo “armados” se desvincula do substantivo cabelo para ganhar nova conotação: “Armados nós vamos ficar / quando cada preto se conscientizar do seu devido poder”.

No decorrer da história do Brasil, a mulher negra sempre teve sua imagem desvalorizada, a exemplo dos retratos feitos por artistas europeus que procuravam representar os habitantes e os costumes do país na época da colonização, contudo, ao representarem o “outro”, tomavam como paradigma o próprio sentido de normalidade e, para registrar as características dos povos com quem mantinham contato, distorciam a representação do negro, negatizando sua aparência com o intuito de legitimar o padrão europeu.

Na tentativa de omitir os verdadeiros propósitos econômicos e políticos, o regime escravagista considerou os “[...] significantes corporais visíveis” (HALL, 2018, p. 77) do negro – a cor da pele, o cabelo, o formato do nariz – como traços de fealdade que caracterizam esse grupo, servindo de alegação para se criar um outro padrão estético, vinculado aos traços do branco europeu. As diferenças fenotípicas entre brancos e negros acabam hierarquizando as relações e afirmando o “mito do negro” (FANON, 2008, p. 109), em que se atribui a ele uma identidade forjada no racismo, que confere ao branco a superioridade e ao negro o que é exótico e inferior – “[...] selvagens, estúpidos e analfabetos” (FANON, 2008, p. 109).

Vigiados e punidos, o cabelo e o corpo da mulher são submetidos a padrões e a estereótipos estéticos que se relacionam de formas diferentes entre as mulheres brancas e as negras. Esses estereótipos são entrecortados por eixos de opressão – raça, gênero e classe – o que nos leva a confirmar a herança escravocrata e o racismo estrutural, mesmo existindo o mito da democracia racial que o nega, afirmando que no Brasil há o convívio harmonioso entre brancos e pretos, que desfrutam de oportunidades iguais de existência. É prudente compreendermos a democracia racial como metáfora perfeita para estabelecer o racismo brasileiro, que não se apresenta como o dos Estados Unidos, nem como o *apartheid* da África do Sul, no entanto é institucionalizado pelo Estado e difundido na esfera social, psicológica, econômica, política e cultural da sociedade brasileira (NASCIMENTO, 2016).

A mulher negra ainda carrega em seu corpo uma mácula que Frantz Fanon (2008) denominou de “esquema epidérmico” da estrutura colonial, que compreende todos os discursos que apontam para a estigmatização do negro. O esquema epidérmico é responsável pelo racismo que desemboca na exclusão social da mulher negra, já que ela vive em uma sociedade que impõe uma estética da branquitude e onde ter pele branca é patrimônio. A pele negra não é a cor que aparece nas revistas de moda ou protagonizando os programas de televisão. Sofia Iothi ressalta, em seus versos, que ser mulher em uma sociedade como a nossa tem um peso, no entanto, para a mulher negra, o peso é ainda muito maior, pois além de ela ter que lutar contra o preconceito de gênero, ela tem que combater o preconceito étnico também.

Em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Fanon aponta que a subjetividade do negro é sinalizada por uma neurose que origina a alienação da sua própria condição, negando sua identidade e tomando como referência a esfera do sujeito branco, desejando fazer parte dela, o que nos leva a citar Hall quando ele afirma que “[...] em condições diaspóricas, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (HALL, 2018, p. 84). Kabengele Munanga, em *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial* (1996, p. 225), ao debruçar-se sobre o estudo acerca das identidades, afirma que no caso do nosso país, a busca da identidade negra é problemática, pois o ponto fundamental é a tomada de consciência e sugere que “[...] utilizar isso como arma de luta para uma mobilização, isso é que é importante” (MUNANGA, 1996, p. 225).

bell hooks, ao fazer uma análise das relações sócio-históricas no período escravista e pós-escravista dos Estados Unidos, destaca a importância da análise de como os corpos das mulheres negras são representados:

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas só corpo, sem mente. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas (HOOKS, 1995, p. 469).

Essas representações tanto no contexto estadunidense quanto no brasileiro nos dão a mostra de como elas são estereotipadas: “as negras sempre estiveram no nível mais baixo”, nível este destinado “[...] aos julgados incapazes de mobilidade social por serem vistos em termos sexistas, racistas e classistas como deficientes incompetentes e inferiores” (HOOKS, 1995, p. 469). Aproximando-se do pensamento de hooks, Nilma Lino Gomes (2003) destaca que “o corpo localiza-se em um terreno social conflitivo, uma vez que é tocado pela esfera da subjetividade” e que é “[...] símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar grupos diferentes” (GOMES, 2003, p. 174).

No intuito de preservar as particularidades das identidades, o Movimento Negro se afirma no Brasil entre os anos 1970 a 1980. O lema do movimento cultural

negro americano – *Black is beautiful*⁷⁵ – aflorou no Brasil e as mulheres negras desafiavam o racismo branco questionando o padrão colonizador do cabelo liso, símbolo de opressão. Ao deixarem de alisar os cabelos, negavam a imposição estética eurocêntrica a elas imposta e desfilavam seus cabelos com penteados afros, mais notadamente o penteado *black power*, símbolo de luta, empoderamento⁷⁶ e resistência cultural atrelada à militância política. O estilo *black* ganhou seguidores e se consolidou como uma estratégia de afirmação racial, de conscientização e de demarcação de uma linguagem própria que baliza as práticas culturais.

Na década dos anos 1990, a dimensão estético-política se fortalece com o lançamento da revista “Raça Brasil”, a primeira com conteúdo direcionado à comunidade negra brasileira e, com isso, acende o mercado de consumo de produtos específicos para essa comunidade, proporcionando mudanças na dinâmica de pertencimento identitário, confirmando que esse olhar para a mulher negra e para a ideia de beleza estética gerou possibilidade de ressignificação e engajamento.

Nos anos 2000, mais especificamente no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, uma gama de transformações alcançou jovens negros pertencentes às camadas mais populares, que passaram a se constituir sujeitos de direitos com as políticas afirmativas, as cotas raciais, a ampliação de políticas para a cultura, o aumento do poder de consumo. Em 2003, é criada a Secretaria Especial de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e sancionada a Lei nº 10.639, alterando a Lei nº 9.394/96 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação – que garante o ensino obrigatório de história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio. Essas ações que abarcam a esfera política e educacional são respostas dadas pelo Estado às reivindicações do Movimento Negro.

⁷⁵ A frase foi apossada pelo movimento da Consciência Negra na África do Sul, conduzido por Steve Biko, e se manifestou no Brasil, nos anos 1970, por meio do Movimento *Black Rio*, organizado em torno de bailes de soul que estimulavam a participação de jovens negros das periferias do Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2018).

⁷⁶ De acordo com Joice Berth, “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 sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor” (BERTH, 2018).

Com todos esses movimentos voltados para a ressignificação de sua ancestralidade cultural, a mulher negra procura se contrapor aos rótulos estéticos pautados no modelo europeu que tenta domesticar seus cabelos, assumindo-os como símbolo da negritude, de acordo com os versos de Iothí: “Seja de trança, dread, black ou rastafari, / a luta vai continuar, o amor próprio cultivar, / e na cara dessa medíocre sociedade vamos jogar”. Atualmente, a mulher negra busca formas diversificadas de manifestar suas identidades, seja por meio das roupas, dos turbantes e de outros acessórios que usa, seja dos cabelos trançados ou dreadados que a conectam com suas raízes afro e a faz assumir que “[...] em torno da manipulação do corpo e do cabelo do negro existe uma vasta história. Uma história ancestral e uma memória” (GOMES, 2003, p. 174). Com esses versos, Iothí reconhece que os cabelos revelam tensões, afrontam padrões e também funcionam como ferramenta para a autodefinição⁷⁷, confirmando o orgulho de ser negra e a aceitação do seu cabelo natural, possibilitando à mulher “[...] sair do lugar da inferioridade e ocupar o lugar da beleza negra, assumindo uma significação política” (GOMES, 2002, p. 49), a maior arma contra o racismo.

Com os versos “Nega, você é linda do seu jeito, / mesmo que alguém venha botar defeito”, o enunciador remete seu discurso como um conselho à mulher ao usar um vocativo “nega”, aqui entendido tanto como uma referência à mulher negra ou ainda como um tom afetivo para indicar proximidade entre os pares. O eu poemático reforça que há tempos as mulheres negras se mobilizam e vêm lutando para serem sujeitos políticos e a história do nosso país é assinada por várias dessas mulheres que morreram na luta pela resistência, como as mencionadas nos versos “Que sejamos guerreiros como Dandara, Zacimba Gaba, Aqualtune / Mariele que foi assassinada brutalmente”. O desejo do eu lírico é se unir à luta dessas mulheres que atuaram na história do país em comunidades de matriz africana e lutaram para a libertação, preservação da tradição e da herança cultural do povo negro. O corpo negro é marcado por histórias de resistência, de denúncia:

As lutas, as rebeliões nas senzalas, as lutas quilombolas, os abortos, os envenenamentos foram respostas fortes das africanas e africanos escravizados ao regime da escravidão. Em todas elas, o corpo negro regulado pela escravidão se

⁷⁷ Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana (COLLINS, 2016).

mostrava rebelde e lutava pela sua emancipação (GOMES, 2017, p. 102).

Aqualtune, figura fundamental para a consolidação da República de Palmares. Dandara, símbolo de resistência do Quilombo de Palmares. Zacimba Gaba, atuou para o fim do regime de escravidão na região de São Mateus. Marielle, exemplo de luta contra o racismo e a violência da polícia que investe, principalmente, contra as mulheres e os jovens negros. No entanto, o protagonismo dessas heroínas nunca teve visibilidade na nossa história. Por serem mulheres e negras, foram silenciadas e suas vozes não foram consideradas autorizadas para terem seus feitos reconhecidos: “[...] recuperar a presença das mulheres na história é repensar o lugar atribuído e muitas vezes redimensionar os símbolos e os mitos plasmados por uma cultura de desigualdade”, declara a antropóloga Maria Elisabete Arruda de Assis (ASSIS, 2016, p. 21). Sobre essa questão, Conceição Evaristo (2018) observa que “na memória ancestral brasileira, por exemplo no candomblé, as grandes guardiãs foram as mulheres, as grandes mães-de-santo, as grandes cuidadoras de orixás são mulheres”; assim, para a escritora, essas formas de resistência vêm, há tempos, sendo construídas por mulheres negras e atualmente

Esse protagonismo é reconhecido através da nossa própria imposição. De um modo geral, o que nós conquistamos não foi porque a sociedade resolveu nos abrir a porta. Foi porque realmente forçamos a passagem (EVARISTO, 2018).

No verso “É tão gostoso ver cacheadas se unindo, sororidade”, por meio do verbo “unindo”, observa-se que há uma preocupação com o movimento coletivo entre mulheres, o que nos encaminha à reflexão sobre o empoderamento, que permite que a mulher negra, em seu espaço de atuação, seja sujeito ativo de transformação do conceito que ela tem de si própria e procure criar formas de dar autonomia a outras mulheres – aqui reforçamos a relação da *slammer* com o conceito de intelectual orgânico, proposto por Gramsci e já discutido anteriormente – promovendo mudanças sociais sob a ótica antissexista e antirracista. Nesse sentido, em consonância com o pensamento de Collins (1990, p. 10-11), ressaltamos a importância da voz individual que reverbera em direção a outras mulheres:

Alguém pode escrever para um público sem nome e sem rosto, mas o ato de usar a própria voz requer um ouvinte e assim se estabelece uma conexão. Para mulheres afro-americanas, o ouvinte mais capacitado a romper a invisibilidade criada pela objetificação da mulher negra é outra mulher negra. Esse processo de confiança mútua pode parecer perigoso porque só mulheres negras sabem o que é ser mulher negra. Mas se não ouvirmos umas às outras, então quem irá ouvir? (COLLINS, 1990, p. 10-11).

O poema de Iothi dialoga com a citação de Collins e reforça a importância de transformar o silêncio em linguagem como forma de resistência para que juntas, em irmandade, na sororidade, consigam gritar palavras de liberdade: “Eles não vão nos reprimir. / Só vamos parar quando cada preto vencer / lá no topo com muito poder”. É preciso “[...] construir redes de solidariedade política em vez de se fixar numa narrativa imutável de não transcendência” (RIBEIRO, 2018, p. 19).

No verso “Nossos corpos, mas principalmente nossos cabelos gritam: LIBERDADE!”, o destaque é para a palavra “LIBERDADE”, grafada em caixa alta, como um grito por algo urgente e necessário para que corpos negros se desvencilhem desse sistema opressor. Com a intenção de problematizar o espaço da mulher na sociedade, o texto caminha na direção da felicidade alcançada com o empoderamento, aqui entendido não como uma tomada de poder para si, em ato individual, autocentrado, mas em movimento coletivo, o que nos permite constatar por meio do pronome possessivo “nossos”, em “**Nossos** corpos, mas principalmente **nossos** cabelos gritam: LIBERDADE!”. Para conseguir esse efeito, também foi utilizado o recurso da gradação, com base no deslocamento do pronome possessivo “minha” para o possessivo “nossa”, nos versos: “E nem venha dizer que a **minha** luta, / a sua luta, a **nossa** luta é mimimi”. O vocábulo “mimimi”, empregado como predicativo no verso citado, tem a conotação de “bobagem”, “coisa sem importância”, o que nos remete à deslegitimação do discurso do enunciador, confirmando mais uma vez que, por ser mulher e negra, sua voz subalternizada seria invisibilizada, devendo retomar a condição de silenciada. Nos dois últimos versos, “Só vamos parar quando cada preto vencer, / lá no topo com muito poder”, o eu lírico lança sua voz em direção a outros e, principalmente, a outras mulheres marginalizadas pela sociedade e pela literatura para que cheguem “lá no topo com muito poder”. É interessante pensarmos que na pirâmide social a mulher negra está

situada na base, acumulando os piores indicadores sociais e carregando nas costas o peso das injustiças, fruto do sistema de exploração da sociedade capitalista.

Embora a Constituição de 1988 garanta a igualdade entre todos e condene qualquer tipo de discriminação – “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações...” (art. 5º, I) – os dados apresentados nos indicadores sociais demonstram grandes desigualdades enfrentadas pelas mulheres, especialmente, as negras. De acordo com pesquisa divulgada pelo IPEA em 2020⁷⁸, as mulheres negras são apontadas como as mais pobres, as que ganham menos e sofrem com as desigualdades salariais, as que possuem menos oportunidades de emprego, além de serem as maiores vítimas de violência doméstica, de violência obstétrica e de estupro. Luz Ribeiro também recorre a essa temática e evidencia o traço compromissado com a conscientização dos negros frente aos desarranjos sociais. No poema “deu(s) branco”, a *slammer* destaca em seus versos a luta cotidiana de quem sente na pele as injustiças da sociedade:

A carne mais barata do mercado é a negra.
A carne mais marcada pelo Estado é a negra (2x)
Eu me fiz silêncio,
na sua frente, estagnei.
Pela cor da minha pele, respondeu o óbvio:
“Preto só nasce de preto, vai dizer que branco assim, ele é seu pai.
moreninha assim, é sua mãe, e parda igual a chocolate, ela é sua
irmã?”
Deus, eu continuo engolindo um sapo por dia,
Já aprendi a dizer não para alguns sapos.
Aprendi até a enfiar o dedo na boca
e fazer um estrago no seu tapete.
Eu tenho acordado de dieta,
mas a há grito que embarga, inunda,
e vira solução alma adentro.
Deus, eu ando cansada de ser forte,
eu ando cansada de correr,
eu ando querendo só andar.
Se isso aqui é selva,
Preta, Pobre Proletária,
sabe muito bem o que é ser o capim
na cadeia alimentar.
Cultivo ser poeta, ser atriz,
mas da escola de onde eu vim,

⁷⁸ Refere-se ao *Atlas da violência* de 2020, divulgado pelo IPEA, demonstrativo oficial que traz dados quantitativos acerca da violência contra as minorias sociais no território brasileiro.

eu aprendi a competir.
 Não para passar em testes globais,
 mas para conseguir um registro na CLT
 Deus, eu sou regada todos os dias com menosprezo,
 e sem jeito que sou, me firo,
 por insistir em plantar amor.
 E se ainda assim, num único dia,
 eu retroceder as escadas e devolver a sua tirada
 com tapa na cara, dirão: exagero.
 Mas só eu e as minhas irmãs
 Sabemos o que é vestir preto o dia inteiro.
 Eu não queria te questionar Deus,
 Mas eu passei a vida a ignorar os puxões nos cabelos
 e as recusas masculinas.
 Eu não queria te questionar Deus,
 Mas são anos que a história não muda.
 Que são as mãos dos pretos sujas de cimento,
 que são as minhas iguais a cuidar dos filhos da sinhá,
 que sambam na nossa cara e acham que só sabemos sambar.
 Eu não queria te questionar Deus,
 Mas eu ainda sou hostilizada quando eu ando na rua
 De mãos dadas com a minha namorada.
 Sabe como que é né: duas minas pretas juntas,
 faz muito mano mudar de calçada.
 Eu não queria te questionar, Deus (3x)
 Mas eu acho que...
 Eu não queria te questionar, Deus,
 Mas eu acho que te deu um...
 Eu não queria te questionar, Deus,
 Mas eu acho que te deu um branco,
 na hora que me escolheu!
 (RIBEIRO, Luz. deu(s) branco. Não publicado)

O primeiro verso é sampleado e a poeta faz uma alusão à composição “A carne”, de Ulisses Cappelletti, Seu Jorge e Marcelo Yuka, eternizada na voz de Elza Soares, mulher negra. Este verso – “A carne mais barata do mercado é a carne negra” – nos remete ao comércio dos negros diaspóricos no mercado de escravizados, no Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, onde os negros desembarcavam e seus corpos eram negociados.

No segundo verso – “A carne mais marcada pelo Estado é a carne negra” – há uma didascália, ou seja, uma indicação para que tal verso seja cantado/falado duas vezes: é um sinal que só pode ser visto no texto escrito. Na performance tudo aparece no diálogo entre texto, construção corporal e oratória. O Estado substituiu os grilhões cantados nos versos de Castro Alves pela exclusão social que ainda acorrenta os negros do nosso país, que convivem com o estigma do passado em

que o negro representava o atraso em oposição ao homem branco. A carne negra é marcada como alvo da violência policial, como carne de açougue com carimbo de validade.

A senzala sempre esteve (e continua) distante da casa-grande, o que leva o eu lírico ao estado de perplexidade pela tentativa de apagamento do sujeito negro: “eu me fiz silêncio”. Algumas vezes, sem palavras para contestações, tem que suportar as agruras do cotidiano e se lamenta com um interlocutor: “Deus, eu continuo engolindo um sapo por dia”. Em outro verso, a *slammer* utiliza as palavras como revide: “Já aprendi a dizer não para alguns sapos”.

Com os versos – “Preto só nasce de preto, vai dizer que branco assim, ele é seu pai / moreninha assim, é sua mãe, e parda igual a chocolate, ela é sua irmã?” – a *slammer* toca no debate sobre o colorismo. Ao classificar as cores do povo negro como um fenômeno que precisa necessariamente obedecer a uma genética imediata, esquece-se de que, historicamente, o nosso passado é constituído por miscigenação. Na sequência, com os versos “Deus, eu ando tão cansada de ser forte, / eu ando cansada de correr, / eu ando querendo só andar”, o personagem quebra o silêncio e dirige-se ao seu interlocutor, Deus, como em uma oração, em que são feitos confissões e pedidos ao divino. O coloquialismo do termo “ando” diz sobre um estado de espírito em constante movimento, uma vez que a luta do eu lírico é constante, sem trégua: “ando cansada”, “ando querendo”. O cansaço toma conta, pois a vida inteira teve que correr da violência policial ou para pegar o ônibus lotado, para a fila do emprego, para as poucas oportunidades que se apresentaram. À mulher negra, geralmente, é atribuído o rótulo de “mulher forte”, característica imprescindível para os trabalhos braçais nas casas das patroas – as sinhas – nas fábricas, nas lavouras. Devido ao recorte racial, elas também são consideradas boas parideiras por terem os quadris mais largos e sofrem com a violência obstétrica, na hora do parto, com procedimentos agressivos sem o uso da anestesia. No entanto, o eu lírico, mulher negra, desabafa: “Deus, eu ando tão cansada de ser forte”.

A aliteração “Preta, Pobre Proletária” indica a tripla discriminação – por gênero, raça e classe social – em palavras grafadas com letras maiúsculas para indicar alguma dignidade: a poeta “sabe muito bem o que é ser o capim / na cadeia alimentar”, no entanto, ainda assim, persiste com seu projeto:

[...] Cultivo ser poeta, ser atriz,
 mas da escola de onde eu vim,
 eu aprendi a competir.
 Não para passar em testes globais,
 mas para conseguir um registro na CLT.
 Deus, eu sou regada todos os dias com menosprezo [...]

Luz Ribeiro nos traz a reflexão sobre quais espaços são ocupados por mulheres negras no mercado de trabalho. Elas enfrentam uma marginalização enraizada no período escravocrata e, conseqüentemente, têm sua imagem atrelada às mulheres escravizadas, estereotipadas como promíscuas, sexualizadas, dadas aos serviços pesados. Daí relacioná-las a domésticas e a outras profissões de pouco prestígio, pouca remuneração ou que exijam pouca qualificação; ou ainda a trabalhos realizados na informalidade. As mulheres negras representam a parcela mais pobre da população, a mais vulnerável, confirmando que a desigualdade social está atrelada ao gênero e à raça – “Mas só eu e minhas irmãs/ sabemos o que é vestir preto o dia inteiro”. É a pele negra que se cobre de luto a cada sonho apagado.

Nos versos “Que são as mãos dos pretos sujas de cimento, / que são as minhas iguais a cuidar dos filhos da sinhá, / que sambam na nossa cara e acham que só sabemos sambar”, a *slammer* evidencia os trabalhos precários reservados aos negros – pedreiros ou babás – e a palavra “sinhá” aparece aqui como denúncia da situação da mulher negra: a *outsider within* (COLLINS, 2019). E, por fim, o abuso é denunciado por meio da palavra “samba”, que apresenta dois sentidos: o primeiro, “sambam na nossa cara” tem a conotação de humilhar os outros, acabando com a argumentação deles, desmoralizando-os. O segundo, refere-se ao gênero musical. Assim, a mulher negra é humilhada e tem sua imagem estereotipada, reduzida à festa, à dança sensual.

No verso “Eu não queria te questionar, Deus”, aparece novamente o sinal “(3x)” para indicar que a *slammer* deve repetir o verso na performance. Estabelece-se, aí, uma nova interlocução com Deus, por quem o eu lírico demonstra respeito ao titubear no momento em que a conversa ganha o tom de “cobrança”, de “acerto de contas”. Ela hesita em falar por duas vezes: “Mas acho que...”, e “Mas acho que te

deu um...”. Silencia, mas logo decide colocar “preto no branco” (as palavras escritas e o discurso da mulher negra no papel em branco), uma vez que já engoliu muitos sapos e teve que se silenciar:

“Eu não queria te questionar, Deus,
Mas acho que...
Eu não queria te questionar, Deus,
Mas eu acho que te deu um...
Eu não queria te questionar, Deus,
Mas eu acho que te deu um branco,
Na hora que me escolheu”.

Deu branco em Deus porque ele se esqueceu de distribuir dignidade para todos, como se ela fosse branca e não alcançasse os negros. O branco se considera deus: o deus do padrão da beleza, da superioridade, dos direitos, dos privilégios. O deus branco é onipresente, pois reforça o racismo que está em todos os lugares. É onipotente, por interferir em muitas vidas – nas relações, nos afetos, na luta diária – e é onisciente, porque passou séculos contando a sua versão da história: “Mas são anos que a história não muda.

Retomamos ao início do poema que alude à canção “A carne”, cujos versos reiteram a proposta da criação poética de Sofia Iothi e de Luz Ribeiro: “Brigar sutilmente por respeito / Brigar bravamente por respeito / Brigar por justiça e por respeito”. A resistência apresentada pelas *slammers* Sofia e Luz – com seus textos e as suas performances – aproxima-se do pensamento de Angela Davis que, em visita ao Brasil, afirmou em palestra que “[...] quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”, uma vez que essa movimentação gera uma desestabilização e, “[...] a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo” (DAVIS, 2017). Com seus discursos – dispositivos de embates socioculturais – as *slammers* validam o poder de transformação e mobilização entre as mulheres negras e confirmam seus projetos democráticos que visam combater o machismo e o racismo e buscam a conscientização para que outras mulheres invistam na luta por uma sociedade mais justa e para que juntas cheguem “lá no topo com muito poder”.

4.3 MULHER NEGRA E VIOLÊNCIAS NO CORPO MAIS BARATO DO MERCADO

*Denuncio homens abusivos
Agressores
Desde mãe África,
Ancestrais cheias de cores
Em senzalas estupradas
Por brancos senhores
[...]
Tantas irmãs assassinadas
Pelo machismo
Mão direita do capitalismo
Fez da América desgostosa
À beira do abismo*
(Bell Puã)

O *Malleus maleficarum*, conhecido como o Martelo das Bruxas, foi publicado em 1484, e nele foram descritos mecanismos de como proceder aos julgamentos e quais as punições para os considerados hereges. O livro foi um marco na demonização da mulher – atrelada ao pecado original – e se configurou como um manual norteador dos inquisidores no período da caça às bruxas:

O medo e a hostilidade com relação ao sexo feminino não constituíam uma novidade do cristianismo; no entanto, o catolicismo relegou definitivamente à mulher a culpa pelo pecado e pelas mazelas que abundavam no mundo terreno (PEREIRA, 2011, p. 2).

Capturada, a francesa Joana D’Arc foi acusada de heresia e de bruxaria. Foi julgada e queimada viva em praça pública. No século XIV, a famosa rainha póstuma de Portugal, Inês de Castro, cantada nos versos de Camões, foi assassinada friamente em uma emboscada. Agora Inês é morta!⁷⁹ Foram várias as mulheres violentadas em nome de Deus, da Igreja, de interesses políticos e econômicos. Em

⁷⁹ A expressão “agora Inês é morta” é utilizada quando queremos dizer que uma situação é irreversível. O adágio refere-se à tragédia de Inês de Castro (1323-1355), degolada a mando do rei D. Afonso IV, pai de Pedro I, com quem Inês teve quatro filhos, frutos de um romance proibido. Após sua morte, Pedro I desenterrou o corpo de sua amada e providenciou uma cerimônia para que ela fosse coroada rainha. A história de Inês de Castro foi eternizada pelo poeta português Luís Vaz de Camões, em *Os Lusíadas* (BITTENCOURT, 2007).

2014, 276 meninas menores de idade foram sequestradas pelo grupo terrorista Boko Haram, em uma escola secundária, em regime de internato, na Nigéria. Em 2018, o feito se repetiu e 110 meninas foram sequestradas novamente e a *hashtag* “#TragaNossasMeninasDeVolta” foi compartilhada no mundo todo.

Seja violência física, ou mesmo alargando o conceito para além dela, destacamos ações e leis sexistas que violam os direitos da mulher, discriminam, culpabilizam: no Afeganistão, somente com a permissão do marido, as mulheres podem sair de casa; na Arábia Saudita, é negado a elas a licença para dirigir; no Sudão, elas podem ser condenadas ao açoite, caso usem calças compridas, vestimenta considerada indecente; na Síria, o homem acusado por matar a esposa por ter ciência de algum ato imoral por parte dela, recebe pena de, no máximo, sete anos; no Egito, as penas são menores, caso o crime seja para defender a sua honra; no Iêmen, cabe ao homem decidir a carreira profissional da esposa; na Palestina, o estuprador tem a pena anulada, caso se case com a vítima; no Irã, há 77 cursos universitários nos quais as mulheres não se podem matricular; em Serra Leoa, jovens grávidas são proibidas de frequentarem escolas. No Brasil a legítima defesa da honra foi considerada inconstitucional pelo STF em 7 de março de 2021, portanto, essa aberração legal era considerada admissível até este ano.

A lista de violência imputada às mulheres é extensa e as mais afetadas são as mulheres negras. Em *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2016), Abdias do Nascimento, escritor orgânico que tem sua história pessoal atravessada por diversas formas de violência, destaca o estupro das mulheres negras no período escravocrata e critica a posição de Gilberto Freyre (1999) ao apresentar uma visão romantizada da relação entre os escravizados e os colonizadores, confirmando uma convivência pacífica e harmoniosa, em tom de consenso entre eles, minimizando as violências que entrelaçavam as relações:

[...] a existência da mulata significa o ‘produto’ do prévio estupro da mulher africana, a implicação está em que após a brutal violação, a mulata tornou-se só objeto de fornicação, enquanto a mulher negra continuou relegada à sua função original, ou seja, o trabalho compulsório. Exploração econômica e lucro definem, ainda outra vez, seu papel social (NASCIMENTO, 2016, p. 75).

Além de satisfazer os instintos sexuais dos senhores brancos, o estupro da mulher negra era também usado como castigo, como ferramenta de dominação e de repressão: “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 20). De fato, “o racismo sempre serviu como um estímulo ao estupro” (DAVIS, 2016, p. 181). Ao se debruçar sobre o mito da mulata, Lélia Gonzalez (1983) destaca que a criação desse mito foi uma ferramenta elaborada durante o período colonial para justificar os estupros e os abusos sexuais sofridos pelas mulheres escravizadas, cometidos pelos seus senhores, que “só gozavam com negras” (FREYRE, 1999, p. 284). bell hooks (1995) comenta sobre a imagem das mulheres negras hipersexualizadas, elaborada com base nos valores culturais erigidos pelo patriarcalismo do período colonial:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (HOOKS, 1995, p. 6).

No século XIX, a sul-africana Sarah Baartman⁸⁰, conhecida como Vênus Hotentote, foi exibida em uma jaula, como atração em circos, por apresentar a hipertrofia de seus lábios vaginais e o acúmulo de gordura nas nádegas avantajadas. O fato de ela ser exibida em uma jaula endossa o caráter selvagem, perigoso, animalesco e instintivo da mulher negra, com sua sexualidade exacerbada, confirmando as teorias científicas eugenistas da época. A “selvagem” era exibida a uma plateia curiosa e “civilizada”. Atualmente, os corpos esteatopígicos são ressignificados e exibidos em concursos para eleger a Miss Bumbum ou em shows que exibem mulheres não em jaulas, mas na “Gaiola das Popozudas”⁸¹. Os corpos negros são marcados pelo racismo que desencadeia variados estereótipos e um

⁸⁰ A triste história da sul-africana Sarah Baartman virou um longa-metragem dirigido pelo roteirista franco-tunisiano Abdellatif Kechiche e estrelado pela atriz cubana Yahima Torres. *Vênus Negra* (*Venus Noire*, 2010) foi exibido no Festival de Veneza em 2010. Para acessar o trailer do filme legendado (Disponível em): <<https://www.youtube.com/watch?v=AlfYvmFxVCg>>. Acesso em 18 de out. 2019.

⁸¹ O grupo musical de funk carioca Gaiola das Popozudas, composto por uma vocalista e três dançarinas, surgiu no ano 2000. A inspiração do nome de grupo veio do filme franco-italiano “La cage aux folles”, cuja tradução é “A gaiola das loucas”.

deles é o da mulata sexualizada, disponível para o sexo oposto, “assanhada”, que se finge inocente e tira o sossego de muita gente, confirmado na canção de Ataulfo Alves, que ainda sugere a volta da escravidão:

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu comprava essa mulata
Prendia no meu coração
E depois a pretoria
É quem resolvia a questão
(ALVES, 2020)

Conforme apresentamos no tópico 2.3, cujo título é “Narrativas de um corpo-mulher-negra em vivência”, a produção literária do século XIX que tem como pano de fundo a escravidão, principalmente a naturalista, apresenta personagens negras e mulatas caracterizadas como animais, prostitutas, hipersexualizadas, incautas e levianas, corroborando para a imagem negativada delas: “Desafiar essas imagens de controle é um dos temas principais do pensamento feminista negro” (COLLINS, 2019, p. 135). Lélia González (1979) destaca outro estereótipo atribuído às mulheres negras: o da doméstica, a mucama contemporânea. Com o “fim” da escravidão, a mulher negra continuou exercendo a função de mucama, porém com outro nome. A ela cabia a profissão de “doméstica”⁸², com longas horas de trabalho e pouca remuneração, herança escravista, escravidão disfarçada. O arquétipo norte-americano da *mammy* ganha nova roupagem na figura da empregada, que faz tudo por sua patroa branca: cuida dos afazeres da casa, é babá das crianças da família, é boa cozinheira e está sempre pronta para servir e, embora seja “quase parte da família”, permanece como *outsider within*: “essas mulheres negras sabiam que elas jamais fariam parte de suas ‘famílias’ brancas. Elas eram trabalhadoras economicamente exploradas e, portanto, ficariam sempre de fora” (COLLINS, 2019, p. 45). Apesar de seu envolvimento, permaneciam como *outsiders*, ou seja, tinham ciência das limitações impostas a elas por meio dos seus papéis de subordinadas. Embora tenham sido efetivadas conquistas dos movimentos sociais e das políticas

⁸² Essa expressão é considerada racista, pois reforça o estereótipo da mulher negra violenta, irracional, precisando, dessa forma, ser “domesticada”: “Domésticas eram as mulheres negras que trabalhavam dentro da casa das famílias brancas e eram consideradas domesticadas” (PARATODOS, 2020).

públicas, as mulheres negras ainda ocupam uma boa fatia do mercado destinado aos afazeres de casa.

O passado escravocrata e o presente se mesclam; e o imaginário criado outrora sobre a mulher negra, reproduz, ainda hoje, o racismo e o machismo, responsáveis por tornar robusta a violência simbólica que insiste em oprimir e a impedir a sua mobilidade social. Daí a importância de acionarmos o olhar interseccional proposto por Crenshaw (1989), ao afirmar que as identidades sociais das mulheres negras são entrecortadas pela raça e pela classe; e que, conjugadas, colocam as mulheres negras de escanteio, em “uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida” (CARNEIRO, 2002).

Esses desdobramentos podem ser confirmados com o Atlas da Violência publicado em 2020, no relatório do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), que revela que o número de homicídios de mulheres negras aumentou em 12,4% (IPEA, 2020) com relação ao ano anterior. De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, atualizado em 2020, os feminicídios cresceram 1,9% no primeiro semestre de 2020 em relação ao mesmo período em 2019. Há o registro de 266.310 casos de lesão corporal dolosa no país em decorrência da violência doméstica. A violência sexual também é registrada: 66.123 vítimas de estupro, sendo 85,7% do sexo feminino e 66,6% negras (FÓRUM Brasileiro de Segurança Pública, 2020).

Atenta a esses dados e às demandas das mulheres, a *slammer* Mel Duarte, em “Verdade seja dita”, denuncia a cultura do estupro que violenta os corpos femininos:

Verdade seja dita:
 Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
 Seu discurso machista, machuca
 E a cada palavra falha
 Corta minhas iguais como navalha
 NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
 Violada, violentada
 Seja pelo abuso da farda
 Ou por trás de uma muralha.
 Minha vagina não é lixão
 Pra dispensar as tuas tralhas.

Canalha!

Tanta gente alienada
Que reproduz seu discurso vazio
E não adianta dizer que é só no Brasil
Em todos os lugares do mundo,
Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupros que ficam sem justiça.

Carniça!

Os teus restos nem pros urubus jogaria
Porque animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboliço num estômago já
acostumado com tanto lixo

Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar?
Olha bem pra mim! Eu pareço uma fruta?
Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter

Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!
(DUARTE, Mel. 2016. p. 54-55).

Já no primeiro verso, a poeta deixa explícito que irá expor muitas verdades veladas em uma sociedade machista; e, apesar de escrita no texto, a verdade está sendo de fato “dita” no momento em que a *slammer* apresenta o texto performado no *slam*. No segundo verso – “Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim” – destacamos o termo “pica”, que se refere ao pênis, mas também se transformou em um adjetivo que atribui qualidade, notoriedade. Como o patriarcado se sustenta pelo papel de gênero do homem, pela forma como este foi construído culturalmente, então o órgão genital ganha atributos simbólicos maiores do que o que ele representa factualmente, ocupando um lugar de símbolo ideológico, ícone máximo do macho, do machismo. Mover a pica não precisa ser, nesse sentido, um ato literal de estupro, mas qualquer prática de opressão machista. Todo o discurso é direcionado ao interlocutor que supõe que, por possuir um falo, possui também

direitos sobre o corpo da mulher, assediando-a. Mel Duarte anuncia, em bom tom – por meio das letras garrafais – o repúdio à agressão sexual vinda “da farda” ou “por trás de uma muralha”: “NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!”.

Os versos “Minha vagina não é lixão / Pra dispensar as tuas tralhas” estão relacionados a um ambiente comum nas regiões periféricas com estrutura precária, o lixão, lugar de degradação ambiental. Com esses versos, o corpo e o lugar ganham uma unidade de sentido, uma vez que são atravessados por degradação e precariedade. O espaço da poesia é território de denúncia e com os versos “mulheres sofrem com seres sujos / que utilizam da força quando não só, até em grupos! / Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça”, a poeta faz alusão ao estupro coletivo que aconteceu na favela do Barão, Zona Oeste do Rio de Janeiro, na madrugada do dia vinte e um de maio de 2016. A vítima, uma jovem de dezesseis anos, foi dopada e violentada por trinta e três estupradores – TRINTA E TRÊS – que filmaram toda a cena e divulgaram na internet. Revoltada, Mel Duarte produziu um vídeo⁸³ em que declama este poema, “Verdade seja dita”, com a participação de trinta e três mulheres – o mesmo número de estupradores.

Nos versos, a *slammer* opta por vocativos – “Canalha” e “Carniça” – ou seja, endereça seu poema aos “seres sujos” cujos restos “nem pros urubus eu jogaria”. O endereçamento é um conceito estético que apresenta uma característica discursiva em comunicação com um outro, introduzindo uma questão ética: “para quem se fala? E ainda: por que esse outro estaria ou deveria estar disposto a me ouvir?” (PEDROSA, 2018, p. 102). Essa provocação nos leva a pensar o poema de Mel Duarte como um movimento, um ato político endereçado, uma vez que o poema se configura como uma maneira de se “constituir e de constituir seu semelhante, seu irmão, o ‘hipócrita leitor’ de Baudelaire, como caixa de ressonância de seu canto” (RANCIÈRE, 1996, p. 108). A poeta Ana Cristina César, em *Crítica e Tradução* (1999), também se afinava com esse pensamento ao afirmar que “a gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (p. 293). No caso de Mel Duarte, há o desejo de mobilizar toda a sociedade e, principalmente, aqueles que compactuam com a cultura do estupro. Ao denunciar algo de animalesco no

⁸³ O vídeo “Verdade seja Dita Mel Duarte” está publicado no canal Vaca Profana no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOiRDH385Ms>>. Acesso em 19 de out. 2020.

machismo e no patriarcado, uma espécie de comportamento de puro instinto que alcança a violência, o sujeito lírico diz que até mesmo os urubus se sentiriam mal se a carne desse homem (patriarcado e machismo antropomorfizado) fosse jogada para eles.

O valor político do discurso da *slammer* acrescenta ao poema outras funções da linguagem para além da poética, mas também a referencial, a fática e, principalmente, a conativa, confirmando que “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro” (SANTIAGO, 2002, p. 61) e jamais exclui o leitor e, no poema em análise, o interlocutor é provocado com uma sequência de perguntas: “Até quando teremos que suportar? / Mãos querendo nos apalpar, / Olha bem pra mim! / Eu pareço uma fruta? / Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!”, versos que reforçam o pensamento de que o corpo da mulher é território de desfrute e prazer. Nos versos seguintes – “Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você / Que vá procurar outro lugar onde o possa meter” – se estabelece mais uma relação entre o órgão sexual masculino e a ideia de força, de virilidade e de violência do machismo. Até o próprio verbo “meter” pode ser visto tanto como descrição do ato sexual, mas também como forçar, impor (meter) uma ideologia opressora no interior das relações sociais.

Na sequência, mais uma provocação ao utilizar outro vocativo: “Filhos dessa pátria, / Mãe gentil?”. Mel Duarte reflete sobre a imagem da mulher definida no século XIX: pura, generosa, meiga, que reúne atributos responsáveis pela edificação e bem-estar da família. De acordo com a última estrofe do poema, o Brasil não está cumprindo o seu papel de “mãe gentil”, uma vez que a pátria está sendo governada por um presidente com um discurso explicitamente machista e misógino. Nos três últimos versos – “Sou filha da luta, da puta / A mesma que aduba esse solo fértil / A mesma que te pariu!” – o sujeito lírico se coloca na condição de filha da luta e até mesmo daquela tida como puta, mas que carrega nas costas a história do país e da sociedade que pariu o homem opressor. No mesmo diapasão de Mel Duarte, Loloh Amorim também se mostra atenta às demandas das suas iguais:

Não é só pela minha genitália
ou a cor da pele...
não é só por Dandara e Mariele
não é só por Ágatha e Araceli

é por Cláudia Silva Ferreira
 é por toda Dona Maria guerreira
 por Marciane Pereira
 é por não aguentar o noticiário repetitivo
 "mulher foi morta pelo marido"
 é por serem insistentes na caça pelas meninas
 que eu insisto nas minhas mesmas rimas
 poesia é B.O. e enquanto houver crime
 a nossa voz vai ecoar na rua!
 É por acreditar que as ruas gritam
 e chorar por saber que em suas casas
 mulheres apanham e os maridos abafam seus gritos!
 é por minha mãe, África!!!!
 é pelo meu povo afro!
 (AMORIM, Loloh. Não é só pela minha genitália.
 Não publicado)

No poema, percebemos que o sujeito enunciatador manifesta sua empatia por todos aqueles que foram, de alguma forma, violentados. Logo no início, ele elenca nomes de várias mulheres que sofreram alguma violência ou que lutaram contra ela: Dandara, rainha e protetora do Quilombo de Palmares, preferiu a morte a voltar a ser escravizada; Marielle Franco, socióloga e vereadora no Rio de Janeiro, assassinada com 13 tiros; Ágatha Vitória e Araceli Crespo, ambas com 8 anos, a primeira, morta com tiros disparados por policiais do Rio de Janeiro e a segunda, raptada, drogada, estuprada e morta por dois assassinos, membros de famílias influentes⁸⁴ do Espírito Santo; Cláudia Silva Ferreira, mãe de 8 filhos, atingida por bala perdida durante operação policial no Rio de Janeiro, teve seu corpo arrastado pela viatura policial; Marciane Pereira, 36 anos, violentada por seu ex marido, que ateou fogo em seu corpo e, em decorrência das complicações da queimadura, a mulher teve uma das pernas amputada.

A notoriedade de algumas mortes serve de luta, de símbolo de denúncia do massacre diário, no entanto, nem todos os nomes podem ser citados, lembrados, escritos em um poema. A quantidade de mulheres negras “invisíveis” mortas é testemunho da barbárie naturalizada, institucionalizada. Com seus versos – “é por serem insistentes na caça pelas meninas / que eu insisto nas minhas mesmas rimas

⁸⁴ Em trecho de reportagem do G1, lê-se: “Diante dos fatos apresentados pela denúncia do promotor Wolmar Bermudes, a Justiça chegou a três principais suspeitos: Dante de Barros Michelini (o Dantinho), Dante de Brito Michelini (pai de Dantinho) e Paulo Constanteen Helal – todos membros de tradicionais e influentes famílias do Espírito Santo” (MACHADO, 2015).

/ poesia é B.O. e enquanto houver crime / a nossa voz vai ecoar na rua!” – a poeta solta a voz e registra o seu “B.O.”, não porque é uma das vítimas, mas porque escreve, com indignação, sobre a violência que insiste em perseguir as mulheres e é por elas que a *slammer* sustenta sua luta em forma de poema. No verso “é por toda Dona Maria guerreira”, parece que Loloh Amorim tenta reunir, por meio do nome “Maria”, todas as mulheres – as que foram elencadas e as tantas outras – que sofreram algum tipo de violência. Dentre diversos significados, encontramos três que resumem bem o emprego do nome “Maria” no poema em questão: “mar de amargura”, “a forte”, “a que se eleva” (MARIA, s.d.).

Nos versos “é por não aguentar o noticiário repetitivo / ‘mulher foi morta pelo marido’” há uma identificação entre as sílabas foneticamente semelhantes: “repetitivo” e “marido” se conectam formalmente na rima e também na crítica da poeta, pois o elemento “marido” (homem, macho, patriarcado), muitas vezes, é a causa dessas mortes que se repetem. A poeta insiste em denunciar a violência contra as mulheres, confirmando que sua “poesia é B.O.”, um boletim de ocorrência em que relata as agruras, entretanto, diferente dele, o poema não pretende produzir estatísticas, mas acabar com elas e, enquanto houver violência, “a nossa voz vai ecoar na rua!”.

Os versos “É por acreditar que as ruas gritam / e chorar por saber que em suas casas / mulheres apanham e os maridos abafam seus gritos!” nos fazem refletir sobre o silêncio das mulheres dentro de casa quando são violentadas, desarticulando a ideia de que a casa é lugar seguro. A *slammer* aponta que é na rua o lugar do grito, inclusive do grito do poema, já que os *slams* geralmente acontecem em praças públicas. Na rua, a mulher, juntamente com outras como ela, torna-se sujeito político. As *slammers* Taís do Gueto e Júlia Jupter, nos próximos dois poemas transcritos, também transformam em poesia suas denúncias contra a violência praticada com mulheres:

O cravo....
 O cravo...
 O cravo saiu ileso
 E a rosa nem pensou em denunciar
 É que a rosa ouviu desde cedo que se o cravo ficasse doente
 Era pra ela visitar
 E os cravos

Dão rosas para um grito amenizar
 Dão chocolates caso um tapa venha rolar
 E os cravos encravam o machismo em suas relações
 E as rosas se despedaçam terminando sempre em orações
 A rosas hoje quase não sobram para contar
 No estado cujo nome Espírito Santo
 não se tem um Santo Espírito para nos salvar
 Os cravos hoje ainda não sabem seu lugar
 As rosas hoje sendo ensinadas a cabeça não abaixar
 Mas nada vai mudar
 Se eles não nos respeitar
 Ou melhor
 Vai mudar
 Talvez até pra pior
 Em um mundo em que homem ameaçado só sabe usar a violência
 Mas talvez as coisas melhorem enquanto nós falarmos nossas vivências
 Seremos violentas em nossas poesias e atitudes sensatas
 E ouvi que a revolução vai ser feminina
 E se confirma quando vejo esse lugar
 É que os cravos vão aprender a viver com as rosas
 E as rosas vão dominar o seu lugar
 (GUETO, Thaís do. O cravo e a rosa. Não publicado)

O poema desconstrói a cantiga folclórica "O cravo e a rosa". A inocência da canção, que iguala as posições do cravo e da rosa em um episódio de briga, ganha no poema elementos do realismo da sociedade patriarcal em que qualquer simetria entre homem e mulher soaria equivocada diante dos fatos que insistem em se repetir. O vocábulo "cravo" também pode ser entendido como uma pequena estaca, um prego, um objeto de violência, de tortura e essa imagem pode ser percebida nos dois primeiros versos, na insistência de "O cravo... / O cravo...", quando parece que o cravo se movimenta repetidas vezes em uma mesma prática, talvez crucificando alguém.

Nos versos seguintes, a cantiga é reescrita a partir das experiências trazidas pela forma como o machismo determina os relacionamentos: "O cravo saiu ileso / E a rosa nem pensou em denunciar". Em "E os cravos / Dão rosas para um grito amenizar", a *slammer* faz uma crítica ao cinismo nas relações de violência. Oferecer uma rosa para a rosa, no contexto da reescrita da cantiga serve apenas para reafirmar a condição da violência, para mentê-la iludida na posição de subalternidade. Há uma crítica ao estado do Espírito Santo, que nas estatísticas se destaca pela quantidade de morte de mulheres: "No estado cujo nome Espírito Santo / não se tem um Santo Espírito para nos salvar". A poeta inverte o nome do

estado, que também nomeia uma das entidades do cristianismo e retira o termo da formalidade divina. É preciso um "Santo Espírito", ou seja, uma alma santa, com compaixão para se compadecer com a situação em que as mulheres se encontram.

Com os versos "Seremos violentas em nossas poesias e atitudes sensatas / E ouvi que a revolução vai ser feminina", a poeta lembra que a revolução será feminina e a revanche das rosas será feita com poesia e sensatez, já que o poema falado no *slam* constitui a própria revolução. A *slammer* Júlia Jupiter também contribui para denúncia da violência contra a mulher:

Eu sempre acreditei
que realidade e filme estavam distintos
até perceber
que ela gostava tanto de Chistian Grey
que deixou ele fazer "50 tons de roxo" em você
ele seu malvado favorito
fez ela estrelar a barraca do medo
E eu sigo veloz e furiosa
porque as piranhas não estão jogando
nem os manos faturando
as minas que ta apanhando
a justiça não faz nada na hora
ajudaaaaa, ela ta presa na gaiola
encurralada e eu cansada
mas só me oferecem a cama de procusto
não sabe do que é isso?
vai pesquisar sobre o assunto
porque até tiram preto de burro e inútil
mas era as mucamas que amamentava seu filho, e só pra vc ver
Inúteis? mas era a gente que fazia tudo pra vc
E isso me causa indignação
E do estupro das nega
que nasceu a "linda" miscigenação
lindaaaa só se o filho for "embranquecido"
Vai ser branco e não mais um "preto fudido"
o ódio é vcs que semeiam
a estrela negra, "Star" silenciada
pelo ódio que os policiais que plantou
a flor nasceu preta
e ele logo a arrancou
[...]
queriam que eu não gritasse, não falasse
E ainda: NADA MUDOU
e cansada do igual
ela fez a mudança
e foi uma das únicas
DAS ÚNICAS
que não se calou!

(JÚPTER, Júlia. Eu sempre acreditei. Não publicado).

Nos primeiros versos do poema, o eu lírico faz uma possível distinção entre realidade e ficção, a partir do cinema, no entanto, depois percebe uma conexão entre o real e a violência estandardizada no filme "50 tons de cinza". Na sociedade do espetáculo, não se sabe mais tão nitidamente onde é que está o representante e onde está o representado ou quem surgiu primeiro, se um ou se outro. A violência sadomasoquista do filme se baseia na realidade ou a reprodução da realidade se inspira no filme para reproduzir suas cenas? Tudo isso se confunde. A *slammer* estabelece relações com vários outros filmes: *A barraca do beijo* ("fez ela estrelar a barraca do medo"), *Velozes e furiosos* ("E eu sigo veloz e furiosa"), *Meu malvado favorito* ("ele seu malvado favorito") e *Piranha* ("porque as piranhas não estão jogando"). Situações figuradas no poema funcionam quase que como pastiches dos filmes que aparecem como referência, provocando uma discussão: que dimensão vem primeiro, a da realidade – transcrita no poema – ou a da representação ficcional cinematográfica?

Nos versos "mas só me oferecem a cama de procusto / não sabe do que é isso? / vai pesquisar sobre o assunto / porque até tiram preto de burro e inútil", há uma referência ao personagem da mitologia grega, Procusto, que, muitas vezes, é citado como metáfora para contextos cuja intenção é a imposição de um padrão determinado, configurando a intolerância humana. A *slammer* sugere que o interlocutor procure saber o seu significado e destaca o estereótipo que o negro carrega até hoje na sociedade: "porque até tiram preto de burro e inútil". Nos versos seguintes, ela traz a verdade histórica dos fatos: "mas era as mucamas que amamentava seu filho, e só pra vc ver / Inúteis? mas era a gente que fazia tudo pra vc", versos que confirmam que o negro carregou todo um sistema de produção, o escravista, nas costas, e hoje, em um novo desdobramento do sistema capitalista, é violentado e morto. A crítica da *slammer* se estende ao modo como a sociedade brasileira foi constituída a partir do estupro das mulheres negras – a "linda' miscigenação" – e denuncia que é preciso ser mais branco que preto para não ser um "preto fudido": "E do estupro das nega / que nasceu a "linda" miscigenação / lindaaaa só se o filho for "embranquecido" / Vai ser branco e não mais um "preto fudido".

No verso “a estrela negra, ‘Star’ silenciada”, podemos entender a expressão “Star’ silenciada” como um aposto, mas também como um jogo com o verbo “estar”, completando o entendimento de que a mulher negra sempre foi silenciada, sempre teve sua fala interrompida: “pelo ódio que os policiais que plantou / a flor nasceu preta / e ele logo a arrancou”. O desvio da regra de concordância presente em vários momentos do poema reflete que o acesso à educação é precário para as meninas pobres e negras e a poeta Júlia Júpter converte esses desvios em artimanha lírica, confirmando a estética da periferia e o seu compromisso político com as outras *stars* negras: “e cansada do igual / ela fez a mudança / e foi uma das únicas / DAS ÚNICAS / que não se calou!”.

4.4 CORPO NEGRO: UM ALVO DA NECROPOLÍTICA

*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! / Teu corpo foi alvo da
falta de amor / teu peito batuca a dor de um dos
filhos que ontem dormiu / quando na escura da
noite um corpo fardado mirou sem certeza / por
causa da cor [...].*

(Dall Farra)

O alto índice de violência contra a população negra é uma evidência das desigualdades raciais presentes na nossa sociedade. Os jovens negros são as maiores vítimas de homicídios, o que eleva a taxa de mortes de negros, principalmente aqueles que vivem nas periferias e nas áreas metropolitanas dos centros urbanos. De acordo com o Atlas da Violência 2020:

Apenas em 2018, para citar o exemplo mais recente, os negros (soma de pretos e pardos, segundo classificação do IBGE) representaram 75,7% das vítimas de homicídios, com uma taxa

de homicídios por 100 mil habitantes de 37,8. Comparativamente, entre os não negros [soma de brancos, amarelos e indígenas], a taxa foi de 13,9, o que significa que, para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos. Da mesma forma, as mulheres negras representaram 68% do total das mulheres assassinadas no Brasil, com uma taxa de mortalidade por 100 mil habitantes de 5,2, quase o dobro quando comparada à das mulheres não negras (IPEA, 2020, p. 47).

A precariedade do acesso aos sistemas de saúde e de educação, o alto índice de mulheres e homens negros violentados e mortos estão intimamente relacionados à política do genocídio do negro. O processo de violência em nosso país precisa ser compreendido sob o viés interseccional, considerando a relação entre raça, classe e gênero. Há muitas diferenças nas políticas públicas de combate à violência entre homens e mulheres, negros e brancos, ricos e pobres, cis e trans. Em maio de 2020, a morte de George Floyd⁸⁵ reativou a discussão sobre a violência e o racismo nas instituições policiais não apenas nos Estados Unidos, país onde ocorreu o assassinato.

Seria possível afirmar que, devido à escravização e ao genocídio do povo negro, o olhar da sociedade sobre a violência se naturalizou? O negro ainda está na “roda dos expostos”, abandonado pelo Estado, que contribui para uma dicotomia: de um lado, o país da civilização e da democracia e, do outro, o país da barbárie e da injustiça social. Na verdade, nunca existiu igualdade conforme prega a lei constitucional: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade [...]” (BRASIL, 1988, Art. 5º).

Pretos, pobres e periféricos são mortos pelo Estado, que silencia a aliteração e que age com base no racismo e no classismo, sustentando a lógica do “combate ao inimigo”, exercendo o biopoder, por considerar que “cada inimigo morto faz

⁸⁵ George Floyd morreu aos 46 anos de idade, após uma abordagem policial na cidade de Mineápolis, estado de Minnesota, nos Estados Unidos. Quatro policiais envolvidos na ação imobilizaram Floyd e um deles pressionou o seu pescoço com o joelho por 8 minutos e 46 segundos, o que provocou a morte por asfixia. A abordagem foi filmada e, apesar dos apelos da vítima, que implorava para que pudesse respirar, os policiais ignoraram o pedido. Suas últimas palavras foram “não consigo respirar” (UOL, 2020).

aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente” (MBEMBE, 2020, p. 62). Achille Mbembe criou o conceito de necropolítica, ou seja, violações de direitos que se configuram como políticas de morte, estabelecidas por um Estado ausente ou por seu poder regulador de vida e de morte, ou seja, o poder e a capacidade do Estado de “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2020, p. 5). A necropolítica se iniciou, no Brasil, com o genocídio da população indígena, antes da colonização portuguesa e com a escravização do negro, no período colonial. Para o filósofo camaronês, a morte não se restringe apenas à eliminação física: a necropolítica opera no sentido de apagar os saberes de grupos que não são hegemônicos; ou seja, esse conceito elaborado por Mbembe (2020) dialoga com a noção de epistemicídio, elaborado por Boaventura de Sousa Santos (2010) e amplamente abordado na obra de Sueli Carneiro (2005); e também com a categoria de genocídio, elaborada por Abdias Nascimento (2016).

O papel do Estado seria o de proteger a vida e cuidar dos cidadãos, no entanto, a política de morte é legitimada e, estando relacionada ao racismo, a necropolítica tem alvos certos e um deles é o corpo negro. Por que tantos jovens negros são mortos pela polícia? Rosane Borges, pesquisadora do COLABOR (Centro Multidisciplinar de Pesquisas em Criações Colaborativas e Linguagens Digitais), reflete sobre essa questão em entrevista à Ponte Jornalismo:

A gente vê hoje um Estado que adota a política da morte, o uso ilegítimo da força, o extermínio, a política de inimizade. Que faz a divisão entre amigo e inimigo. É o que a gente vê, por exemplo, nas favelas, nas periferias das grandes cidades brasileiras, nos rincões do país. Nossa polícia substitui o capitão do mato (BORGES, 2019).

Os perseguidos pelo “capitão do mato” são aqueles “eleitos” com base no racismo e a morte deles é a garantia da segurança dos demais. A *slammer* Loloh Amorim, em seu poema “Ser preto no Brasil”, faz uma crítica a esse Estado omissor e legitimador da necropolítica:

Ser preto no Brasil é o céu e o inferno
Mas tá ligado que pra quem mora no litoral
O calor não nos mete medo
E se o céu é pra Silas, Valdomiros e Macedos

Eu não quero nem passar perto dos portões
 Porque desse céu eu tenho medo
 Ser preto é conviver com a ferida do racismo aberta
 Fratura exposta
 E a cada novo noticiário
 Ela se expande e o sangue não tem nada de estanque
 Sobrevivemos por resistência e sorte
 Morfina para nossas almas com urgência
 Minha alma padece na fila do SUS
 Vaga na UTI após três dias
 E o médico ressaltou “emergência”
 Ser preto é andar na corda bamba se equilibrando
 Eles me pedem “calma”
 Mais um morto no Carrefour, mas
 Delinquentes somos nós
 Que nos rebelamos contra o estado
 Estado de calamidade
 Nossos corpos violados
 E a menina com a boneca
 Tem um monstro que dorme ao lado
 Sua mãe tem um novo namorado
 E mandou chamá-lo de tio
 E nunca percebeu a dor de uma menina de dez anos
 Que tem bodas de prata que vem sendo assediada e abusada
 Literalmente o inimigo dorme ao lado
 Ser preto é ter seu corpo sexualizado
 Pelos de casa, da rua e pelo patrão
 Que acha que tem livre acesso ao corpo dos empregados
 Ser preto é ter medo de ser seguido pelo segurança do mercado
 É viver com as mãos para o alto
 É ser morto no ato sem desacato
 Na batida dada pelos fardas
 Pára! Tanto faz se não está armado
 Dois preto numa moto é alvo
 Os bota preta mira no peito e POW
 Alvo abatido por ter traços e cor, padrão suspeito.
 (AMORIM, Loloh. Ser preto no Brasil. Instagram da poeta:
 @amorimloloh, 2020)

O título do poema – “Ser preto no Brasil” – nos remete à condição do negro na sociedade brasileira, profundamente marcada pelo racismo, conforme atestamos no primeiro verso: “Ser preto no Brasil é o céu e o inferno”; ou seja, apesar da satisfação de ser negro e assumir sua negritude, há toda uma opressão infernal que precisa ser enfrentada. Por morar no litoral, a enunciadora diz que já está acostumada com o calor e, por ser negra, já está acostumada com o “inferno”, que nos remete à ideia de quentura, devido ao fogo. Ainda sob a ideia do inferno, a *slammer* cita nomes de pastores que são famosos por conta de suas igrejas

pertencentes à doutrina neopentecostal e por usarem a fé das pessoas para construir impérios e, com eles, prometer o paraíso. Figuras como Silas Malafaia, Valdemiro Santiago e Edir Macedo são lideranças catalizadoras do fundamentalismo religioso no Brasil, que interferem diretamente nas dinâmicas da política institucional e sustentam o conglomerado ideológico que abriga ideologias racistas e patriarcais.

Nos versos “Ser preto é conviver com a ferida do racismo aberta / Fratura exposta / E a cada novo noticiário / Ela se expande e o sangue não tem nada de estanque”, a *slammer* destaca que o negro está sempre presente nas manchetes da TV, protagonizando as notícias de violência e sofrendo com a fratura exposta do racismo, a ferida social que causa dor e sangra, sem nunca estancar. Em “Sobrevivemos por resistência e sorte”, o verso destaca a luta política de quem resiste, mas também do acaso que, na falta de políticas públicas eficientes, acaba determinando o dia a dia: a pessoa negra, ao acordar, não sabe se terminará o dia viva.

Com os versos “Morfina para nossas almas com urgência / Minha alma padece na fila do SUS / Vaga na UTI após três dias / E o médico ressaltou ‘emergência’”, a *slammer* trata da precariedade da saúde pública e cita o SUS (Sistema Único de Saúde). Com base em pesquisas, o Ministério da Saúde (2017) afirma que “a maior parte dos atendimentos se concentra em usuários (as) com faixa de renda entre um quarto e meio salário mínimo, distribuições que evidenciam que a população de mais baixa renda e a população negra são, de fato, SUS-dependentes” (p. 13). Com a expressão “Morfina para nossas almas...”, a *slammer* requisita uma medicação que alivie a dor na alma e não somente a do corpo, pois se trata de uma dor crônica na própria existência do negro, em suas emoções. No SUS, tudo padece: o corpo, na fila, que demora três dias para ser atendido, apesar da indicação de emergência; e a alma, que espera, sem data de término, a cura para o racismo, essa ferida aberta.

O verso “Ser preto é andar na corda bamba se equilibrando” traduz a ideia do negro tentando se manter em pé: é o corpo sempre tenso, que não encontra relaxamento e equilíbrio; e o pedido de “calma” – “Eles me pedem ‘calma’” – denota o cinismo de quem não enxerga esse contexto vivido pelo negro. Situações atuais

aparecem no texto, como é o caso do ato de violência contra um homem⁸⁶ negro no Carrefour: “Mais um morto no Carrefour, mas / Delinquentes somos nós”. A rede de supermercados pertence a uma empresa francesa e, se antes, a França foi um Estado colonial que dizimou milhões na África, agora a burguesia francesa trata de operar a permanência do padrão racista do extermínio, ainda que sob a forma do discurso da segurança – segurança aos brancos, para que possam ficar tranquilos enquanto fazem suas compras, já que “cada inimigo morto faz aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente” (MBEMBE, 2020, p. 62).

Em “Que nos rebelamos contra o estado / Estado de calamidade”, podemos entender que a *slammer* se refere tanto ao Estado (enquanto nação) quanto ao estado (circunstância, conjuntura) e ambos são bons motivos para os sujeitos se rebelarem contra eles. Se o Estado está sempre ausente ou, pior, se está presente legitimando o racismo, todo o estado de coisas é determinado por ele. Loloh Amorim problematiza a sexualização do corpo negro nos versos “Nossos corpos violados [...] Literalmente o inimigo dorme ao lado⁸⁷”: primeiro, pode referir-se ao contexto abordado no poema, ou seja, um abusador que vivia na mesma casa da personagem que sofreu o abuso e, também, pode referir-se a um inimigo personificado, a própria sociedade que subalterniza e explora esse corpo. O inimigo está ali, literalmente “ao lado” o tempo todo. Esse corpo é violado “Pelos de casa, da rua e pelo patrão”. São versos que trazem para a discussão um recorte de classe e de gênero, que se mistura com resquícios da escravidão, ao ressaltar os corpos violados pelos seus “senhores”, que acham que têm “livre acesso ao corpo dos empregados”, seja pela exploração do trabalho ou pela exploração sexual, por exemplo, as escravizadas ou as empregadas.

Os últimos oito versos do poema compõem um mosaico de situações de racismo que ocorrem no universo urbano: ser seguido por seguranças no mercado,

⁸⁶ Após uma discussão, João Alberto Silveira Freitas, de 40 anos, negro, foi espancado e morto em um supermercado da rede Carrefour, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em novembro de 2020. A ação, que envolveu dois funcionários do estabelecimento, foi filmada por testemunhas e divulgada nas mídias.

⁸⁷ O verso “Literalmente o inimigo dorme ao lado” também pode estar relacionado ao filme *Dormindo com o inimigo* (1991), um suspense psicológico, dirigido por Joseph Ruben e baseado no romance homônimo da escritora Nancy Price. No filme, a protagonista, para escapar da violência física e psicológica, simula a própria morte e foge para recomeçar uma nova vida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M7Gg864vz9k>>. Acesso em 08 de fev. 2021.

viver sobressaltado, ser morto sem desacato (ser negro já é por si um desacato à sociedade branca) e finaliza com uma cena de assassinato de uma pessoa morta apenas por ser negra e, com isso, automaticamente suspeita, confirmando a necropolítica edificada pelo Estado: “Os bota preta mira no peito e POW / Alvo abatido por ter traços e cor, padrão suspeito”. A onomatopeia “POW” configura o fim de mais uma vida negra, mas esse som continua incomodando os ouvidos da *slammer* Loloh Amorim que, em tom pedagógico, orienta seus pares e registra sua crítica em outro poema, “Ginga meu nego”:

Ginga meu nego,
desvia a tua pele preta das balas "perdidas" que preferem tua cor?!
Ginga meu nego,
vai longe dessa sociedade clara que te estereotipou.
Ginga minha preta,
desvia tuas curvas,
teus traços acentuados do olhar maldito
que te sexualizou,
ginga, liberte sua alma
e sinta a força da ancestralidade ao som do tambor!
Gira meu preto,
na gira eu giro bem longe daquele: AMÉM!!!
Que repreendeu minha raiz nagô!
E em cada batuque, cada dança
e em cada giro,
sinto minha alma cantando
e sorrindo ao som do canto de xangô!
(AMORIM, Loloh. Ginga, meu nego. Não publicado).

O poema começa com o verso “Ginga⁸⁸ meu nego” e, em um primeiro momento, o interlocutor pode entender como um pedido para que ele execute o movimento típico da capoeira ou uma coreografia de dança, no entanto, logo é possível perceber que o significado do verbo “gingar” ultrapassa apenas esse primeiro sentido e assume a conotação de um movimento para se livrar das balas

⁸⁸ Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, rainha do *Ndongo*, nasceu em 1582, em *Ndongo*, Reino do Dongo ou Andongo (em quimbundo: *Ndongo*), Estado pré-colonial africano na atual Angola. Podemos encontrar a grafia de seu nome de várias formas: Nzinga, Ginga, Jjinga, Singa, Zhinga e outros nomes da família linguística Banto (ou Bantu). É considerada símbolo da resistência ao colonialismo português: “Ela recusava o título de rainha e fazia questão de ser chamada rei. Por isso que decidiu tornar-se socialmente homem e ter um harém, com os concubinos vestidos de mulher, e lutava como um soldado à frente do exército. Na realidade, Jjinga estava a criar a sua tradição, a sua legitimidade, os precedentes que permitiriam a suas netas e bisnetas ascenderem, sem contestação do sexo, ao poder” (COSTA E SILVA, p. 438).

“perdidas” que, de fato, têm destino certo. Os verbos no imperativo confirmam o endereçamento e a função conativa da linguagem, configurando a intenção de convencer o destinatário da mensagem: “ginga”, “desvia”, “vai”, “sinta”, “gira”. A ausência da vírgula, no primeiro verso, que deveria marcar o vocativo, contribui para a fluidez da oração e pode estar relacionada às experiências de oralidade e ao próprio gingado, que não pede pausa.

A *slammer* tece uma crítica à sociedade que estereotipou o negro: “vai longe dessa sociedade clara que te estereotipou”. O adjetivo “clara” faz alusão à tonalidade da pele – branca – ou à uma sociedade “esclarecida”, que diz ser civilizada e ter o poder da razão, no entanto reproduz a barbárie diária. A sociedade da “clareza” é tão limitada que não consegue evitar o estereótipo da vida que acontece ao lado dela.

Com o verso “Ginga minha preta”, a *slammer* volta sua atenção para a mulher negra, ao tratar da questão da sexualização do seu corpo: “desvia tuas curvas, / teus traços acentuados do olhar maldito / que te sexualizou”. A ancestralidade também é acionada no poema quando se evoca o tambor, símbolo da religiosidade afro e do passado cultural do povo negro. Esse entendimento se completa com o termo “gira”, alusão ao ritual das religiões de matriz africana: “e sinta a força da ancestralidade ao som do tambor! / Gira meu preto, / na gira eu giro bem longe daquele: AMÉM!!!”. No verso, a interjeição “amém” aparece ironicamente e assume a ideia de representação da religiosidade cristã e, por isso, o giro segue à distância do cristianismo, religião dominante. Essa confirmação vem com o verso “Que repreendeu minha raiz nagô”. O termo “amém” também assume o sentido de reiterar algo dito anteriormente e, no caso, o eu lírico sugere que a gira se manifeste bem longe daquele que impôs o cristianismo, até porque o repertório da cultura africana persiste “em estado de permanente confrontação com o sistema dominante, concebido precisamente para negar suas fundações e fundamentos, destruir ou degredar suas estruturas” (NASCIMENTO, 2016, p. 112), o que confirma, mais uma vez, o diálogo uníssono entre o conceito de genocídio (NASCIMENTO, 2016), necropolítica (MBEMBE, 2010) e epistemicídio (SOUSA SANTOS, 2010; CARNEIRO, 2005). O Estado acata uma política da morte, da polarização (o eu e o outro) e de todas as formas de extermínio dos seus “inimigos”.

Os discursos fundamentados em ideologias hegemônicas retiraram a humanidade daqueles considerados os “inimigos” do Estado, divulgando a ideia de que, se esses grupos fossem eliminados, a violência acabaria. Matar as pessoas que compõem esses grupos seria um mecanismo que garantiria a segurança. É a confirmação de um projeto genocida e de um *apartheid* “velado” em que as vítimas são, na maioria, pretos e pobres. De acordo com a ONG Rio de Paz⁸⁹, 57 crianças com idades entre 0 e 14 anos foram vítimas em decorrência de balas perdidas no Rio de Janeiro entre 2007 e 2019. Lamentavelmente, no ano de 2020, a tragédia prossegue. Casos como o de João Pedro⁹⁰, Marcus Vinícius⁹¹, Emilly Victoria e Rebecca Beatriz⁹², Ágatha Félix⁹³ – infelizmente, a lista é extensa – registram que essas crianças possuem algo em comum: são negras, viviam na periferia e foram vítimas de intervenção policial.

Climene Laura de Camargo, em seu artigo “Violência contra crianças e adolescentes negros: uma abordagem histórica” (2005), destaca que a “violência praticada contra crianças e adolescentes negros não é um acontecimento novo no Brasil. Desde o período colonial até os nossos dias, essa parcela da população vem sendo espoliada, oprimida, negligenciada [...]” (CAMARGO, 2005, p. 610), confirmando que os filhos da nossa pátria mãe gentil “foram gerados na violência, alimentados na malquerência, paridos no desespero e usados como combustível nos engenhos. Somos filhos da violência e do estupro” (CAMARGO, 2005, p. 610). Muitas crianças, filhas de escravizadas, ao nascerem, eram enjeitadas e deixadas

⁸⁹ Rio de Paz é uma organização sem fins lucrativos que visa criar uma cultura de valorização da vida humana. A ONG não possui vínculos políticos ou ligação com instituição pública. Disponível em: <http://riodepaz.org/?fbclid=IwAR1RThHGqMznl4d1nafb5eoPt_uvXJhy4RKBi4EH3_uUTZAV4etFwXXxarA>. Acesso em 03 de mar. 2021.

⁹⁰ João Pedro Matos Pinto, adolescente de 14 anos, foi assassinado em maio de 2020, após ter sua casa alvejada por 72 tiros de fuzil disparados durante uma operação conjunta da Polícia Federal e da Polícia Civil no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo, no Rio de Janeiro (COELHO, 2020).

⁹¹ Marcos Vinícius da Silva, de 14 anos, adolescente morador do Complexo da Maré, Rio de Janeiro, foi assassinado, vítima de uma intervenção policial em 2018. O menino foi baleado enquanto ia para a escola e suas últimas palavras foram: “Mãe, eu tomei um tiro da polícia, mãe. O blindado não me viu com roupa de escola?” (SUDRÉ, 2018).

⁹² As primas Emily Victória Silva dos Santos, de 4 anos, e Rebeca Beatriz Rodrigues dos Santos, de 7 anos, foram vítimas de bala perdida, em 2020, quando brincavam na porta de casa, perto das mães, no Barro Vermelho, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Embora uma moradora tenha dito que os projéteis partiram de policiais, a Polícia Militar do estado afirma que não disparou nenhum tiro na operação (RECORD TV RIO, 2020).

⁹³ Ágatha Félix, 8 anos, foi morta em 2019, quando voltava para casa com a mãe, no Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ela estava dentro de uma Kombi, quando foi baleada nas costas na comunidade da Fazendinha. O tiro que atingiu e matou partiu de um policial militar, que teria tentando atingir dois homens em uma moto, mas o projétil ricocheteou e matou a garota (G1 RIO, 2019).

na Roda dos Expostos, instituições que abrigavam as crianças abandonadas e funcionava como um alojamento de crianças negras, pelo fato de “[...] muitos expostos serem filhos de escravas cujos senhores, não querendo ter trabalho, nem fazer gastos com a criação de negrinhos, ou precisando das mães para amas, obrigaram-nas a abandoná-los na enjeitaria [...]” (MARCÍLIO, 1998, p. 179).

No período colonial, os filhos de mulheres escravizadas eram arrancados de suas mães, hoje, eles ainda são arrancados delas pela violência praticada em operações policiais: “Eles calaram nossos filhos, mas as mães ficaram. Polícia só põe medo em criança, nas mães ninguém põe medo. [...] Só eu sei o estrago que a polícia assassina fez no meu filho” (BRASIL DE FATO, 2018). A dor da perda uniu muitas mães, como As Mães de Acari, movimento considerado um marco, resultando em várias outras frentes de mobilização política contra a violência na esfera da segurança pública. Essas mães resolveram se mobilizar após perderem seus filhos em 1990, em um suposto assalto em um sítio em Magé, Rio de Janeiro. Os corpos dos onze jovens moradores de Acari até hoje não foram encontrados, já que a apuração da morte de jovens negros e pobres não é interesse do Estado. Outros movimentos de familiares que foram vitimados com a violência surgiram, formando uma teia de resistência e de luta pelo direito à vida, como é o caso do Movimento Mães de Maio⁹⁴. O coletivo surgiu na Baixada Santista, São Paulo, no entanto, agrupa ativistas de várias partes do país e tem o objetivo de denunciar as práticas de abordagem e repressão policial, bem como os crimes cometidos pelos agentes do Estado. Esse movimento teve como mote o massacre ocorrido em maio de 2006: entre os dias 12 e 20 desse mesmo mês, 564 pessoas foram mortas no estado de São Paulo, sendo que a maior parte dos casos configurava em uma vingança de agentes de segurança do Estado contra ataques do PCC (Primeiro Comando da Capital). Assumindo uma luta assim como as mães desses movimentos (ainda que com palavras!), a *slammer* Luz Ribeiro divide com o leitor/ouvinte o seu sofrimento nos versos de “Poemas são rezas apressadas”:

⁹⁴ O nome do movimento faz referência tanto ao mês de maio, quando ocorreram os assassinatos, quanto a Madres de la Plaza de Mayo, movimento surgido na Argentina, durante a ditadura militar, formado por mães e avós que se reuniam na Praça de Maio, de forma silenciosa, para protestar e cobrar resposta para o desaparecimento de seus filhos e netos envolvidos na militância política.

Eu sofro
 Literalmente eu sofro de insônia
 Como se isso fosse pouco,
 me desperta às quatro horas da manhã o celular
 anunciando a ingestão de remédios
 Logo eu que pouco rompo promessas
 Prometi que não abriria o feed. Abri.
 E foi numa piscadela entre um story e outro que eu li:
 Crianças negras têm três vezes mais chances de serem mortas antes dos 15 anos
 Crianças negras têm três vezes mais chances de serem mortas antes dos 15 anos
 Crianças negras têm três vezes mais chances de serem mortas antes dos 15 anos
 Não sei por quanto tempo eu mantive o meu dedo pressionando a tela
 Não sei por quantas vezes eu reli, reli, reli e reli a mesma frase
 Tentei descansar com aquelas palavras
 Mas eu que faço tudo errado
 Ainda deixo ele dormir comigo
 Eu que faço tudo errado
 Me perdoo por cada segundo que exige sua presença ao meu lado
 Durante o banho, durante as refeições, durante o sono
 Mas eu que faço tudo errado
 Me perdoo mais quando o exijo vivo
 Passei a vida a pensar que preciso ser duas vezes melhor, duas vezes melhor
 Passei a vida temendo não chegar nos vinte e sete
 Passo a vida a imaginar estampidos de vinte e três em vinte e três minutos
 De maneira egoísta celebrou por manter meu corpo em riste
 Ainda que não pareça
 E de maneira coletiva consigo sentir onde doeria em mim essa dor
 Passo a vida tentando romper com a solidão
 Eu toda alvo quase inatingível nos meus trinta e dois anos de vida
 Antes das quatro horas da manhã me surge uma nova conta
 Três vezes quinze
 Por que pessoas negras vivem para ultrapassar estatísticas que impossibilitam o seu viver?
 Veja bem: existe um enooooooooorme abismo entre nós e as pessoas brancas
 Veja bem: por mais que se compadeçam,
 por mais que chorem, por mais que subam hashtags,
 por mais que mais e mais
 Veja bem: não são nos seus corpos que os números se refugiam
 Veja bem: nesse momento enquanto o meu filho aquece a minha barriga
 O medo não me deixa esquentar os pés
 E ainda e ainda não são nem quatro horas da manhã
 Veja bem, veja bem, veja bem
 Por mais que fechem comigo
 Quais mães ao ler a mesma estatística
 Também perderão seu sono, redobrarão a fé e chorarão sozinhas
 Qual a criança que quando aprender a ler
 Treinará a leitura com índices e estatísticas que flertam com a sua pele
 Infelizmente eu consigo imaginar cenas como essas quase que diariamente
 Logo eu que também consigo imaginar futuros tão bonitos
 Regados de sorvete e sol
 Futuros esses que basta que eu não ligue televisores
 Não tenha acesso a celulares
 Para que esses futuros permaneçam intactos
 Veja bem, Audre Lorde já disse: mulheres brancas temem
 que seus filhos herdeiros do patriarcado se virem contra elas
 Enquanto nós, nós, mulheres negras, que poucas deixamos herdeiros

Tememos que nossos filhos morram pelo genocídio
 Este, desenfreado, que às vezes até gera comoção pública
 Mas a atuação, ação, gera não
 Ainda cabe a quem pariu gerar um pouco mais de esperança
 Gerir planos de sobrevivência
 Por que mulheres negras sentem tanto medo?
 Essa frase da dona Maurinete Lima todo dia me bate na aorta
 Cabe a quem gerou segurar a cria numa mão e o medo na outra
 Escrevo para toda mãe preta que a estatística não alcançou
 A toda mãe preta que vê a mesma estatística
 entrando pela porta e se acomodando no sofá
 Que a sua reza chegue a seu próprio coração
 E encontre espaço de acalanto onde tanto temer impera
 Que a sua reza seja projeção de futuro e que toda ação também seja reza
 Mãe preta é Deus
 E todo erê é futuro que a Deus pertence.
 (RIBEIRO, Luz. Poemas são rezas apressadas, 2020)

O primeiro verso – "Eu sofro" – já aponta para os motivos (que aparecem no decorrer do poema) que fazem com que o sujeito lírico sofra. Os três versos seguintes constroem um encadeamento progressivo de informações: a ideia de que a insônia não é o bastante e a informação de que acordou às quatro da manhã para tomar remédios (provavelmente controlados e com horário marcado). O texto segue apresentando mais informações que caracterizam a personagem – "Logo eu que pouco rompo promessas" – e a própria situação em que ela se encontra – "Prometi que não abriria o feed. Abri".

Posteriormente, uma frase é repetida três vezes: "Crianças negras têm três vezes mais chances de serem mortas antes dos 15 anos". Esse recurso funciona como uma gradação, não uma figura de linguagem no texto, mas acerca do que acontece na cena: é como se a personagem acordasse à noite e assimilasse a informação só depois da terceira leitura, ela vai entendendo aos poucos, assustando-se aos poucos. Nos versos seguintes, as informações de que ficou muito tempo com o dedo na tela e de que releu várias vezes a mensagem são a prova de que a repetição do texto diz respeito à reação da personagem. As chances de morte de uma criança negra são três vezes maiores que a de uma criança branca, assim como a frase é repetida três vezes. Para o leitor ou o ouvinte, passar pela mesma frase três vezes, seja lendo ou ouvindo, é a garantia da importância dessa informação.

A *slammer* elenca várias situações atreladas ao primeiro verso – “Eu sofro” – quando ela fala de si e de sua autoestima (“Mas eu que faço tudo errado”), da forma com que cria seu filho (“Ainda deixo ele dormir comigo”), do medo da morte ainda jovem (“Passei a vida temendo não chegar nos vinte e sete”). O número vinte e sete pode ser uma referência ao “Clube dos 27”, expressão relacionada a um grande número de músicos que morreram com essa idade: Amy Winehouse, Kurt Cobain, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison e outros.

O verso “Passo a vida a imaginar estampidos de vinte e três em vinte de três minutos⁹⁵” nos remete à estatística de que a cada 23 minutos um jovem negro é morto no Brasil. Ela se culpabiliza por se sentir egoísta ao permanecer viva, conforme o verso “De maneira egoísta celebro por manter meu corpo em riste”, e em “Eu toda alvo quase inatingível nos meus trinta e dois anos de vida”. Manter-se viva se torna um ato cruel diante de quem morre ao redor dela.

O sujeito lírico se lembra de uma outra conta relacionada a uma estatística social de morte: “Antes das quatro horas da manhã me surge uma nova conta / Três vezes quinze / Por que pessoas negras vivem para ultrapassar estatísticas que impossibilitam o seu viver?”. Ela lembra que a vida (e a morte) do negro pode ser “calculada” e o extermínio contabilizado com números frios que são empilhados, então questiona sobre o genocídio naturalizado. A vida negra é enquadrada na estatística, não sobrando subjetividade no meio desse cálculo; e a saudade de quem vai embora não pode ser representada como uma efetuação, ou seja, um resultado logo após um sinal de igualdade. Na verdade, em nossa sociedade, a igualdade só existe enquanto sinal de operação matemática.

Até então, parece que o sujeito lírico está divagando, conversando consigo mesmo, mas a repetição – “veja bem” – no início de vários versos, indica que ele quer falar a um leitor/ouvinte. Ele quer falar sobre a sua insônia, sobre as diferenças entre pessoas brancas e negras (e utiliza o recurso do eco que intensifica essa diferença: “enooooooooorme abismo”), sobre o protesto que faz subir uma *hashtag* e ainda revela que está grávida – “Veja bem: nesse momento enquanto o meu filho

⁹⁵ De acordo com o Mapa da Violência, da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso), a cada 23 minutos, um jovem negro é morto em nosso país. Com base nessa estatística, a Organização das Nações Unidas (ONU Brasil) lançou a campanha “Vidas Negras”, na intenção de mostrar a relação entre racismo e violência no país (MARQUES, 2017).

aquece a minha barriga" – aumentando o dilema de alguém que sofre por causa da precariedade da vida negra e acaba por gerar uma nova vida que poderá ser precarizada também.

A *slammer* confessa que, apesar de tanta violência investida contra o negro, ela ainda consegue pensar em futuros bonitos, "Regados de sorvete e sol" (tomar sorvete no sol é uma vitória para quem consegue se manter vivo!). No entanto, para se pensar nesse futuro bonito, é necessário se alienar dos noticiários da vida real: "Futuros esses que basta que eu não ligue televisores / Não tenha acesso a celulares / Para que esses futuros permaneçam intactos".

Audre Lorde é citada como referência e, a partir do pensamento da escritora negra, a *slammer* tece uma reflexão sobre o movimento das opressões – da dimensão universal à particular – sempre em trânsito: "Veja bem, Audre Lorde já disse: mulheres brancas temem / que seus filhos herdeiros do patriarcado se virem contra elas / Enquanto nós, nós, mulheres negras, que poucas deixamos herdeiros / Tememos que nossos filhos morram pelo genocídio". Há a opressão sobre a mulher que é mãe, no entanto a *slammer* fala sobre a mulher branca, que teme que seus filhos, herdeiros do patriarcado, se virem contra elas. Em seguida, ela cita a opressão sobre a mulher negra, que teme a morte dos filhos por genocídio. Para a mulher negra, não basta parir um filho: "Ainda cabe a quem pariu gerar um pouco mais de esperança / Gerir planos de sobrevivência", são como partos dolorosos.

O verso "Por que mulheres negras sentem tanto medo?" é uma indagação da socióloga Maurinete Lima, também referenciada no poema. A mãe, mulher negra, vive como uma balança, que nunca descansa sob a tentativa do equilíbrio: "Cabe a quem gerou segurar a cria numa mão e o medo na outra". Com os versos "A toda mãe preta que vê a mesma estatística / entrando pela porta e se acomodando no sofá", a *slammer* personifica a estatística. Ao ser alvo da violência, a pessoa deixa de existir, mas o número (a estatística) continua existindo para representar a morte que a levou.

O poema finaliza com uma abordagem religiosa, que nos remete ao título do poema: "Poemas são rezas apressadas". Toda a retórica de uma oração aparece nesse último excerto: "Que a sua reza chegue a seu próprio coração / E encontre espaço de acalanto onde tanto temer impera / Que a sua reza seja projeção de

futuro e que toda ação também seja reza”. O sujeito lírico é a voz que orienta outras mulheres e não a voz que se dirige à divindade e logo explica: “Mãe preta é Deus”, confrontando o discurso judaico-cristão que exclui a figura da mulher na tríade divina: Pai, Filho e Espírito Santo. Também avisa: “E todo erê é futuro que a Deus pertence”, pois sabe que o filho pode ir embora a qualquer momento, apesar das preces. Embora cite a experiência mística – a reza – o sujeito lírico entende que a solução para essa problemática é a transformação social: “[...] e que toda ação também seja reza”.

Para as Mães de Acari, as Mães de Maio, a *slammer* Luz Ribeiro (que também é mãe) e para tantas outras que fazem suas rezas apressadas e pedem pela vida de seus filhos, a dor da perda é constante e marca a mulher negra: a perda de filhos e esposos, a perda da dignidade roubada pelo racismo, a perda dos espaços sociais, a perda da voz... Embora o feminismo seja ancorado na sororidade, conceito criado a partir da palavra do latim *sóror*, que significa irmã, em nosso país, esse feminismo ainda precisa apresentar mais pautas que contemplem as mulheres negras, que se encontram na base da pirâmide social, conforme já apresentado anteriormente nesta pesquisa. A partir dessa constatação, a ativista nos movimentos antirracistas e feministas, Vilma Piedade (2017), cunha o conceito Dororidade, já que para ela, a sororidade não dá conta da pretitude:

Quando eu argumentei que Dororidade carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as mulheres pelo machismo, destaquei que quando se trata de nós, mulheres pretas, tem um agravo nessa Dor, agravo provocado pelo racismo. Racismo que vem da criação branca para manutenção do poder... E o machismo é racista. Aí entra a raça. E entra gênero. Entra classe. Sai a Sororidade e entra a Dororidade (PIEADADE, 2017, p. 46).

Para elaborar o conceito Dororidade, Vilma Piedade afirma ter buscado fundamentos em Lélia Gonzalez (1983) e em Angela Davis (2016), já que o feminismo precisa dialogar com questões que se interseccionam: gênero, raça e classe, senão, “Cumé que a gente fica?”⁹⁶

⁹⁶ Expressão utilizada por Lélia Gonzalez para dar título a uma seção do artigo “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1983).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na travessia da escrita desta tese eu me submeti a riscos, pois tive que lidar com um movimento cultural ainda recente e me deparei com a carência de suportes teóricos e críticos. Ao definir o *corpus* literário, mais riscos: enquanto alguns textos estavam publicados em livros e em redes sociais das poetisas, outros eram inéditos e, portanto, as autoras poderiam desistir da participação na pesquisa e pedir que esses textos continuassem inéditos e não fossem divulgados. Dos dois anos destinados à escrita, os últimos dezoito meses foram bastante conturbados: é difícil escrever com a notícia de quase quatro mil mortes diárias pela COVID. No entanto, procurei utilizar a mesma estratégia que as *slammers*: usar o lugar da dor para a produção poética. No meu caso, para a produção acadêmica.

Escolher pesquisar sobre os textos de mulheres negras declamados no *slam* diz muito do lugar que estou construindo: o de uma mulher, branca, de classe média, que exerce um duplo papel, o de pesquisadora e o de professora de escola pública. Como mulher branca, *outsider* (COLLINS, 2016), vejo-me na obrigação de reconhecer as desigualdades sociais e os privilégios que a mim foram conferidos e, para que hoje eu fizesse uso deles, muito sofrimento foi gerado à população negra. São muitas violências explícitas e muitas outras silenciosas, resumidas a olhares e omissões, e é minha responsabilidade problematizar, nos debates com os meus alunos e minhas alunas, o lugar histórico do branco na manutenção das desigualdades e do racismo estrutural no Brasil.

Com as *slammers*, procurei desenvolver uma parceria: enviava a elas trechos desta pesquisa, notícias de rodas de conversas, *lives*, cursos, oficinas, eventos relacionados às questões que envolvem as mulheres negras; e elas sempre me mantinham informada sobre os eventos culturais de que estavam participando. Com algumas delas, as conversas se desdobravam e chegavam a diálogos em que as dores, alegrias e tristezas eram compartilhadas. Muitas vezes, eu só ouvia, oferecia a minha escuta e meu afeto. No ir e vir, falar e escutar, fomos entrelaçando fios de confiança e uma trama dialógica foi formada, facilitando a pesquisa.

Definir o *corpus* literário foi um desafio, porque me deparei com uma produção crescente e interessante. Trouxe para a pesquisa os textos de oito

mulheres negras que atuam nos *slams*: Mel Duarte, Luz Ribeiro, Samara Christiny, Loloh Amorim, Sofia Iothi, Taís do Gueto, Júlia Júpter e Júlia D’Lyra. Deste grupo, a de mais idade é a Luz Ribeiro, com trinta e três anos e a mais nova é Sofia Iothi, com dezessete. É interessante que as mais novas se espelham na trajetória das mais velhas, como algo ancestral, herdeiras de Maria Firmina, Carolina, Evaristo, Geni, Nilma... Elas se admiram e parece que fizeram o pacto para uma apoiar e abrir portas para a outra, confirmando a hashtag “#UmaSobeEPuxaAOutra”, assim como na punga ou umbigada: um convite para entrar e participar do centro da roda.

Foi interessante conhecer o *slam*, esse novo gênero de poesia em que as *slammers* erguem suas vozes insurgentes, tendo um microfone na mão e muitas ideias na cabeça. Isso é animador, esperançoso. Voz, corpo, palavra e performance fazem parte dessa competição de poesia falada que se desenvolveu no Brasil, inicialmente nas periferias de São Paulo, mas logo se estendeu para outras periferias urbanas brasileiras, dialogando principalmente com o público jovem, devido ao seu caráter de competição. Nas ágoras pós-modernas, ou seja, nos espaços públicos, os “não lugares” (AUGÉ, 2012) – ruas e praças – ou em espaços privados – teatros ou escolas – a competição ganha a condição de arena onde os poetas e as poetisas lutam com palavras (e retomo Drummond: será que é a luta mais vã?). Qualquer um e qualquer uma que enfrentam os fantasmas da escritura podem se inscrever para a competição e comungar a palavra, sem hierarquia. Aqui a literatura deu uma trégua e se fez democrática.

O foco é a palavra e o corpo em performance. O texto é concebido na escrita e, ao se deslocar para o *slam*, é declamado acompanhado da plasticidade de movimentos corporais que extrapolam o contexto literário e se cruzam com as artes cênicas. Nos *slams* de que participei como espectadora, procurei observar cada gesto, cada olhar, cada silêncio, cada tom de voz das *slammers*, atrizes da cena, que declamavam palavras e faziam do corpo – depósito de memórias e experiências vividas – um estandarte que se configurava no próprio ato poético (ZUMTHOR, 2014) e revelava a poesia em condição latente, que contagiava e comunicava. A interação entre o poeta e o público faz parte da performance, que também abarca o momento da recepção em que o enunciado é recebido (ZUMTHOR, 2014) e instaura uma atmosfera sensível em que voz e gestos ganham sentidos e significados a cada movimento, conferindo à poesia declamada o *status*

de obra aberta (ECO, 2008), gerando uma cena única, que não se consegue reproduzir, daí seu caráter aurático (BENJAMIN, 1987). “É do grito que o mundo precisa!” é o grito de guerra do *Slam* Nísia, entoado como um pedido de silêncio e um aviso de que o *slammer* irá iniciar a sua apresentação. Nessa arena, não apenas a voz faz parte do jogo: o silêncio é solicitado para que o público atente para o que será dito. É o momento de comunhão entre a fala e a escuta.

Por ser uma expressão cultural bastante democrática, o *poetry slam* logo se afirma com a participação feminina ganhando expressividade, diferente do rap e das demais manifestações do movimento *hip hop*, em que a presença masculina é majoritária. Nesse espaço de partilha poética, a temática é voltada para as inquietações surgidas a partir da realidade dos excluídos, das adversidades do cotidiano que se tornam mote para a produção poética pela qual as *slammers* deixam transparecer a voz insurgente, a força e a resistência por detrás da opressão. Pautas como o racismo estrutural, as questões identitárias que permeiam o universo subjetivo da mulher negra, os diversos tipos de violência contra mulheres, o sistema pautado na necropolítica, o questionamento da subalternidade e das relações de poder são bastante caras às poetisas, que se colocam como um eu-lírico-poético-político que usa as palavras navalhas como resistência e reexistência. Nos textos, as vozes e os personagens se inscrevem em um espaço biográfico (ARFUCH, 2010), onde se mesclam o real e o ficcional, o autor e o eu lírico, em um jogo em que o autor se desnuda, inventa, se inventa e reinventa, problematizando o binarismo realidade/ficção. As *slammers* constroem narrativas de si mesmas e de outras mulheres: são vozes individuais e coletivas que esboçam um “si” e um “nós” ao mesmo tempo.

Por meio de uma gramática do cotidiano (EVARISTO, 2019), as *slammers* se rebelam e provocam um choque com o sistema formal, com o intuito de reescrever e ressignificar a língua portuguesa, ao romperem paradigmas e subverterem normas gramaticais, estabelecendo uma linguagem e uma estética próprias da periferia, construindo, assim, suas linhas de fuga (DELEUZE, 1995). Essas produções sofrem críticas, preconceitos linguísticos e, muitas vezes, são deslegitimadas, comprovando que há um cânone que exclui e desfavorece. No entanto, é interessante registrar o que elas fazem a partir dessas críticas: ignoram e seguem apostando em suas produções. Considerando que linguagem não somente representa a realidade, mas

também ajuda a construí-la por meio de intervenções, pensamos que, por meio dela, ainda hoje, no nosso país, são mantidos os discursos coloniais que defendem a branquitude, ou seja, a manutenção de uma ideologia de superioridade racial que cria condições para privilegiar os indivíduos brancos nessa sociedade estruturada pela hierarquia racial. Além dos corpos, as mentes são colonizadas por discursos pautados nessa lógica. O sujeito negro que traz marcas do período escravagista carrega consigo o “esquema epidérmico” (FANON, 2008), que faz da pele um significante da diferença e da inferioridade, o que leva à elaboração de uma imagem negativa de si próprio e à assimilação, ao utilizar “máscaras brancas” para cobrir a sua pele negra (FANON, 2008). Negando a sua identidade e o seu contexto étnico racial, o negro busca aproximação do modelo considerado padrão e superior, no caso, o branco (MUNANGA, 2004).

Em contrapartida, reafirmo minha tese de que as *slammers*, com suas poesias promovem discursos insurgentes que questionam o *status quo*, seja desafiando o código hegemônico, ao investirem na ruptura com as convenções gramaticais; seja desconstruindo os estereótipos que desenham a periferia apenas como espaço de violência e criminalização; seja reelaborando as representações negativadas atribuídas às características fenotípicas delas. Ao enunciarem suas vivências, as poetisas intervêm no contexto do qual elas mesmas e seus interlocutores fazem parte, fazendo da poesia oral uma ferramenta para afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras. A elaboração positivada da identidade negra é um grande desafio para ser enfrentado por esses sujeitos, já que a historiografia fixou que, para eles serem aceitos, era preciso negar-se a si próprios (GOMES, 2012). As narrativas dessas mulheres que atuam nos *slams* refletem saberes que questionam as opressões vivenciadas por elas, se fortalecem como prática política, resistência cultural e contribuem para processos de identificação e de reelaboração de si mesmas e de outras mulheres negras que tecem a rede de dororidade (PIEDEDE, 2017) e ampliam o movimento da negritude (BERND, 1988) e o do feminismo negro (GONZALEZ, 1983; CARNEIRO, 2005). Essas vozes periféricas, outrora silenciadas pela violência epistêmica (SPIVAK, 2010), ganham potência por meio de uma poesia que circula pelas ruas, praças, teatros e escolas e reflete sobre as urgências dos subalternizados. Se os discursos fazem parte da relação de poder, “falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e

ser lido, também” (CUTI, 2010, p.47) e é nessa lógica que questionamos se as *slammers*, mulheres negras e pobres, expressões da subalternidade (SPIVAK, 2010), podem falar.

Segundo Spivak, subalterno é aquele que possui sua fala impedida de reconhecimento, daí a sua instigante e pouco promissora conclusão de que o subalterno não pode falar, pois não há trânsito entre o falante e o ouvinte, logo, não há enunciação. No entanto, apesar da complexa relação com o sistema hegemônico e da constante tentativa do epistemicídio (SOUSA SANTOS, 2010; CARNEIRO, 2005; NASCIMENTO, 2016), as mulheres negras têm falado e têm sido timidamente escutadas, por meio de suas produções literárias e acadêmicas, conforme podemos constatar ao visitar as referências bibliográficas desta pesquisa. Patrícia Hill Collins, bell hooks, Angela Davis, Kimberlé Crenshaw, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Djamila Ribeiro, Nilma Lino Gomes, Leda Martins, Jurema Werneck, Luiza Bairros, Grada Kilomba, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Audre Lorde, Alice Walker, Mel Duarte, Luz Ribeiro, Loloh Amorim, Sofia Iothi, Júlia D’Lyra, Júlia Jupiter, Samara Cristiny, Thaís Do Gueto são mulheres negras que ocuparam as linhas desta pesquisa e também as universidades, as prateleiras de livrarias e os *slams*, confirmando que “ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável” (PRADO, 1993). Elas usam a palavra como arma porque compreendem o alcance e o poder de suas próprias vozes para o enfrentamento das estruturas de opressão. São intelectuais negras (HOOKS, 1995) e intelectuais orgânicas (GRAMSCI, 1982), ativistas das palavras, que utilizam suas falas para subverter a língua do colonizador e para romper com o modelo hegemônico imposto, refletindo e fazendo refletir. Elas falam de um entrelugar onde transitam entre o silêncio – a tentativa de apagamento – e a fala, o que nos levou a pensar a subalternidade como uma posição relacional e circunstancial, não uma identidade ou uma posição fixa, estanque.

Reivindicar a palavra para si e mobilizá-la a seu critério é revolucionário. As poetisas negras divulgam suas produções nos *slams*, nos eventos culturais, palestras, escolas, bibliotecas, saraus e bares, configurando uma “cadeia” que foge do trajeto editorial tradicional. Enquanto o mercado editorial passa por um momento delicado, com redes e lojas fechando, como é o caso da Saraiva e da Cultura, os autores da periferia seguem no “mercado paralelo”, já que seu público alvo adquire livros e fanzines na própria periferia, diretamente com os autores, que podem negociar

preços, uma vez que acima do objetivo comercial está a intenção de formar novos leitores. Mesmo com um mercado editorial que invisibiliza os sujeitos negros, principalmente a mulher negra (DALCASTAGNÈ, 2005), há algumas editoras que se dedicam ao aumento da visibilidade de escritoras negras e escritores negros, bem como à ampliação do acesso às obras deles e delas, como é o caso da Malê e Mazza. Há também sites que divulgam esses escritores, como o Geledés, fundado por Sueli Carneiro, e o Alma Preta, uma agência de telejornalismo especializada na temática racial negra e periférica. O ambiente digital facilita a divulgação das produções da periferia, bem como os programas e projetos culturais que contam com a participação das *slammers*. Há travas, mas há avanços. Um deles é a Lei 10.639/03 (“Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.”), fruto da conquista de movimentos negros. Sabemos que não é um decreto que vai eliminar o racismo, mas ele vai possibilitar e potencializar ações na sala de aula.

Revolucionário também é resistir em uma sociedade em que a mulher negra segue na base da pirâmide social, sem direito à mobilidade, possui o menor nível de escolaridade, é vítima de todos os tipos de violência (física, psicológica, doméstica, obstétrica, epistemológica), é a que mais sofre as injustiças do racismo e é a que tem seus direitos usurpados. Na pandemia, o entrelaçamento interseccional de gênero, raça e classe (CRENSHAW, 1989; DAVIS, 2016; GONZALEZ, 1983) deixou mais expostas as desigualdades no nosso país. A população negra e pobre foi a que mais sofreu com a impossibilidade de acesso aos serviços públicos, devido aos cortes de recursos destinados às instituições educacionais públicas, às pesquisas científicas e ao investimento na área da saúde. O governo federal, com sua cegueira social, demonstra total desprezo e falta de empatia ao zerar a verba para o combate à violência contra a mulher, que teve sua pauta esvaziada. Apesar da Lei Maria da Penha, as estatísticas revelam o aumento dos casos de feminicídio contra as mulheres negras. Na necropolítica (MBEMBE, 2018) voltada para a periferia, a polícia tem “licença para matar”⁹⁷.

⁹⁷A “licença para matar” pode ser traduzida como o aumento do número de mortos, a maioria moradores da periferia. No mandato do presidente Bolsonaro e do governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, a polícia saía às ruas, institucionalizando a violência, como se estivesse em guerra com os seus principais inimigos: os pretos e pobres (BETIM, 2019).

Em um país em que a democracia apresenta-se frágil, embalada pelo conservadorismo das classes dirigentes, o golpe instaurado em 2016, a extinção da Secretaria de Políticas para as Mulheres e da Secretaria de Políticas para a Promoção da Igualdade Racial, a repressão aos movimentos de democratização, o corte de verbas na contramão da política de expansão das redes públicas de ensino; enfim, em tempos de retrocessos, para não se perderem mais eixos democráticos, é de suma importância ocupar espaço na academia, atualizando conhecimentos, trazendo uma pauta sobre as produções dos sujeitos periféricos que se articulam em coletividade, ousam enfrentar o poder hegemônico e utilizam meios estéticos para relatar, através da criação literária, suas impressões acerca das suas experiências de vida em uma realidade circundante. Resistir é por em xeque o conceito engessado de literatura e atentar para novas possibilidades criativas que escapam aos critérios de literariedade estabelecidos por um cânone. É reposicionar o olhar para a literatura e seu sentido estético e político que, ao mesmo tempo reflete, desestabiliza, valida e invalida o outro, inclui e exclui (afinal, a literatura é sempre um espaço democrático?). É preciso estar atento e forte!

Fecho o ciclo retornando à Carolina Maria de Jesus, referenciada na introdução como ponto de partida para a escrita desta pesquisa. A escritora foi citada por Alfredo Bosi (lamentavelmente vitimado pela COVID), em *Literatura e resistência* (2002), no capítulo “A escrita e os excluídos”:

Outro exemplo notável, e já plenamente urbano, de cultura de fronteira é o de uma favelada, apenas alfabetizada, que registrou o seu cotidiano em um diário pungente, publicado em 1960 com o título de *Quarto de despejo*. Falo de Carolina de Jesus, cuja obra foi traduzida para as principais línguas cultas do mundo, reproduziu-se amplamente e atingiu um milhão de exemplares. O romancista Alberto Moravia prefaciou a edição italiana. Sem dúvida, um tento difícil de repetir-se (BOSI, 2002, p. 261).

Dialogando com Bosi (2002), arrisco afirmar que Carolina Maria de Jesus talvez tenha sido considerada “um tento difícil de repetir-se” no tocante ao sucesso de vendas, pois, por ser uma escritora advinda da favela, desconhecida, sem contatos com editoras e apadrinhamentos, conseguiu atingir “um milhão de exemplares” e ser “traduzida para as principais línguas cultas do mundo”. Entretanto, ela não foi a única voz advinda do espaço periférico. Ela não está sozinha, há outras

vozes que se somam à dela, como as das *slammers*, jovens negras vindas do universo dos excluídos. Ofereço minha voz (no discurso usado nesta pesquisa) para esboçar o desejo de que este estudo seja mote para muitas outras discussões; e também que outros educadores apanhem este grito e o leve para as salas de aula e o lance a outros e outros e outros, porque as vozes, unidas, tecem um amanhã.

Escrevi essas últimas considerações nos dias de mais uma chacina contra pessoas negras do Brasil do Rio de Janeiro da Comunidade do Jacarezinho. Essa dor dilacerante não será esquecida em poesias de *slammers* espalhadas pelas quebradas. No luto há luta!

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: UNESP, 2006.

ACADEMIA Brasileira de Letras (ABL). **Estatuto (1897)**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academia/estatuto>>. Acesso em 12 de abr. 2018.

ADICHIE, Chimamanda. Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Trad. Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Carla B. Sojourner Truth: não sou eu uma mulher?. **Ensaio e Notas**. 09 de mar. 2017. Disponível em: <<https://ensaiosnotas.com/2017/03/09/sojourner-truth-nao-sou-eu-uma-mulher/>>. Acesso em 28 de jun. 2019.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial. In: ALMEIDA, Julia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia; GOMES, Heloísa (Orgs). **Crítica pós-colonial**: panorama de leituras contemporâneas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional bantu**. 2. ed. Águeda (Portugal): Artipol, 2014.

ALVAREZ, Sonia E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 43, p. 13-56, dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 de jan. 2019.

ALVES, Ataulfo. Mulata assanhada. In: **Vagalume**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/elza-soares/mulata-assanhada.html>>. Acesso em 17 jan. 2020.

ALVES, Eloina Santana CAMARGO, Climene Laura de; QUIRINO, Marinalva Dias. Violência contra crianças e adolescentes negros: uma abordagem histórica. **Texto & Contexto - Enfermagem**. Florianópolis, v. 14, n. 4, p. 608-615, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-07072005000400019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 de jan. 2020.

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

AMARAL, Ana Maria Luz Fassarella; FERNANDEZ, Cecília de Souza; VIANA, Isabela Vasconcellos. **A história de Hipátia e de muitas outras matemáticas**. Rio de Janeiro: SBM (Sociedade Brasileira de Matemática), 2019.

AMORIM, Loloh. **Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinato**. Vitória, 14 de jun. 2019.

_____. **Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinato**. Vitória, 04 de jan. 2021.

_____. **Ginga, meu nego**. Não publicado.

_____. **Herança melanina**. Não publicado.

_____. **Madrugada amiga, me acolhe no meu próprio pensar**. Não publicado.

_____. **Planejaram o “bote”**. Não publicado.

_____. **Ser preto no Brasil**. Vila Velha, 19 de dez. 2020. Instagram: @amorimloloh. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CI_hjSxjr0p/>. Acesso em 04 de jan. 2021.

_____. **Verdade seja dita!** Não publicado.

ANDRADE, Antônio [et al.]; PEDROSA, Célia [et al.] (orgs). **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ANDRADE, Mario de. Acusa Mário de Andrade: "Todos são responsáveis! Os intelectuais puros venderam-se aos donos da vida". [Entrevista concedida a] Francisco de Assis Barbosa. Diretrizes, ano 4, nº 184. 1944 apud FRAGELLI, Pedro. Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 57, p. 83-110, dez, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 18 de mar. 2020.

_____. Desinteresse II. In: **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. Pauliceia desvairada. In: **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Obras completas**, v. VII: poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 9-62.

_____. **O rei da vela**. 4. ed. São Paulo: Globo, 1994.

_____. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 184.

APTOWICZ, Cristin O'Keefe. **Words in your face**: a guided tour through twenty years of the New York City poetry slam. Nova Iorque: Soft Skull Press, 2008.

AQUINO, Marçal. **O invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARAÚJO, Lúcia Nascimento; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Ensaístas Brasileiras**: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARAÚJO, Pamella; PEIXOTO, Carolina. Slam das Minas: mulheres na batalha poética. [Entrevista concedida a] Marina Almeida. **Escrevendo o Futuro**. 07 de dez. 2017. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/slam-das-minas/>>. Acesso em 26 de ago. 2018.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de; SANTOS, Taís Valente dos. **Memória feminina**: mulheres na história, história de mulheres. Recife: Massangana, 2016.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BAIRROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, v. 3, nº. 2, p. 458-463, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462>>. Acesso em: 15 de jul. 2020.

BALBINO, Jéssica. **Pelas margens**: vozes femininas na literatura periférica. 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321220>>. Acesso em: 08 de nov. 2019.

BARRETO, LIMA. **Careta**. 15 de janeiro de 1921 apud GONÇALVES, Renata de Sá; FERRO, Lígia (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2018, p. 87. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=RpRqDwAAQBAJ&pg=PA88&lpg=PA88&dq=%C3%AA-se+bem+que+a+principal+preocupa%C3%A7%C3%A3o+do+atual+governador+do+Rio+de+Janeiro+%C3%A9+dividilo+em+duas+partes:+uma+ser%C3%A1+europeia+e+a+outra,+a+ind%C3%ADgena.+Municipalidades+de+todo+o+mundo+constroem+casas+populares:+a+nossa,+construindo+hot%C3%A9is+chics,+espera+que,+%C3%A0+vista+do+exemplo,+os+habitantes+da+Favela+e+do+Salgueiro+modifiquem+o+estilo+das+suas+barracas.+Pode+ser%E2%80%A6%E2%80%9D&source=bl&ots=VEoimYRgaN&sig=ACfU3U0MNI VbBS0zw5HmiEybWxVqbzelCA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj7k4e9klfgAhXxlbkGHWg5Dx8Q6AEwAXoECAkQAQ#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 12 de mai. 2019.

_____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1997.

BARROS, Maria Helena. Capulanas apresenta nova temporada do espetáculo sangoma. **Afreaka**. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/capulanas-cia-de-arte-negra-espetaculo-sangoma/>>. Acesso em 12 de jun. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**, v. I, II. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BESSE, Susan. **Modernizando a desigualdade**: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940. São Paulo: EDUSP, 1999.

BETIM, Felipe. Rio de Janeiro com licença para matar. **El País**. São Paulo, 20 de mar 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/18/politica/1552935288_972000.html>. Acesso em 16 de fev. 2021.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Roberto Nunes. **Inês de Castro**: relicário da saudade. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 90. 2007. Disponível em: <<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-39974/ines-de-castro--relicario-da-saudade>>. Acesso em 05 de jul. 2019.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLOOM, Harold. **Gênio**. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2003.

_____. **O cânone ocidental**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Objetiva, 1995.

BONASSI, Fernando (org.). **Letras de liberdade**. São Paulo: WB Editores, 2000.

_____. **Subúrbio**. São Paulo: Scritta, 1994.

BORGES, Rosane. O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil. [Entrevista concedida a] Mariana Ferrari. **Ponte**. 25 de set. 2019. Disponível

em: <<https://ponte.org/o-que-e-necropolitica-e-como-se-aplica-a-seguranca-publica-no-brasil/>>. Acesso em 07 de mar. 2020.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília. Senado Federal, 1988. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.12.2016/art_5_.asp>. Acesso em: 23 de out. 2019.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa e ao Controle Social. **Política Nacional de Saúde Integral da População Negra: uma política para o SUS**. 3. ed. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2017. Disponível em: <https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf>. Acesso em: 08 de fev. 2019.

BUARQUE, Chico; BOAL, Augusto. Mulheres de Atenas. **Chico Buarque**. 1976. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/mulheres_76.htm>. Acesso em 12 de nov. 2019.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària editorial, 2002, p. 55 a 81.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUZO, Alessandro. **Guerreira**. São Paulo: Global, 2007.

_____. **Suburbano convicto**: o cotidiano do Itaim Paulista. São Paulo: EDICON, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. In: ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. São Paulo: Globo, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. Cultura sem fronteiras. **Caderno de Leituras da EDUSP**. [Entrevista concedida a] Reynaldo Damazio e Diana Araújo Pereira. s/d. Disponível em: <http://200.144.189.30/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em 27 de nov. 2020.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: **Literatura**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 13-49.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CAPPELLETTI, Ulisses; JORGE, Seu; YUKA, Marcelo. **A carne**. São Paulo: Maianga, 2002.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O racismo na história do Brasil**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CARNEIRO, Sueli. A batalha de Durban. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 209-214, jan. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 de nov. 2020.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. Me ensinaram a ser mais branca do que negra. **Jornal Mulherio**, ano IV, n. 18, 1984.

CARVALHO, Bruno Sciberras de. Subalternidade e possibilidades de agência: uma crítica pós-colonialista. **Revista Estudos Políticos**, n. 3, v. 2, p. 65-69, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38594#:~:text=Portanto%2C%20a%20publica%C3%A7%C3%A3o%20de%20Pode,Edward%20Said%20e%20Homi%20Bhabha.>>. Acesso em 13 de mai. 2019.

CASTRO, Ana Luísa Machado de. **Ecoando dos cinco cantos**: feminismo negro brasileiro e questões de direitos humanos. 2018. Dissertação (Mestrado em direitos humanos) - Regional Goiânia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9071>>. Acesso em 19 de set. 2019.

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. **Do silêncio do lar ao silêncio escolar**: racismo, preconceito e discriminação na educação infantil. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/000995054>>. Acesso em 21 de jun. 2019.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. Rio de Janeiro: Ática, IMS, 1999, p. 293.

CHIZIANE, Paulina. [Testemunho] Eu, mulher... Por uma nova visão do mundo. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**. UFF, v. 5, n. 10, p. 199-205, 30 de abr. 2013.

CHOISSI, Eliana Mara. Batalha de poesia invade o Rio. [Entrevista concedida a] Luana Benedito. **O Dia**. 21 de jul. 2017. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-07-30/batalha-de-poesia-invade-o-rio.html>>. Acesso em 19 de set. 2019.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes e Globo Filmes. Brasil: Lumière Brasil, 2002.

COELHO, Leonardo. João Pedro, 14 anos, morre durante ação policial no Rio, e família fica horas sem saber seu paradeiro. **EL País.** São Paulo, 19 de mai. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-05-19/jovem-de-14-anos-e-morto-durante-acao-policial-no-rio-e-familia-fica-horas-sem-saber-seu-paradeiro.html>>. Acesso em 28 de out. 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se:** para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p. 33-42.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado.** Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abril de 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 de jan. 2021.

_____. **Black Feminist Thought:** knowledge, conciousness, and the politics of empowerment. Boston: Unwin Hyman, 1990.

_____. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 229 a 255.

CONCEITO, John. **Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinatto.** Vitória, 02 de out. 2019.

CORREA, Viriato. **Cazuza.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.

COSTA E SILVA, Alberto. **A manilha e o libambo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. "Descendentes precisam saber que história da África é tão bonita quanto a da Grécia". [Entrevista concedida a] Fernanda da Escóssia. **BBC News.** Rio de Janeiro, 20 de nov. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151120_entrevista_historiador_fe_ab>. Acesso em: 17 de fev. 2019.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** ABRALIC, v. 3, n. 3. Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <

<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37>>. Acesso em: 19 de jul. 2020.

COUTO, Mia. Sangue da avó manchando a alcatifa. In: **Cronicando**. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. **Vozes anoitecidas**. Lisboa: Caminho, 1987. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/358856/mod_resource/content/1/Mia%20Couto%20-%20Vozes%20Anoitecidas.Pdf>. Acesso em 13 de set. 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8, 1989.

_____. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 de fev. 2019.

CRISTINY, Samara. **Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinato**. 05 de abr. 2019. Vitória, 2019.

_____. **Entrevista concedida à Fabrícia Bittencourt Pazinato**. 03 de fev. 2021. Vitória, 2021.

_____. **Eu, por muito tempo, vaguei pelo universo**. Não publicado.

_____. **Mulher tão forte, bonita, independente**. Não publicado.

CRUZ E SOUZA, João da. **Evocações**. Edição fac-similar. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura (FCC), 1986.

_____. **Poesia completa**. Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

CUTI. Autocensura: “eu” negro X “tigre” do silêncio. In: **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. p. 47-62.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>. Acesso em 16 de abr. 2020.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília/DF, n. 26, p. 13-71, maio/ago. 2005. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>>. Acesso em 15 de jan. 2020.

_____. **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

_____. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2008, p. 78-107.

D'ALVA, Roberta Estrela. Batalha de poesia invade o Rio. [Entrevista concedida a] Luana Benedito. **O Dia**. Rio de Janeiro, 21 de jul. 2017. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/_conteudo/rio-de-janeiro/2017-07-30/batalha-de-poesia-invade-o-rio.html>. Acesso em 12 de mai. 2018.

_____. Roberta Estrela D'Alva, a voz pioneira nas batalhas de slam pelo Brasil. [Entrevista concedida a] Ana Ignácio. **Huffpost Brasil**. 2018. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/21/roberta-estrela-d-alva-a-voz-pioneira-nas-batalhas-de-slam-pelo-brasil_a_23566380/>. Acesso em 05 de dez. 2018.

_____. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – O *poetry slam* entra em cena. **Synergies Brésil**, nº 9 - 2011, p. 119-126. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em 18 de jun. 2020.

DALVI, Maria Amélia; SCARAMUSSA, Taiga Bertolani. **O projeto 'Leia Mulheres' como espaço de fortalecimento da leitura literária**. Grupo de Pesquisa Literatura e Educação (UFES), 2017. Disponível em: <https://literaturaeeducacao.ufes.br/sites/grupoliteraturaeeducacao.ufes.br/files/field/anexo/o_projeto_leia_mulheres_como_espaco_de_fortalecimento_da_leitura_literaria_-_bertolani_e_dalvi_2017.pdf>. Acesso em 05 de mar. 2019.

DAVIS, Angela. Angela Davis: "Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela". [Entrevista concedida a] Alê Alves. **El País**. Salvador, 27 de jul. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html>. Acesso em 12 de abr. 2020.

_____. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África Negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na Antiguidade Clássica**. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

D'LYRA, Júlia. **Essa sou eu**. Não publicado.

_____. **Esse sangue que corre em minhas veias.** Não publicado.

_____. **Mulher guerreira, com sangue na veia, samba no pé, fé em Deus e em.** Não publicado.

D'OBALUAYÊ, Batista. **Dicionário Yorubá Português.** Rio de Janeiro: Editora Império da Cultura, 2015.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Revista de Ciências Sociais.** Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan-jun, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/2137/0>>. Acesso em 22 de ago. 2020.

DORMINDO com o inimigo. Direção: Joseph Ruben. Produção de Leonard Golberg. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1991.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. **Revista Estudos Feministas.** vol. 14, n. 1. Florianópolis, jan./abr. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100015>>. Acesso em 17 de nov. 2019.

DUARTE. Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados.** 2003, p. 151-172. vol. 17, n. 49, São Paulo, set./dez. 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950>>. Acesso em: 04 de mar. 2019.

_____. Gênero e etnia no nascente romance brasileiro. **Revista Estudos Feministas.** Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 443-444. ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 de abr. 2020.

DUARTE, Eduardo Assis. Conceição Evaristo - Entrevista. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 103-116.

_____. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **SCRIPTA.** Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4368/4513>. Acesso em 18 de mai. 2019.

DUARTE. Mel. [Cantinho Literário] Mel Duarte lança livro "Negra Nua Crua". [Entrevista concedida a] Priscila Visconti. **O Barquinho Cultural.** 11 de abr. 2016. Disponível em: <<https://obarquinhocultural.com/2016/04/11/cantinho-literario-mel-duarte-lanca-o-livro-negra-nua-crua/>>. Acesso em 17 de abr. 2020.

_____. **Descolamento - poesia manifesto.** 2018. (2m29s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8z-gyDkQH6k&feature=youtu.be>>. Acesso em 17 de fev. 2020.

_____. Dizer poemas em voz alta se torna ferramenta na luta das mulheres. [Entrevista concedida a] Márcia Maria Cruz. **Uai**. 28 de jun. 2019. Disponível em <<https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2019/06/28/noticias-pensar,248127/dizer-poemas-em-voz-alta-se-torna-ferramenta-na-luta-das-mulheres.shtml>> Acesso em 5 de mar. 2020.

_____. **Fragmentos dispersos**. São Paulo: Na Função, 2013.

_____. Mel Duarte rompe o silenciamento secular das minas negras: "Mulher bonita é que vai à luta!". [Entrevista concedida a] Kauê Vieira. **Hypeness**. 2018. 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 12 de jan. 2020.

_____. Mel Duarte vence campeonato internacional de poesia no Brasil. [Entrevista concedida a] Jéssica Balbino. **Esquerda Diário**. 16 de nov. 2016. Disponível em <<http://www.esquerdadiario.com.br/Mel-Duarte-vence-campeonato-internacional-de-poesia-no-Brasil>> Acesso em 22 de jan. 2019.

_____. **Negra Nua Crua**. São Paulo: Editora Ljuma, 2016.

_____. **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

_____. Slam das Minas: "É um espaço seguro para falar sem ser julgada". [Entrevista concedida a] Amanda Oliveira. **Capricho**. 24 de mai. 2018. Disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/comportamento/slam-das-minas-e-um-espaco-seguro-para-falar-sem-ser-julgada/#:~:text=%E2%80%9CO%20bacana%20do%20Slam%20%C3%A9,outas%E2%80%9D%2C%20comenta%20Mel%20Duarte.>>. Acesso em 05 fev. 2019.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. **Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, n. 118, p. 265-293, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101662820140002000041ng=pt&nrm=iso>. Acesso em 09 de ago. 2020.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 7. ed. Espanha: Lumen, 1984.

_____. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Vidas de romance**: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

EMILY, de 4 anos, e Rebeca, de 7, são mortas em tiroteio no Rio. **Record TV Rio**. Rio de Janeiro, 05 de dez. 2020. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de->

janeiro/emily-de-4-anos-e-rebeca-de-7-sao-mortas-em-tiroteio-no-rio-05122020>. Acesso em: 04 de jan. 2021.

ENTENDA como foi a morte da menina Ágatha no Complexo do Alemão, segundo a família e a PM. **G1 Rio**. Rio de Janeiro, 23 de set. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/23/entenda-como-foi-a-morte-da-menina-agatha-no-complexo-do-alemao-zona-norte-do-rio.ghml>>. Acesso em: 07 de jan. 2021.

ESTATUTO – Estatuto da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1897. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academia/estatuto>>. Acesso em 18 de fev. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

_____. Conceição Evaristo garante que sua história é uma exceção à regra, em um país marcado pelo racismo estrutural. [Entrevista concedida a] Mariana Pitasse e Pedro Nogueira. **Portal Geledés**. 25 de jul. 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-garante-que-sua-historia-e-uma-excecao-regra-em-um-pais-marcado-pelo-racismo-estrutural/>>. Acesso em 19 de ago. 2019.

_____. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. [Entrevista concedida à] **Carta Capital**. 13 de mai. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/>>. Acesso em 15 de abr. 2020.

_____. Conceição Evaristo: “O que conquistamos não foi porque a sociedade abriu a porta, mas porque forçamos a passagem”. [Entrevista concedida à] Kamille Viola. **Marie Claire**. São Paulo, 25 maio 2018. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-doMundo/noticia/2018/05/conceicao-evaristo-o-que-nos-conquistamos-nao-foi-porque-sociedade-abriu-porta-mas-porque-forcamos-passagem.html>>. Acesso em 01 de jul. 2018.

_____. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**, p. 16-21. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

_____. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, v. 1, p. 52-57, 2005. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf>>. Acesso em 26 de jun. 2019.

_____. Gênero e etnia: uma escrevivência em dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 de dez. 2009. Disponível em: <

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em 03 de mai. 2019.

_____. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2014.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

_____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. Prefácio. In: DUARTE, Mel (Org.). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)sivibilidade de um legado**: seleta de textos dramático inéditos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, Carmen; SOUZA, Elizandra (Org.). **Pretextos de mulheres negras**. Ilustrações de Renata Felinto. São Paulo: Coletivo Mjiba, 2013.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. **Cronista de um tempo ruim**. São Paulo: Selo Povo, 2009.

_____. **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Manifesto de abertura: literatura marginal. In: Caros Amigos (Suplemento Literário). **Literatura marginal**: a cultura da periferia - Ato I. São Paulo: 2001.

_____. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FIGUEIREDO, Carlos Vinícius da Silva. Estudos subalternos: uma introdução. **Raído**. Dourados, n. 4, v. 7, p. 83-92, 2010. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/619/522>>. Acesso em: 15 de abr. 2020.

FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 de mai. 2019.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Editora Cortez, 1989.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporâneas. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (Org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

FÓRUM Brasileiro de Segurança Pública. **Segurança em números**. Brasília, 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/infografico-2020-anuario-14-final.pdf>>. Acesso em 02 de jan. 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 10-244.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 36. ed. Rio de Janeiro: Editora Record. 1999.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FUNK, Susana Bornéo. Desafios atuais dos feminismos. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska. **Estudos feministas e de gênero**: articulações e perspectivas. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.

GALEAZZI, Annelise. "Seja marginal, seja herói": vida e obra de Hélio Oiticica. In: Anais. **ABRALIC**. 2017. Disponível em: <<https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1977>>. Acesso em 13 de mar. 2019.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino**. (Texto da 1ª edição digitalizado na íntegra). São Paulo: Bentley Junior, 3. ed, 1904, p. 46 e 47. Disponível em: <www.ieb.usp.br/online/index.asp>. Acesso em 17 de fev. 2019.

GARCIA, Maria de Fátima; SILVA, José Antônio Novaes da. (Org.). **Africanidades, afrobrasilidades e processo des(colonizador)**: contribuições à implementação da Lei 10.639/03. João Pessoa: Editora UFPB, 2018.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GINZBURG, Jaime. Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura. **Revista de Letras** (UNESP). v. 44, p. 97-111, 2004. Disponível em:

<<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/243>>. Acesso em 19 de jun. 2019.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. **Sociedade & Estado**. Brasília, v. 29, n. 2, p. 433-447, ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 abr. 2020.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan/jun. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022003000100012>. Acesso em 22 de mar. 2020.

_____. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. **Educação & Sociedade**. Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/es/v33n120/05.pdf>>. Acesso em 18 de mar. 2020.

_____. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

_____. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Minas Gerais: Autêntica, 2006.

_____. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?. **Revista Brasileira de Educação**, n. 21, p. 40-51, set.-dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000300004&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 22 de set. 2019.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. **Comunicação apresentada no VIII Encontro Nacional da Latin American Studies Association**. 05 a 07 de abril (1979), em Pittsburgh (USA). Disponível em: <https://coletivomariasbaderna.files.wordpress.com/2012/09/cultura_etnicidade_e_trabalho.pdf>. Acesso em 12 de ago. 2018.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. (et al). Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**. Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1984. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf>. Acesso em 15 de abr. 2020.

GOUGES, Olympe de. **Declaração dos dos direitos da mulher e da cidadã**. Trad. Selvino José Assmann. Interthesis. v. 4, n. 1. Florianópolis, jan/jun 2007. Disponível

em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/54986>>. Acesso em 16 de abr. 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. V. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho, com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. V. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUETO, Thaís do. **Estrangulam meu povo até em mercado negro**. Não publicado.

_____. **Eu? Eu sou a luta incansável dos meus constantes**. Não publicado.

_____. **O cravo e a rosa**. Não publicado.

GUIMARÃES, Antônio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo: Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Martin Claret, 1998.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Produções poéticas em mídias digitais. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. São Paulo, v. 14, p. 1-12, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1376/1472>>. Acesso em: 07 de jun. 2018.

GUIMARÃES, Geni. **A cor da ternura**. Coleção canto jovem. Ilustrações: Saritah Barboza. 2. ed. São Paulo: FTD, 1998.

GULLAR, Ferreira. Preconceito cultural. In: Polêmica acerca da literatura negra brasileira. **Buala**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/polemica-acerca-de-literatura-negra-brasileira>> Acesso em: 05 de jun. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. Trad. Xina Smith Vasconcellos. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2003.

_____. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **Metodologia e pré-história da África, história geral da África**. v. 1. Brasília: Unesco, 2010.

HANDLER, Jerome; HAYES, Kelly. "Escrava Anastácia: the iconographic history of a brasilian popular saint". In: African Diaspora: Journal of Journal of Transnational Africa in a Global World. n. 2 p. 25-51, 2009 apud KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue - Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005, p. 316.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. **Estudos Feministas**. v. 17(1). Florianópolis, p. 215-241, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2009000100012>>. Acesso em 01 de jan. 2019.

HISTÓRIA geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **26 poetas hoje**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1988.

_____. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Literatura marginal**. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=638&cat=3>>. Acesso em 14 de ago. 2018.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 6. 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>>. Acesso em 29 de ago. 2019.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad. Ana Luiza Libânio. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Yearning. Race, Gender and Cultural Politics**. Boston: South End Press, 1990.

IBGE. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. Estudos e Pesquisas – Informações Demográfica e Socioeconômica, nº 41. IBGE, 2019. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf>. Acesso em 13 de jul. 2020.

IOTHI, Sofia. **Entrevista concedida a Fabrícia Bittencourt Pazinato**. Vitória/ES. 17 de jan. 2021.

_____. **O meu cabelo não é duro**. Não publicado.

_____. **Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria**. Não publicado.

IPEA. **Atlas da violência**. Brasília, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/200826_ri_atlas_da_violencia.pdf>. Acesso em 05 de dez. 2020.

IPHAN. **Dossiê IPHAN 3: ofício das paneleiras de Goiabeiras**. Brasília: IPHAN, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática: 2007.

JOCENIR. **Diário de um detento: o livro**. São Paulo: Labortexto, 2001.

JOHNSON, Javon. **Killing poetry: blackness and the making of slam and spoken word communities**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

JUPTER, Júlia. **Entrevista concedida a Fabrícia Bittencourt Pazinato**. Vitória/ES. 18 de jan. 2021.

_____. **Eu sempre acreditei**. Não publicado.

KELLY, Joan. **Women, history and theory: the essays of Joan Kelly**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOTHE, Flávio. **O cânone colonial: ensaios**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LACAN, Jacques. **O seminário 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEE, Catherine. Suffragette Emily Davison centenary marked in Morpeth. **BBC News**. 2013. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/uk-england-tyne-21620063>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

LEHNEN, Leila. Literatura e direitos humanos na obra de Sacolinha. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 49, p. 79-104, set/dez. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/HCVMcS>> Acesso em 27 de out. 2016.

LEITE, Fábio. A questão da palavra em sociedades negro-africanas. In: SANTOS, Juana Elbein (org). **Democracia e Diversidade Humana**. Salvador: SECNEB, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://diffuserconfusion.wordpress.com/2008/10/24/a-questao-da-palavra-em-sociedades-negro-africanas/>>. Acesso em: 14 de jun. de 2019.

LEITE, Letticia Batista Rodrigues. Safo de Lesbos: ícone lésbico?”. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503336042_ARQUIVO_Texto_completo_MM_FG_letticiabrl.pdf>. Acesso em: 15 de abr. 2020.

LIMA, Jorge de. **Obra Completa** (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LIMA, Wesley. **Brasil: um país marcado pelo genocídio de sua população negra, pobre e periférica**. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. 18 de mai. 2018. Disponível em: <<https://mst.org.br/2018/05/18/brasil-um-pais-marcado-pelo-genocidio-da-sua-populacao-negra-pobre-e-periferica/>>. Acesso em 17 de jun. 2019.

LINS, Álvaro. **Jornal de crítica**. 3ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LISBOA, Adriana. Literatura feminina: modos de entrar. **Jornal de Poesia**. 05 de mar. 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/adrianalisboa1.html>>. Acesso em 26 de out. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOBATO, Monteiro. Negrinha. In: MARCONI, Ítalo. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Peter Pan**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. **A litany for survival: the life and work of Audre Lorde**. [2m40s]. Third World News. Reel. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=diHzbQNYO2k>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

LUGARINHO, Mário César. Cânone e silenciamento: notas para o exercício contemporâneo da Literatura Comparada. In: PINTO, Aroldo José Abreu. **Esse entre-lugar da literatura: concepção estética e fronteiras**. São Paulo: ABDALA, 2013.

LUNA, Lola. **Leyendo como una mujer la imagen de la mujer**. Barcelona: Anthropos Editorial; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía, 1996. Disponível em: <<http://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/1996/14105467.pdf>>. Acesso em 20 de jul. 2020.

MACHADO, Viviane. Morte de Araceli faz 42 anos e crime continua impune no ES. **G1 ES**. 18 de mai. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2015/05/morte-de-araceli-faz-42-anos-e-crime-continua-impune-no-es.html>>. Acesso em 03 de fev. 2020.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **História social da criança abandonada**. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARIA. **Dicionário de Nomes Próprios**. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/maria/>>. Acesso em 12 de fev. 2020.

MARIA, Mirela. Baobá, guardiã dos sentidos e signicados dos povos africanos. **Revista Mistérios de Orunmilá**. 28 de mai. 2019. Disponível em: <<http://revistamisteriosdeorunmila.com.br/index.php/2019/05/28/baoba-guardia-dos-sentidos-e-significados-dos-povos-africanos/>>. Acesso em 28 de nov. 2019.

MARQUES, Marília. "A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil", diz ONU ao lançar campanha contra violência. **Portal Geledés**. São Paulo: 08 de nov. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia/?gclid=EAlaIQobChMI8rOBr4bx7gIV7QeICR2SjgEtEAAYASAAEgJwsvD_BwE>. Acesso em 24 de set. 2020.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Performance da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S.l.], nº. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em 15 de abr. 2020.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, Willian. Brasil é "virgem que todo tarado de fora quer", diz Bolsonaro. **Jornal de Brasília**. Brasília, 07 de jul. 2019. Disponível em: <<https://jornaldebrasil.com.br/noticias/politica-e-poder/brasil-e-virgem-que-todo-tarado-de-fora-quer-diz-bolsonaro/>>. Acesso em 14 de set. 2019.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense: 1981.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2020.

MELO, Marilene Carlos do Vale. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: **Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009.

MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 49, p. 127-151, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182016000300127&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 07 de fev. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. In: MIGNOLO, Walter D.; ESCOBAR, Arturo. **Globalization and the Decolonial Option**. London and New York: Routledge, 2010, p. 303-368.

MOREIRA, Núbia Regina. **Feminismo negro brasileiro: igualdade, diferença e representação**. 2007. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/papers-31-encontro/st-7/st18-5/2961-nubiamoreira-feminismo/file>>. Acesso em 24 de fev. 2018.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e performance na literatura moçambicana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 250-257, 2001. Disponível em: <

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10411>>. Acesso em 13 de abr. 2019.

_____. **O vão da voz:** a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2005.

MUNANGA, Kabengele. **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial.** São Paulo: Estação Ciência (EDUSP), 1996.

_____. **Negritude:** usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** Cadernos Penesb (Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade Brasileira). Niterói: EDUF, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **A matriz africana no mundo.** Rio de Janeiro: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC's. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 2, n. 2, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3434>>. Acesso em 15 de abr. 2020.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **'Literatura marginal':** os escritores da periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>>. Acesso em 15 abr. 2020.

NKOSANA, Maraire J. Nozipo. **Zenzele:** uma carta para minha filha. São Paulo: Mandarin, 1996.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem:** cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. In: **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLAYIWOLA, Porsha. **Angry black woman.** YouTube, 2014. [3m8s]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bSolTsaSs0M>>. Acesso em 13 de jun. 2018.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Negro é lindo: estética, identidade e políticas de estilo. **Revista Mídia e Cotidiano.** 2018. Disponível em: <

<https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/26928>>. Acesso em 21 de mar. 2019.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PARATODOS – Programa Sesc e Senac de diversidade. **Racismo Sutil**. Novembro, 2020. Disponível em: <<https://sjcdh.rs.gov.br/upload/arquivos/202011/19142954-cartilha-palavras-racistas.pdf>>. Acesso em 05 de mai. 2020.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2013.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**. São Paulo – SP. v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>>. Acesso em 13 de set. 2017.

PELA terceira vez, Bolsonaro é condenado a indenizar Maria do Rosário. Carta Capital. São Paulo, 15 de ago. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/pela-terceira-vez-bolsonaro-e-condenado-a-indenizar-maria-do-rosario/>>. Acesso em 03 de set. 2020.

PEREIRA, Juliana Torres Rodrigues. Bruxaria e o feminismo na visitação inquisitorial ao arcebispado de Braga (1565). Anais do II Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades - ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR). v. III, n. 9, jan/2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em 06 de abr. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

PIEDEDE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Nós, 2017.

PINHEIRO, Thayara Rodrigues. **Vozes femininas em Úrsula, de Maria Firmina dos reis, “uma maranhense”**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wpcontent/uploads/2016/05/DISSERTA%C3%87%C3%83O-_pronta_imprimir_pdf-1.pdf> Acesso em 15 de abr. 2020.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista Sociologia & Política**. Curitiba, v. 18, n. 36, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782010000200003>. Acesso em 17 de mai. 2020.

PIZAN, Christine de. **La cité des dames**. Texte traduit et présenté par Thérèse Mureau et Eric Hicks. 4 ed. Paris: Stock, 2000.

POLICIAL ignorou pedidos de ajuda enquanto George Floyd era sufocado; veja. **UOL**. São Paulo, 15 jun de 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2020/06/15/novo-video-george-floyd-policial.htm>>. Acesso em 14 de ago. 2020.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano. 1993.

PRESIDENTE da Fundação Palmares demite diretores negros por telefone. **Revista Fórum**. São Paulo, 27 de fev. 2020. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/presidente-da-fundacao-palmares-demite-diretores-negros-por-telefone/>>. Acesso em 10 de abr. 2020.

PRIORE, Mary Del (org.) **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. 2017. 1 vídeo [7 min]. **Publicado pelo canal Luciano Delbons**. (Transcrição do depoimento). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsbHLYahQ_8>. Acesso em 2 de set. 2018.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **De la justice dans la révolution et dans l'église**. Paris: Garnier Frères, 1858, 3 vols., p. 348-361.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 107. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RAGO, Margareth. A mulher na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

_____. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: EDUNICAMP, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. São Paulo: Record, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1996.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo; Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José. Luís. (org). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Luz. "**Deu(s) branco**", por Luz Ribeiro. 2017. (2m54s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Eb9odWlvVyl>>. Acesso em 05 de jan. 2019.

_____. Je ne parle pas bien. **Opiniões**, n. 10, p. 179-180, 10 de jun. 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/133571>> Acesso em 16 de abr. 2020.

_____. Luz Ribeiro irá para a França representar o Brasil no campeonato mundial de poesias autorais. [Entrevista concedida a] Fernanda Miranda. **Catraca Livre**. 18 de mar. 2017. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/luz-ribeiro-ira-para-franca-representar-o-brasil-no-campeonato-mundial-de-poesias-autorais/>> Acesso em 30 de set. 2019.

_____. Luz Ribeiro lança livro duplo 'espanca-estanca'. [Entrevista concedida a] Amanda Sthephanie. **Todos Negros do Mundo**. 24 de nov. 2017. Disponível em: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/luz-ribeiro-lanca-livro-duplo-espanca-estanca/>> Acesso em 30 de set. 2019.

_____. Luz Ribeiro: medos, anseios e lutas diárias transformados em poesia. [Entrevista concedida ao] Programa Bravos!. **TV Brasil**. 26 de abr. 2018. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/bravos/2017/11/luz-ribeiro-medos-anseios-e-lutas-diarias-transformados-em-poesia>> Acesso em 30 de set. 2019.

_____. **Muda**. Instagram da poeta: @luzribeiropoesia. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDmHzBAn1ji/>>. Acesso em 25 de jan. 2021.

_____. Neolatina: um poema de Luz Ribeiro. [Entrevista concedida a] **Philos - A Revista das Latinidades**. 29 de nov. 2018. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/2018/11/29/neolatina-um-poema-de-luz-ribeiro/>>. Acesso em 30 de set. 2019.

_____. **Poemas são rezas apressadas**. 2020. (5h59s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L0kmNYWcBZk>>. Acesso em 16 de fev. 2021.

ROMÃO, Luiza. "Slam poetry" e o Dia do Poeta. [Entrevista concedida a] Jullyanna Salles. **Itaú Cultural**. 20 de out. 2016. Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/slam-poetry-e-o-dia-do-poeta>> Acesso em 12 de ago. 2018.

ROSSI, Marina. A misoginia do Governo Bolsonaro vai parar na Justiça. **El País**. São Paulo, 11 de ago. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-12/a-misoginia-do-governo-bolsonaro-vai-parar-na-justica.html>>. Acesso em 27 de nov. 2020.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a "economia política" do sexo. Repositório Institucional da UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919>>. Acesso em: 22 de jun. 2018.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES, Ecio. “Resistir, produzir, interagir”. **Aletria**, v. 24, n. 2, p. 10-13, nov./dez./jan. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/6940/8688>> Acesso em 15 de abr. 2020.

SALLES, Julyanna. “Slam poetry” e o Dia do Poeta. **Itaú Cultural**. 20 de out. 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/slam-poetry-e-o-dia-do-poeta>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. “Entre Prospero e Caliban: colonialismo, póscolonialismo e inter-identidade” In: **Entre Ser e Estar**: Raízes, percursos e discursos da Identidade. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

_____. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Pelas mãos de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Telcinia dos. Capulana: um tecido carregado de história. **Conexão Lusófona**. Disponível em: <<https://www.conexaolusofona.org/capulana-um-tecido-carregado-de-historia/>>. Acesso em 08 abr. 2018.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revistas de Estudos Feministas**, vol. 8, n. 1 (2000), p. 84-97. Florianópolis, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858>>. Acesso em 22 de jul. 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-136.

_____. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Cidinha da. **Movimento de mulheres negras e feminismo negro no Brasil**: uma memória. In: Série Pandemia. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

SIMIONATTO, Ivete. Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana. **Revista Katálisis**. Florianópolis v. 12 n. 1 p. 41-49. jan./jun, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v12n1/06.pdf>>. Acesso em 15 de abr. 2020.

SIQUEIRA, Camila Karla Barbosa. **As três ondas do movimento feminista e suas repercussões no direito brasileiro**. XXIV Congresso Nacional do CONPEDI, 2015, Belo Horizonte. Poder, Cidadania e Desenvolvimento no Estado Democrático de Direito, 2015. Disponível em: <<http://www.conpedi.org.br/publicacoes/66fsl345/w8299187/ARu8H4M8AmpZnw1Z.pdf>>. Acesso em 15 de dez. 2018.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SLAM. Direção: Marc Levin. Produção de Henri M. Kessler, Marc Levin e Richard Stratton. Estados Unidos. Trimark Pictures. 1998.

SLAM Interescolar Capixaba terá participação recorde em 2019. **Século Diário**. 30 ago de 2019. Disponível em: <<https://seculodiario.com.br/public/jornal/materia/slam-interescolar-capixaba-tera-participacao-recorde-em-2019>> Acesso em 30 de set. 2019.

SLAM: voz de levante. Direção: Roberta Estrela D'Alva e Tatiana Lohmann. Produção de Marisa Reis. Brasil. Globo Filmes. 2018.

SOBRE a CUFA. Fazendo do nosso jeito há 20 anos. **CUFA**. Disponível em: <<https://www.cufa.org.br/sobre.php>>. Acesso em 10 de mai. 2019.

SOJOURNER Truth. Não sou eu uma mulher? **Ensaaios e Notas**. 09 de mar. 2017. Disponível em: <<https://ensaiosnotas.com/2017/03/09/sojourner-truth-nao-sou-eu-uma-mulher/>>. Acesso em 28 de jun. 2019.

SOMOS as vozes dos nossos filhos. 14 de set. 2018. 1 vídeo (5m17). Publicado no canal **Brasil de Fato**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GEBB2J5JfYE>>. Acesso em 17 de fev. 2020.

SOUZA, Ademiro Alves de (Sacolinha). **85 letras e um disparo**. São Paulo: Global, 2007.

_____. **Como a água do rio**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The rani of sirmur: an essay in reading the archives. **History and Theory**, v. 24, n. 3, 1985, p. 247-272. Disponível em: <http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/spivak_readingarchive.pdf>. Acesso em 15 de abr. 2020.

_____. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUDRÉ, Lu. Mães de jovens assasssinados dedicam a vida para denunciar violência policial. **Brasil de Fato**. São Paulo, 14 de set. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/09/14/maes-de-jovens-assassinados-dedicam-a-vida-para-denunciar-violencia-policial>>. Acesso em 24 de jun. 2020.

SUGAYAMA, Soraya. **Ferréz:** produção material e cultural na quebrada. 2019. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/4660>>. Acesso em 17 de set. 2020.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diários & relatos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STEFANEL, Xandra. Coletivo de mulheres 'Rimas & Melodias' lança disco de rap, R&B e soul. **Brasil de Fato**. 08 ago. 2017. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/08/08/coletivo-de-mulheres-rimas-and-melodias-lanca-disco-de-rap-randb-e-soul>>. Acesso em 20 de jun. 2020.

TAMANINI, Virginia Gasparini. **Karina**. 11. ed. Brasília: Pongetti, 1985.

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

THE New York Times. **Rap artist Tupac Shakur shot in robbery**. Nova York (EUA), 1994. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1994/11/30/nyregion/rap-artist-tupac-shakur-shot-in-robbery.html>>. Acesso em 18 de nov. 2020.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum:** para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOLEDO, Ana Clara Bicalho. **Me empodera te empoderar**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6569>>. Acesso em 17 de set. 2019.

TUTU, Desmond. Receita de Desmond Tutu para a paz. **Beliefnet**. 2004. Disponível em: <<https://www.beliefnet.com/Inspiration/2004/04/Desmond-Tutus-Recipe-For-Peace.aspx?p=2>>. Acesso em 14 de jan. 2019.

VACA Profana. **Verdade seja Dita Mel Duarte**. 2016. (3m21s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iOiRDH385Ms>>. Acesso em 10 de out. 2019.

VAMOS repensar nosso vocabulário? - Racismo sutil. Paratodos - Programa SESC e SENAC de diversidade. Femocércio (RS), SESC, SENAC, 2020. Disponível em: <<https://sjcdh.rs.gov.br/upload/arquivos/202011/19142954-cartilha-palavras-racistas.pdf>>. Acesso em 02 de dez. 2020.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: ZERBO, J. K. (Org.). **História geral da África**. Brasília: MEC/Unesco, 2010.

VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VAZ, Sérgio. Literatura das ruas. In: **Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente**. São Paulo: Global, 2011. p. 35-36.

_____. Manifesto da Antropofagia Periférica. In: VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia: histórias de um povo lindo e inteligente**. São Paulo: Global, 2011. p. 50-52.

_____. Quando alguém diz nós vai é que nós vamos mesmo. 2017. **Almanaque Brasil**. Disponível em: <<https://almanaquebrasil.com.br/2017/11/03/sergio-vaz-quando-alguem-diz-nois-vai-e-que-nos-vamos-e-vamos-mesmo/>>. Acesso em 20 de out. 2018.

VÁZQUEZ, Adolfo. Sánchez. **Filosofia da práxis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VÊNUS Negra - Trailer legendado. 03 jun. 2011. 1 vídeo (1m25). Publicado no canal Imovision. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AlfYvmFxCg>>. Acesso em 18 out. 2019.

VIEIRA, Isabela. Após 1 ano de tombamento, Cais do Valongo corre risco de perder título. **Agência Brasil**. 09 de jul. 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-07/apos-1-ano-de-tombamento-cais-do-valongo-corre-risco-de-perder-titulo>>. Acesso em 16 de ago. 2020.

VILLAÇA, Becca. "Rima Dela" incentiva e alavanca minas do hip hop. [Entrevista concedida ao] **Peita.me**. 16 de mai. 2019. Disponível em: <<https://peita.me/blogs/news/rima-dela-incentiva-e-alavanca-minas-do-hip-hop>>. Acesso em 23 de set. 2020.

WALKER, Alice. If the present looks like the past, what does the future look like? In Alice Walker. **Search of our Mothers' Gardens**: Womanist Prose. New York: Harcourt Inc, 1982.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! - Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo In: **Vents Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux** [en línea]. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOLLSTONECRAFT, MARY. **Reivindicação do direito das mulheres**. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

XENOFONTE apud ALVES, Branca Moreira. PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Abril, 1985.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXOS

ANEXO A – Texto completo do poema “Negra Nua Crua”, de Mel Duarte, em referência às citações nas páginas 41, 42 e 43 desta tese.

Negra Nua Crua

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...

Também ingiro dores é fato, mas só quem sabe sente
E para amenizar, solto sentenças contundentes.
Não me distraio com comentário hipócritas só porque
não uso pente
Minha avó já dizia: Respeito te faz manter os dentes!

A carta de alforria há tempos foi assinada
Mas ainda vejo o negro como obra de mão 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.
(DUARTE, 2016, p. 10)

ANEXO B – Texto completo do poema “Não desiste!”, de Mel Duarte, em referência às citações nas páginas 42, 43 e 179 desta tese.

Não desiste!

Não desiste negra, não desiste!
Ainda que tentem lhe calar,
Por mais que queiram esconder
Corre em tuas veias força yorubá,
Axé! Para que possa prosseguir!

Eles precisam saber que:
A mulher negra quer casa pra morar
Água pra beber,
Terra pra se alimentar.

Que a mulher negra é
Ancestralidade,
Djembês e atabaques
Que ressoam dos pés.

Que a mulher negra,
tem suas convicções,
Suas imperfeições
Como qualquer outra mulher.

Vejo que nós, negras meninas
Temos olhos de estrelas,
Que por vezes se permitem constelar

O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza
Duvidaram das nossas ciências,
E quem antes atendia pelo pronome alteza
Hoje, trava lutas diárias por sua sobrevivência.

É preciso lembrar da nossa raiz
semente negra de força matriz que brota em riste!
Mãos calejadas, corpos marcados sim
Mas de quem ainda resiste.

E não desiste negra, não desiste!

Mantenha sua fé onde lhe couber
Seja Espírita, Budista, do Candomblé.
É teu desejo de mudança,
A magia que trás na tua dança,
Que vai lhe manter de pé.

É você, mulher negra! Cujo tratamento majestade é digna!
Livre, que arma seus crespos contra o sistema,
Livre para andar na rua sem sofrer violência
E que se preciso for levanta arma,
mas antes,

luta com poema.

E não desiste negra, não desiste!

Ainda que tentem lhe oprimir
E acredite, eles não vão parar tão cedo.
Quanto mais você se omitir,
Menos sobre a sua história estará escrevendo!

Quando olhar para as suas irmãs, veja que todas somos o início:
Mulheres Negras!
Desde os primórdios, desde os princípios
África, mãe de todos! Repare nos teus traços, indícios
É no teu colo onde tudo principia,
Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo!

E é por isso que eu digo:
Que não desisto!
Que não desisto!
Que não desisto!
(DUARTE, 2016, p. 15)

ANEXO C - Texto completo do poema “Aqui estamos nós, donas de”, de Mel Duarte, em referência às citações na página 50 desta tese.

Aqui estamos nós, donas de

Aqui estamos nós, donas de
nossas próprias palavras,
revolucionárias do cotidiano,
regando a terra outrora batida
por nossas antepassadas,
firmando nossas pegadas,
sabendo que hoje, cada vez
que nossa fala se propaga,
equivale a dez que antes
foram silenciadas

Mulheres de uma geração
atrevida, filhas dos saraus e
das batalhas de poesia
alquimistas, libertárias,
propagandistas da oralidade
compartilhando nossas
travessias,
bradando nossa realidade!

Sempre semeando essa terra
verbo fértil
perpetuando nossa existência
através de versos,
escrevendo quantos
poemas manifestos forem
necessários por dia
pra cada vida interrompida
ter mais valia

Não mais invisíveis,
não mais mercadoria

Se querem nos privar,
ocuparemos espaços
Se querem nos apagar,
escreveremos livros
Se querem nos calar,
vamos falar mais alto!
(DUARTE, 2019, s/n)

ANEXO D - Texto completo do poema “É preciso ouvir mulheres e seus buracos”, de Luz Ribeiro, em referência à citação na página 53 desta tese.

É preciso ouvir mulheres e seus buracos

É preciso ouvir mulheres e seus buracos,
Temos buracos tão fundos
Quanto os que anseiam ou violam.
Nossas lacunas criaram pontes longas
De uma para a outra,
Esses vãos por inúmeras vezes
É o que nos fazem seguir, juntas.
É preciso falar sobre mulheres e seus buracos.
Eis aqui um buraco gramático e sintomático,
Desde os ossos porosos aos tecidos uterinos,
Desde os poços sem fundo olhos aos
Furos peitos que não estancam,
Desde as que vieram antes até as que nascerão.
É precioso acessar mulheres e seus buracos.
Estreia aqui um buraco no meio da avenida,
Que quebra molas cabeças dos desavisados,
Que causa desvio, quiçá cautela aos precavidos,
Há placas que sinalizam buracos ávidos, vivos...
Buracos.
É preciso reconhecer mulheres e seus buracos.
Nos becos escuros e fétidos, nas filas de desempregadas,
Nas lutas pela equiparidade.
É preciso ler mulheres e seus buracos.
Pra isso, leia este.
(RIBEIRO, 2018, s/n)

ANEXO E - Texto completo do poema “Eu? Eu sou a luta incansável dos meus constantes”, de Thaís do Gueto, em referência à citação na página 56 desta tese.

Eu? Eu sou a luta incansável dos meus constantes

Eu? Eu sou a luta incansável dos meus Constantes
Quanto os cheques do político na estante

Eu sou o feminismo te ensinando a lavar a roupa
Cês sujaram demais
Sou nenhum capataz
Eu sou chefe
Dona do meu próprio corpo
Muitas vezes objetificado
Mas
Objeto msm é seu caráter
Ou melhor
Seu dinheiro
Tão sujo quanto a humanidade

Humildade hoje é ostentação
Mas vamos vencer irmão
E nossa humildade vai ser virar a noite na praia compondo canção

Canto
Canto pra encantar os meu próprios ouvidos
Se você gostar
Até pode vir comigo
Mas

Sou minha melhor companhia
Sou completa
De dar inveja
Sou preta!
Não me embranqueça

Moreno talvez são meus olhos castanhos
Que eu gostaria que fossem negros
Quase
Mas o quase não me satisfaz

Pardo
É seu rascismo sujo
Sou negra
Respeita
Não é ofensa
E nunca foi
Ofensa é você achar que ligo pra você!

Eu? Sou a ovelha negra da família
Sou aquela que vai ter sucesso na vida
Calçada da fama
É pouco pra mim

Salvar vidas com minha poesia me torno eterna sem ter fim

Final feliz?

Final feliz é ver meus manos vencer na vida fazendo o que gosta

Mas, de poesia ninguém gosta...

Sou raça, raça humana

Minha cor? É só mais uma das minhas artes

Arte vista, sentida e declamada

Sou o movimento da palavra

Que movimento o meu povo

Sou oxigênio na brasa

Que faz racista pegar fogo

Sou colírio nos olhos de quem aprecia a vida

Sou brisa

Do mar

Invadindo tua mente e te fazendo lembrar

Que meus antepassados vieram a governar

E nós nova geração

Essa cultura ressuscitar

Sou poesia

Sem mais delongas

Eu sou

O que eu quiser ser

(GUETO, Thaís do. Eu? Eu sou a luta incansável dos meus constantes.

Não publicado).

ANEXO F – Texto completo do poema “Verdade seja dita, tem poesia nessa sua melanina, tem história!”, de Loloh Amorim, em referência à citação na página 60 desta tese.

Verdade seja dita, tem poesia nessa sua melanina, tem história!

Verdade seja dita, tem poesia nessa sua melanina, tem história!
Esses cachos têm mais que emponderamento, têm resistência!
Tem dedo na cara e dedo na ferida.
Tem garra, tem marra sim, pois sabe sua origem!
Tem raízes profundas na alma e na carne, e ainda assim tem sorrisos!
Herdeira de força e coragem,
entende que seu nariz, seus lábios, seus traços,
são pontes que ligam você aos seus antepassados,
sua luta exalta a memória de Dandara e
todas as valentes que não se renderam nem se calaram,
seu lugar não é na cozinha e nunca foi na senzala,
seu lugar é onde você quiser, pois não bastava ter nascido preta,
para completar a valentia a vida te fez mulher!!!!
(AMORIM, Loloh. Verdade seja dita, tem poesia nessa sua melanina, tem história!. Não publicado).

ANEXO G - Texto completo do poema “Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria”, de Sofia Iothi, em referência à citação na página 63 desta tese.

Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria

Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria,
vivendo dia e noite, noite e dia,
mesmo que às vezes eu não sorria,
lutando por um ideal.
Ideal que em um mundo real, uma menina negra e cacheada
possa ser considerada normal.

Mãe Terra, viemos do seu ventre
e mesmo que eu tente,
não ser congruente mais lutar com unhas e dentes,
sentir o que mulher sente, tem uns que diminuem nossa luta.
Nossa luta diária enfrentando machistas que querem assobiar,
nos tocar, incomodar, nos agarrar
e tem gente querendo armar.
Mas nós mulheres também vamos estar armadas, sabe do quê?
de papo reto e língua afiada.
Passando por cima de todos machos alfa que se acha o fodão,
porque ele tem direito e mulher não,
tem que andar sempre com pano de chão
e ser usada mesmo sem sentir tesão.

Meninas, promovam debates em suas quebradas,
passem luz pras minas sem morada.
Que mulheres possam alcançar de novo a presidência,
sem que haja golpe e eu peço que me solte
para que eu possa alcançar o meu devido lugar.
E eu falo pra finalizar: a praça é do povo como o céu é do condor do Castro,
ou seja pregue sua poesia na rua com muito amor.
A rua é nossa e vamos todos ocupar e mostrar pra esse bozo
que nós temos rap, poesia e muita coisa pra falar
Só tenho mais uma coisa pra gritar:
A REVOLUÇÃO VAI SER FEMININA!
(IOTHI, Sofia. Sou Joana, Dandara, Luisa, Marielle e Maria.
Não publicado).

ANEXO H - Texto completo do poema “Essa sou eu”, de Júlia D’Lyra, em referência à citação na página 65 desta tese.

Essa sou eu

Tenho cabelo cacheado
Algumas vezes deixo arrumado
Mas na maioria das vezes
Ele fica bagunçado.
Perdida em devaneios
Do meu pensamento
O tempo inteirinho obtendo
Fracasso quando tento relaxar
Pois a ansiedade
Não deixa ninguém parar.
Morena de cachos largos
Que gosta de trazer na escrita
O mundo que gostaria de viver
Os textos ácidos
Trazem a realidade
Que atrai tristeza
Sem nenhum pinga de delicadeza.
Frustrada com o mundo que nós vivemos
Mas quer trazer um alento
Essa sou eu: uma poetisa
Com um eu lírico um pouco diferente dos normais.
Essa sou eu
Poemas de uma frustrada.
(D’LYRA, Júlia. Essa sou eu. Não publicado).

ANEXO I - Texto completo do poema “Eu sempre acreditei”, de Júlia Júpter, em referência à citação nas páginas 67 e 68 desta tese.

Eu sempre acreditei

Eu sempre acreditei
 que realidade e filme estavam distintos
 até perceber
 que ela gostava tanto de Chistian Grey
 que deixou ele fazer "50 tons de roxo" em você
 ele seu malvado favorito
 fez ela estrelar a barraca do medo
 E eu sigo veloz e furiosa
 por que as piranhas não estão jogando
 nem os manos faturando
 as minas que ta apanhando
 a justiça não faz nada na hora
 ajudaaaaa, ela ta presa na gaiola
 encurralada e eu cansada
 mas só me oferecem a cama de procusto
 não sabe do que é isso?
 vai pesquisar sobre o assunto
 porque até tiram preto de burro e inútil
 mas era as mucamas que amamentava seu filho, e só pra vc ver
 Inúteis? mas era a gente que fazia tudo pra vc
 E isso me causa indignação
 E do estupro das nega
 que nasceu a "linda" miscigenação
 lindaaaa só se o filho for "embranquecido"
 Vai ser branco e não mais um "preto fudido"
 o ódio é vcs que semeiam
 a estrela negra, "Starr" silenciada
 pelo ódio que os policiais que plantou
 a flor nasceu preta
 e ele logo a arrancou
 Na manchete até seria jovem
 Se fosse branco
 Mas no jornal todo mundo parou pra ver
 "TRAFICANTE QUE PARTICIPA DE GANGUE foi morto 'sem querer'"
 ooo que sentiu mt baque já dizia Tupac
 "cansado de ser pobre, e o pior ainda sou negro
 policiais não dão a mínima por negro
 matar um preto
 ele é um herói"
 o ódio de vocês só nos destrói
 até falam que é simples morar na favela
 quero ver acordar cedo
 e pegar ônibus lotado que ta mais
 pra navio negreiro
 a diferença é que tem uma janelinha
 pra você ver polícia matando inocente na rocinha
 e os playboy? Até acha que é da favela
 blusão, tênis e shortin de malha

só falta pegar o iphone 7 e falar
"Siri como me comportar na batalha?"
e alguns pretos
Que não carregam sua cor com esmero
mano, se eu sou da cor do pecado
eu pego você, seu racismo
e te expulso do inferno
Brasil? retrocesso
Vão chegar aqui com correntes
E como diz Djonga:
vi meu amigo do peito
virar inimigo da perna
já éramos escravos do nosso pensamento
agora a escravidão pode virar coisa sólida percebeu?
Já que a lei áurea foi queimada junto com o Museu
não quiseram alforriar nossa cultura
E agora estamos sem conhecimento
Já q tudo virou cinza queimando lá dentro
só queria fugir daqui
Desse povo que destroi seu patrimônio
Se o Brasil fosse o paraíso
o Humano seria o Demônio
nada mudou
e racista, idiota, babaca
se achando o imperador
nada mudou
queriam que eu não gritasse, não falasse
E ainda: NADA MUDOU
e cansada do igual
ela fez a mudança
e foi uma das únicas
DAS ÚNICAS
que não se calou!
(JÚPTER, Júlia. Eu sempre acreditei. Não publicado)

ANEXO J - Texto completo do poema “Estrangularam o meu povo até em mercado Negro”, de Thaís do Gueto, em referência à citação na página 96 desta tese.

Estrangularam o meu povo até em mercado Negro

Estrangulam o meu povo até em mercado Negro
 Minha carne ainda é a mais barata
 Histórico apagado ninguém explica teus traços Negros
 O preconceito que gera dinheiro
 Magia negra intimida pomba branca?!
 Tentaram arrancar a raiz da planta
 Meu grito de fogo nos racistas o povo espanta?!
 Mas, grita bruxa e é de novo a fogueira em chamas!
 Sou bruxa das palavras
 Domino mentes e mudo vivências em minha caminhada
 É que
 Cansei de presenciar cenas calada
 Cansei de ver meus manos não conseguindo emprego porque sua cor não é clara
 Ou as minas, ter que alisar o cabelo por causa do volume e ainda ser chamada de mulata
 Tá, difícil de digerir
 "Mas racismo não existe e essas coisas ficaram no século passado"
 Passado
 Passa ano após ano e meu povo ainda é seguido no mercado
 Estrangulado
 Mais uma tentativa de tentar mantê-lo calado
 Quem faz sua voz na sociedade é alvo fácil
 Não tá fácil
 Minha poesia é meu jeito de luta que me põe em cada situação,
 Complicado o debate calado
 Pelo sangue derramado
 De mais um que o histórico vai ser apagado
 Nem registrado
 Porque pela sua cor, não é importante para o estado
 Ainda tem boy que fala de racismo reverso
 Mas seu privilégio começa
 quando você pode levar seu pinho sol pra casa.
 Com a minha cor
 Tudo é "confundido" com uma arma
 Salve Rafa Braga
 E todos alvos do preconceito
 Me inoja quem bate no peito pra dizer que é mimimi
 Conversa pra boi dormir
 é você se doer
 só porque foi chamado de branquelo
 Tentam me embranquecer até quando menos espero
 Conhecida como morena
 Ou até parda
 Para!!!!
 É preta nas palavras
 Pondo a cara a tapa
 Dominando o local de fala
 E vou dizer mais uma vez que tô cansada
 De não ser levada a sério, de ser objetificada

Mas essa "bonequinha" aqui fala
E se você não respeita, ela também dá porrada
O seu "brinquedinho" você guarda
Ou terá sua "masculinidade" arrancada
(GUETO, Thaís do. Estrangulam o meu povo até em mercado Negro. Não publicado)

ANEXO K - Texto completo do poema “Eu por muito tempo vaguei pelo universo”, de Samara Christiny, em referência à citação na página 99 desta tese.

Eu por muito tempo vaguei pelo universo

Eu por muito tempo vaguei pelo universo,
 até que encontrei todas as respostas nos meus versos,
 eu consegui ver que tudo não passa de variantes,
 e que o nosso mundo está muito desgastante.
 Para as mulheres negras serem ouvidas,
 além de sermos oprimidas,
 o grito tem que ser potente,
 mesmo que ela não passe de uma adolescente.
 Eu vejo que querem me calar, querem me fazer recuar,
 mas como diria Frida, eu não me khalo,
 com as minhas poesias eu te encurralo.
 Nesse Brasil já vi 5 negos serem executados,
 com mais de 100 tiros foram baleados,
 já vi o massacre de Suzano, e eles de alguma forma continuam nos massacrando,
 500 anos de Brasil e no Brasil nada mudou,
 mudou sim! A estatística aumentou.
 Eu vejo avançado, mas não deixando o passado,
 eu vejo uma pessoa sendo mutilada,
 eu já vi seguranças deixando uma pessoa nua e fazendo ela ser chicoteada,
 voltamos à era da chibatada, 130 anos pós abolição,
 e os senhores de engenho continuam nos tratando como pano de chão,
 anos se passaram, continuamos no passado,
 vemos pessoas morrerem ao nosso lado.
 Tudo que se passa nessa vida eu sei que eu posso ver,
 mas todas as mentiras do governo chegam me aborrecer.
 A minha poesia é o lixo que traz esperança,
 e os meus olhos serão testemunhas dessa tal mudança
 A hipocrisia quase me mata, também quem se importa com a mulher?
 Não foi ela que levou aquela facada.
 O povo que me defende e o que também me ataca.
 O povo que me salva é o que também me mata.
 O povo que decide é o que também não faz.
 E ainda querem obrigar a acreditar no governo que eles querem crer e ter.
 Mas quem começou isso?
 Eu não preciso saber, agora
 Eu vou pra rua te julgar porque eu vi na TV.
 (CHRISTINY, Samara. Eu por muito tempo vaguei pelo universo. Não publicado).

ANEXO L - Texto completo do poema “Sobre empoderar”, de Mel Duarte, em referência à citação na página 100 desta tese.

Sobre empoderar

Meu nome é doce mas não se iluda
Em tempos de guerra é preciso convocar seu Buda
Astuta sigo na labuta
Ta bom! Você quer espaço? Eu chego pro lado, não precisa de disputa.
Sigo a minha intuição, vozes por vezes sussurram em meus ouvidos
Pois na rua qualquer movimento suspeito é identificado como perigo
Quando vejo homens abusando do livre arbítrio,
Enquanto irmãs fraquejam sem um ombro amigo.
Nessa selva de pedra, meu teto é de zinco
Sou atleta, exercito minhas palavras para acertarem seu íntimo
Um tanto quanto inquieta quando a vida impõe seus labirintos
Preta. Poeta. De raro instinto.
Não quero festa cara, nem roupa de gala
O que eles gastam em um dia é o mês que minha mãe trabalha
Não sou ambiciosa, meu sonho não é riqueza
Eu quero invadir escolas com histórias negras!
Pois durante anos fomos silenciadas, amarradas
Abusaram das nossas, as convenceram de que não eram nada
Só que a minha geração não fica mais calada,
Hoje minha boca é meu escudo e minha espada.
A sociedade não espera pelo revide
Enquanto eles pedem por intervenção militar
É hora do levante,
E não haverá reprise!
Pois feminicídio agora é palavra nova
Que uma classe reacionária nem sabe usar,
Mas mesmo assim, estampam cartazes,
E na avenida paulista saem com ela para desfilar
Esse tipo de coisa me causa ânsia de vômito,
Pois mais de 400 mulheres morrem ao mês, sendo 60% delas negras
Só que esses dados sempre são omitidos.
O machismo mata todos os dias.
Mas foi-se a época em que nos escondíamos!
Pois hoje já posso avistar, no horizonte um batalhão de mulheres em punha
Prontas para atacar!
Agora já é tarde, estamos espalhadas
Temos um legado a retomar.
Por hora, 40% de mulheres,
Empoderadas!
Mas venho pra dizer que essa estatística vai mudar
E quando menos esperarem,
Racistas, machistas
Vocês terão que se curvar!
(DUARTE, 2016, p. 25)

ANEXO M - Texto completo do poema “Descolamento – Poema manifesto”, de Mel Duarte, em referência à citação nas páginas 102 e 103 desta tese.

Deslocamento - Poema manifesto

Quando o corpo fala, como a voz ecoa
Quando você cala, como isso ressoa?
Onde vibra o timbre, o que te impulsiona?
O que te faz sentir livre, o que te aprisiona?

Querer viver da sua arte é mais que resistência
Ser representante do seu sonho, saber usar a sapiência
É mais que entretenimento ou distração pra um momento,
Nossos corpos são um ato político e isso causa estranhamento

Ser cria de rua, underground
Seja na rima ou no passinho
Fazer da rua seu playground

E nesse asfalto, onde alguns se arrastam
Outros erguem palco, montam a sua lona
Periferia é a arte que respira
Para além de ser poeta é ser a própria poesia

Eu to falando de deslocamento
Da voz ao movimento
Sair do lugar comum
Explorar novos conceitos

Escurecendo os argumentos
É mais que flow é ter talento
To falando da verdade que pulsa no peito
E lembrar que antes de fazer sucesso é importante ter reconhecimento

Riscando o chão com passos largos
Deixa que as mina toma de assalto
Quero ver mais corpos livres pelo baile
E respeito por quem ta no corre

Se ela bate o cu ta pela ordem
Entenda que não precisa que a toquem
Somos cria solta nessa selva, notem
Sobreviver é muita treta pra quem não vem de área nobre

Demarcando nosso território
Favela também tem repertório
Não subestimem nosso trabalho diário
Retorno bom é fazer nossa arte e tirar um salário

Existem batalhas que vem para o bem
Dos bailes blacks até as ligas de funk
Explorando nas palavras ou na dança algo que faça sua mente ir além
Das batalhas de rima até levar o Slam pro palanque

Um corpo que vibra, se manifesta e é atuante
Que minha geração sobreviva a esse massacre constante

Retomar o que é nosso por direito
Por mais espaços públicos para o povo periférico
Que nossa dança ressoe em corpos presos por pré conceitos
Que nossa palavra atravesse barreiras e no peito cause efeito
Que nosso som extravase e chegue aos ouvidos mais primitivos
Que nossa imagem sobreponha tudo que antes foi aprendido
E que de uma vez por todas reconheçam nossas artes com
valor merecido.

(DUARTE, Mel. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/slam-das-minas-rj/mel-duarte/>>. Acesso em 03 de jan. de 2021.)

ANEXO N - Texto completo do poema da canção “Mulata assanhada”, de Ataulfo Alves, em referência à citação nas páginas 237 e 238 desta tese.

Mulata assanhada

Ai, mulata assanhada
Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente!

Ah! Mulata se eu pudesse
E se meu dinheiro desse
Eu te dava sem pensar
Esse céu, essa terra, este mar
E ela finge que não sabe
Que tem feitiço no olhar!

Ai, meu Deus, que bom seria
Se voltasse a escravidão
Eu comprava essa mulata
Prendia no meu coração!
E depois a pretoria
É quem resolvia a questão!

(ALVES, Ataulfo. Vagalume. Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/elza-soares/mulata-assanhada.html>>. Acesso em 17 de jan. de 2020).

FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS

1. Projeto de Pesquisa:
Poetry Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras

2. Número de Participantes da Pesquisa: 8

3. Área Temática:
Poéticas da Antiguidade à Contemporaneidade

4. Área do Conhecimento:
Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes

PESQUISADOR RESPONSÁVEL

5. Nome:
FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO

6. CPF:
019.840.377-14

7. Endereço (Rua, n.º):
JOAO NUNES COELHO MATA DA PRAIA 50/401 VITORIA ESPIRITO SANTO 29065490

8. Nacionalidade:
BRASILEIRO

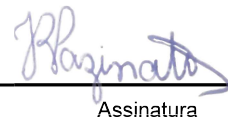
9. Telefone:
(27) 3325-6201

10. Outro Telefone:

11. Email:
fabriciapazinatto@hotmail.com

Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.

Data: 04 / 01 / 2021



Assinatura

INSTITUIÇÃO PROPONENTE

12. Nome:
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO

13. CNPJ:
32.479.123/0001-43

14. Unidade/Órgão:
Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo

15. Telefone:
(27) 4009-2523

16. Outro Telefone:

Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.

Responsável: Leni Ribeiro Leite CPF: 077.098.727-35

Cargo/Função: Vice-Diretora do Centro de Ciências Humanas e Naturais - CCHN

Data: 13 / 01 / 2021



Assinatura

PATROCINADOR PRINCIPAL

Não se aplica.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
LENI RIBEIRO LEITE - SIAPE 1373475
Vice-Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais
Centro de Ciências Humanas e Naturais - CCHN
Em 14/01/2021 às 11:02

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/123224?tipoArquivo=O>

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



UFES – Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Programa de Pós-Graduação em Letras

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Caro Responsável,

Convido sua filha a participar da pesquisa cujo título é “*Poetry Slam*: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras” que tem como pesquisadora responsável a doutoranda Fabrícia Bittencourt Pazinato, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, que por sua vez é orientada pela Professora Dra. Maria Mirtis Caser, docente da referida instituição.

Esta pesquisa tem como objetivo ampliar as discussões sobre os *slams*, eventos em que ocorrem competições de poesia falada que se firmam como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolveram-se nas periferias. Os textos performados nos *slams* são produções discursivas que se fortalecem como prática política e resistência cultural. As *slammers* concebem a competição de poesia como uma possibilidade subversiva de, através da performance, construir identidades, romper os silêncios e assumir um espaço a elas negado historicamente.

Serão utilizados os seguintes procedimentos para a coleta de dados:

- 1) Até três entrevistas que, devido à pandemia, poderão ser via whatsapp, Google Meet, Zoom ou outra plataforma gratuita disponível e, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem. Havendo possibilidade, algumas entrevistas serão realizadas presencialmente, com local e horário previamente agendados e, como estamos em um período de pandemia, ao realizarmos as entrevistas presenciais, cumprimos todos os protocolos de segurança, como por exemplo, o uso da máscara e o distanciamento de um metro e meio entre você e a entrevistadora.
- 2) Algumas entrevistas serão registradas em áudio e algumas informações selecionadas para a pesquisa serão posteriormente transcritas. As demais informações serão relatadas pela pesquisadora. O áudio contendo as entrevistas não será divulgado em momento algum da pesquisa. Nesse procedimento, você será informada, antecipadamente, o momento exato em que sua fala estará sendo gravada, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem.
- 3) O material literário escrito por ela e pelas demais participantes da pesquisa – os poemas – faz parte do *corpus* analisado e será enviado à pesquisadora por e-mail ou por *whatsapp* pelas próprias autoras. Ela também terá a imagem divulgada na

pesquisa e toda imagem será referenciada. A imagem de sua filha e a das demais participantes serão colhidas no instagram, que está configurado como público, nos sites da internet ou no arquivo particular da pesquisadora, que possui fotos de vários *slams* que aconteceram em locais públicos, como praças e bibliotecas.

A participação dela poderá trazer benefícios diretos, uma vez que o nome dela, bem como seus textos circularão no meio acadêmico, assim, os leitores desta tese, geralmente professores que atuam na área da educação, poderão apresentar os textos das *slammers* aos seus alunos. Uma rede começa a ser tecida e os textos dela começam a ser divulgados. Destaco, também, que esta pesquisa proporcionará um maior conhecimento a respeito da produção literária da mulher negra dentro do universo do *slam*, fundamental para ampliar os estudos literários. Na avaliação da pesquisadora, há que se considerar a possibilidade de risco no sentido de que você pode, em qualquer momento da gravação, se sentir desconfortável com toda sua participação ou com algo que tenha sido gravado e mudar de ideia quanto à sua participação ou quanto a uma gravação específica. Na circunstância mencionada ou na ocorrência de outra não prevista, a gravação será suspensa e toda atenção será dispensada a ela. Completando ou não a gravação, desde já sou agradecida à participação de sua filha. Mais uma vez reforço: a ela é assegurado o direito de recusar-se a gravar entrevista em situações que ocasionem constrangimentos de quaisquer natureza.

Garanto a você e a ela, em qualquer etapa do estudo, o esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com a pesquisadora responsável Fabrícia Bittencourt Pazinato, pelo telefone (27) 998703225 ou por e-mail fabriciapazinatto@hotmail.com.

Também é garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e assim deixar de participar do estudo, sem qualquer prejuízo, punição ou atitude preconceituosa, bem como é garantido o direito de buscar indenização em caso de eventual dano decorrente da pesquisa.

Em casos de denúncias ou intercorrências na pesquisa, o CEP deverá ser contatado pessoalmente, pelo telefone (27) 3145-9820, pelo e-mail cep.goiabeiras@gmail.com ou pelo correio no seguinte endereço: Av.Fernando Ferrari, 514, Campus Universitário, sala 07 do Prédio Administrativo do CCHN, Goiabeiras, Vitória - ES, CEP 29.075-910.

Você e ela têm o direito de ser mantidos atualizados sobre os resultados parciais das pesquisas e, caso seja solicitado, darei todas as informações que vocês solicitarem.

Não existirão despesas ou compensações pessoais para a participação dela em qualquer fase do estudo, entretanto, se houver alguma despesa não prevista em decorrência da pesquisa, ela será ressarcida. Eu me comprometo a utilizar os dados coletados somente para pesquisa e os resultados serão veiculados através da tese, de capítulos de livros, de artigos científicos em revistas especializadas e/ou em encontros científicos e congressos.

A seguir, segue via e-mail, o consentimento livre e esclarecido para ser assinado caso não tenha ficado qualquer dúvida.

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Acredito ter sido suficientemente informado a respeito das características do estudo acima citado que li ou que foram lidas para mim. Foi discutida com a pesquisadora Fabrícia Bittencourt Pazinato a decisão da participação da minha filha neste estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que a participação da minha filha é isenta de despesas. Concordo na participação dela neste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem penalidades ou prejuízos. Eu receberei uma via desse Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e a outra ficará com a pesquisadora responsável por esta pesquisa. Além disso, estou ciente de que eu e a pesquisadora responsável deveremos rubricar todas as folhas desse TCLE e assinar na última folha.

Nome do responsável pela participante da pesquisa

Assinatura do responsável pela participante da pesquisa

Nome da pesquisadora responsável

Assinatura da pesquisadora responsável

_____, _____ de _____ de 2021.



UFES - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO - CAMPUS GOIABEIRA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Poetry Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras

Pesquisador: FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 42380620.0.0000.5542

Instituição Proponente: Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.777.910

Apresentação do Projeto:

A pesquisa em questão, desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes, propõe ampliar as discussões sobre os slams, eventos em que ocorrem competições de poesia falada que se firmam como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolveram-se nas periferias. Explica que os textos performados nos slams são produções discursivas que se fortalecem como prática política e resistência cultural. As slammers concebem a competição de poesia como uma possibilidade subversiva de, através da performance, construir identidades, romper os silêncios e assumir um espaço a elas negado historicamente. O corpus da pesquisa é definido por textos produzidos por escritoras pertencentes ao Slam das Minas e ao Slam Nísia, jovens residentes na zona periférica de São Paulo e do Espírito Santo, respectivamente. Está ancorada nos estudos do feminismo negro interseccional abordado pelas estadunidenses bell hooks, Patrícia Hill Collins, Angela Davis e pela brasileira Sueli Carneiro. A proposta metodológica para a pesquisa é qualitativa, com base no método exploratório, já que abrange, além do levantamento bibliográfico, entrevistas, pesquisa de campo e análise do corpus literário. A pesquisa do material teórico-bibliográfico é operacionalizada em bibliotecas e na internet, que encaminha para a identificação e seleção das fontes seguras e de seus usos. Importante ressaltar que muitos registros sobre os sujeitos dessa pesquisa, bem como os textos por eles produzidos – o corpus – são alicerçados em pesquisas nas redes sociais das poetisas em questão, em sites, revistas eletrônicas, canais como

Endereço: Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus Universitário, Prédio Administrativo do CCHN

Bairro: Goiabeiras

CEP: 29.075-910

UF: ES

Município: VITORIA

Telefone: (27)3145-9820

E-mail: cep.goiabeiras@gmail.com



UFES - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO - CAMPUS GOIABEIRA



Continuação do Parecer: 4.777.910

o You Tube e entrevistas realizadas com 8 mulheres pessoalmente, por via whatsapp, por e-mail e por vídeo conferência, uma vez que parte da pesquisa foi realizada durante o período da pandemia. Há também o registro de fotografias e áudios feitos

durante os slams, o que levou a pesquisadora à percepção do apagamento da produção de intelectuais negras no debate acadêmico, confirmando o epistemicídio denunciado por Boaventura de Sousa Santos, Sueli Carneiro e por Abdias Nascimento em O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado (2016). As participantes da pesquisa são mulheres negras e slamers e não são, necessariamente, maiores de idade. Em caso de participante menor de idade, será feito contato com o responsável para ciência e assinatura de autorização.

Objetivo da Pesquisa:

Fomentar a discussão em torno das novas escritoras periféricas, de suas possibilidades criativas e de novos movimentos criados no cenário literário.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

A pesquisadora detalha como risco a possibilidade de que os participantes se sintam constrangidos com alguma interpretação que a autora possa fazer dos poemas ou das entrevistas, podendo solicitar que tais informações sejam subtraídas. Cita como benefício o fato de que os participantes serão informados de que suas participações nas entrevistas e os poemas cedidos para análise irão contribuir com a academia e com a divulgação do trabalho literário das demais poetisas, mulheres negras, que utilizam os seus poemas no slam

para afirmação política e identitária.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa tem relevância social e trata de um tema inovador, que são os slams, contribuindo para o enriquecimento dos estudos literários.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Com base na Resolução CNS nº 466/2012 e Resolução CNS 510/2016, foram analisados os seguintes documentos:

- Folha de rosto: preenchida adequadamente e assinada pela vice-diretora do Centro de Ciências Humanas e Naturais.
- Cronograma: Prevê início das entrevistas em 09/06/2021.

Endereço: Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus Universitário, Prédio Administrativo do CCHN

Bairro: Goiabeiras

CEP: 29.075-910

UF: ES

Município: VITÓRIA

Telefone: (27) 3145-9820

E-mail: cep.goiabeiras@gmail.com



Continuação do Parecer: 4.777.910

- Projeto básico (preenchido na plataforma): precisa atualizar o cronograma de pesquisa.
- Projeto detalhado (brochura): O projeto, de 26 páginas, apresenta resumo, introdução, hipóteses de pesquisa, objetivo primário, metodologia de pesquisa, roteiro de entrevistas, metodologia de análise de dados, cronograma e referências.
- Roteiro de entrevistas: adequado.
- TALE: adequado.
- TCLE para participantes: adequado
- TCLE para responsáveis por participantes menores de idade: adequado
- Carta em que a pesquisadora se compromete a realizar as entrevistas e gravações apenas após a aprovação do projeto pelo CEP: adequada.
- Autorização de uso de imagem: adequada.
- Roteiro de entrevistas: adequado.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Pesquisa apta a iniciar a coleta de dados.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1667491.pdf	17/05/2021 21:43:57		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.pdf	17/05/2021 21:43:34	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
Cronograma	cronograma.pdf	17/05/2021 21:43:02	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
Declaração de Pesquisadores	declaracao.pdf	22/03/2021 20:57:05	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TALE.pdf	22/03/2021 20:55:42	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de	TCLEParticipantes.pdf	22/03/2021 20:55:24	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito

Endereço: Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus Universitário, Prédio Administrativo do CCHN

Bairro: Goiabeiras

CEP: 29.075-910

UF: ES

Município: VITÓRIA

Telefone: (27)3145-9820

E-mail: cep.goiabeiras@gmail.com



Continuação do Parecer: 4.777.910

Ausência	TCLEParticipantes.pdf	22/03/2021 20:55:24	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEResponsavel.pdf	22/03/2021 20:54:52	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
Outros	Roteiro_para_entrevista.pdf	20/01/2021 16:03:41	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	AutorizacaoUsoDelmagem.pdf	20/01/2021 16:03:09	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRosto.pdf	18/01/2021 18:41:09	ELAINE CRISTINA BORGES DE SOUZA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	termo_pesquisador.pdf	04/12/2020 16:26:23	FABRICIA BITTENCOURT PAZINATTO VAGO	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

VITORIA, 14 de Junho de 2021

Assinado por:
KALLINE PEREIRA AROEIRA
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Fernando Ferrari,514-Campus Universitário, Prédio Administrativo do CCHN

Bairro: Goiabeiras

CEP: 29.075-910

UF: ES

Município: VITORIA

Telefone: (27)3145-9820

E-mail: cep.goiabeiras@gmail.com

Termo de Assentimento Livre e Esclarecido



UFES – Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Programa de Pós-Graduação em Letras

Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) – Participante da pesquisa

Cara Participante,

Convido-a a participar da pesquisa cujo título é “*Poetry Slam*: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras” que tem como pesquisadora responsável a doutoranda Fabrícia Bittencourt Pazinato, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, que por sua vez é orientada pela Professora Dra. Maria Mirtis Caser, docente da referida instituição.

Esta pesquisa tem como objetivo ampliar as discussões sobre os *slams*, eventos em que ocorrem competições de poesia falada que se firmam como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolveram-se nas periferias. Os textos performados nos *slams* são produções discursivas que se fortalecem como prática política e resistência cultural. As *slammers* concebem a competição de poesia como uma possibilidade subversiva de, através da performance, construir identidades, romper os silêncios e assumir um espaço a elas negado historicamente.

Serão utilizados os seguintes procedimentos para a coleta de dados:

- 1) Até três entrevistas que, devido à pandemia, poderão ser via whatsapp, Google Meet, Zoom ou outra plataforma gratuita disponível e, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem. Havendo possibilidade, algumas entrevistas serão realizadas presencialmente, com local e horário previamente agendados e, como estamos em um período de pandemia, ao realizarmos as entrevistas presenciais, cumprimos todos os protocolos de segurança, como por exemplo, o uso da máscara e o distanciamento de um metro e meio entre você e a entrevistadora.
- 2) Algumas entrevistas serão registradas em áudio e algumas informações selecionadas para a pesquisa serão posteriormente transcritas. As demais informações serão relatadas pela pesquisadora. O áudio contendo as entrevistas não será divulgado em momento algum da pesquisa. Nesse procedimento, você será informada, antecipadamente, o momento exato em que sua fala estará sendo gravada, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem.
- 3) O material literário escrito por você e pelas demais participantes da pesquisa – os poemas – faz parte do *corpus* analisado e será enviado à pesquisadora por e-mail ou por *whatsapp* pelas próprias autoras. Você também terá sua imagem divulgada na pesquisa e toda imagem será referenciada. Sua imagem e a das demais

participantes serão colhidas no instagram, que está configurado como público, nos sites da internet ou no arquivo particular da pesquisadora, que possui fotos de vários *slams* que aconteceram em locais públicos, como praças e bibliotecas.

Sua participação poderá trazer benefícios diretos, uma vez que seu nome, bem como seus textos circularão no meio acadêmico, assim, os leitores desta tese, geralmente professores que atuam na área da educação, poderão apresentar os textos das *slammers* aos seus alunos. Uma rede começa a ser tecida e os seus textos começam a ser divulgados. Destaco, também, que esta pesquisa proporcionará um maior conhecimento a respeito da produção literária da mulher negra dentro do universo do *slam*, fundamental para ampliar os estudos literários. Na avaliação da pesquisadora, há que se considerar a possibilidade de risco no sentido de que você pode, em qualquer momento da gravação, se sentir desconfortável com toda sua participação ou com algo que tenha sido gravado e mudar de ideia quanto à sua participação ou quanto a uma gravação específica. Na circunstância mencionada ou na ocorrência de outra não prevista, a gravação será suspensa e toda atenção será dispensada a você. Completando ou não a gravação, desde já sou agradecida à sua participação. Mais uma vez reforço: a você é assegurado o direito de recusar-se a gravar entrevista em situações que ocasionem constrangimentos de quaisquer natureza.

Garanto a você, em qualquer etapa do estudo, o esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com a pesquisadora responsável Fabrícia Bittencourt Pazinato, pelo telefone (27) 998703225 ou por e-mail fabriciapazinatto@hotmail.com.

Também é garantida a liberdade da retirada de assentimento a qualquer momento e assim deixar de participar do estudo, sem qualquer prejuízo, punição ou atitude preconceituosa, bem como é garantido o direito de buscar indenização em caso de eventual dano decorrente da pesquisa.

Em casos de denúncias ou intercorrências na pesquisa, o CEP deverá ser contatado pessoalmente, pelo telefone (27) 3145-9820, pelo e-mail cep.goiabeiras@gmail.com ou pelo correio no seguinte endereço: Av.Fernando Ferrari, 514, Campus Universitário, sala 07 do Prédio Administrativo do CCHN, Goiabeiras, Vitória - ES, CEP 29.075-910.

Você tem o direito de ser mantida atualizada sobre os resultados parciais das pesquisas e, caso seja solicitado, darei todas as informações que solicitar.

Não existirão despesas ou compensações pessoais para a sua participação em qualquer fase do estudo, entretanto, se houver alguma despesa não prevista em decorrência da pesquisa, você será ressarcida. Eu me comprometo a utilizar os dados coletados somente para pesquisa e os resultados serão veiculados através da tese, de capítulos de livros, de artigos científicos em revistas especializadas e/ou em encontros científicos e congressos.

A seguir, segue via e-mail o assentimento livre e esclarecido para ser assinado caso não tenha ficado qualquer dúvida.

Termo de Assentimento Livre e Esclarecido

Acredito ter sido suficientemente informado a respeito das características do estudo acima citado que li ou que foram lidas para mim. Foi discutida com a pesquisadora Fabrícia Bittencourt Pazinato a minha decisão em participar desse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo, voluntariamente, em participar deste estudo e poderei retirar o meu assentimento a qualquer momento, sem penalidades ou prejuízos. Eu receberei uma via desse Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) e a outra ficará com a pesquisadora responsável por esta pesquisa. Além disso, estou ciente de que eu e a pesquisadora responsável deveremos rubricar todas as folhas desse TALE e assinar na última folha. Como sou menor de idade, assino e, junto comigo, assina o responsável por mim.

Nome da participante da pesquisa

Assinatura da participante da pesquisa

Nome do responsável pela participante da pesquisa

Assinatura do responsável pela participante da pesquisa

Nome da pesquisadora responsável

Assinatura da pesquisadora responsável

_____, _____ de _____ de 2021.

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Após ter sido esclarecido sobre a logística de como os dados serão coletados para a pesquisa, além de ter ficado ciente de que todos os meus direitos serão assegurados, concordo em participar da pesquisa **“Poetry Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras”** e autorizo a divulgação da minha imagem e das informações por mim fornecidas, em congressos e/ou publicações científicas.

Vitória, ES, ____ de _____ de 2019.

.

Participante

Responsável legal pelo
participante menor de 18 anos

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



UFES – Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Programa de Pós-Graduação em Letras

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) – Participante da pesquisa

Cara Participante,

Convido-a a participar da pesquisa cujo título é “*Poetry Slam*: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras” que tem como pesquisadora responsável a doutoranda Fabrícia Bittencourt Pazinato, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, que por sua vez é orientada pela Professora Dra. Maria Mirtis Caser, docente da referida instituição.

Esta pesquisa tem como objetivo ampliar as discussões sobre os *slams*, eventos em que ocorrem competições de poesia falada que se firmam como espaços políticos e estéticos e que, no Brasil, desenvolveram-se nas periferias. Os textos performados nos *slams* são produções discursivas que se fortalecem como prática política e resistência cultural. As *slammers* concebem a competição de poesia como uma possibilidade subversiva de, através da performance, construir identidades, romper os silêncios e assumir um espaço a elas negado historicamente.

Serão utilizados os seguintes procedimentos para a coleta de dados:

- 1) Até três entrevistas que, devido à pandemia, poderão ser via whatsapp, Google Meet, Zoom ou outra plataforma gratuita disponível e, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem. Havendo possibilidade, algumas entrevistas serão realizadas presencialmente, com local e horário previamente agendados e, como estamos em um período de pandemia, ao realizarmos as entrevistas presenciais, cumprimos todos os protocolos de segurança, como por exemplo, o uso da máscara e o distanciamento de um metro e meio entre você e a entrevistadora.
- 2) Algumas entrevistas serão registradas em áudio e algumas informações selecionadas para a pesquisa serão posteriormente transcritas. As demais informações serão relatadas pela pesquisadora. O áudio contendo as entrevistas não será divulgado em momento algum da pesquisa. Nesse procedimento, você será informada, antecipadamente, o momento exato em que sua fala estará sendo gravada, conforme orientações do Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, nenhuma informação será compartilhada ou armazenada em nuvem.
- 3) O material literário escrito por você e pelas demais participantes da pesquisa – os poemas – faz parte do *corpus* analisado e será enviado à pesquisadora por e-mail ou por *whatsapp* pelas próprias autoras. Você também terá sua imagem divulgada na pesquisa e toda imagem será referenciada. Sua imagem e a das demais

participantes serão colhidas no instagram, que está configurado como público, nos sites da internet ou no arquivo particular da pesquisadora, que possui fotos de vários *slams* que aconteceram em locais públicos, como praças e bibliotecas.

Sua participação poderá trazer benefícios diretos, uma vez que seu nome, bem como seus textos circularão no meio acadêmico, assim, os leitores desta tese, geralmente professores que atuam na área da educação, poderão apresentar os textos das *slammers* aos seus alunos. Uma rede começa a ser tecida e os seus textos começam a ser divulgados. Destaco, também, que esta pesquisa proporcionará um maior conhecimento a respeito da produção literária da mulher negra dentro do universo do *slam*, fundamental para ampliar os estudos literários. Na avaliação da pesquisadora, há que se considerar a possibilidade de risco no sentido de que você pode, em qualquer momento da gravação, se sentir desconfortável com toda sua participação ou com algo que tenha sido gravado e mudar de ideia quanto à sua participação ou quanto a uma gravação específica. Na circunstância mencionada ou na ocorrência de outra não prevista, a gravação será suspensa e toda atenção será dispensada a você. Completando ou não a gravação, desde já sou agradecida à sua participação. Mais uma vez reforço: a você é assegurado o direito de recusar-se a gravar entrevista em situações que ocasionem constrangimentos de quaisquer natureza.

Garanto a você, em qualquer etapa do estudo, o esclarecimento de eventuais dúvidas. Se tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com a pesquisadora responsável Fabrícia Bittencourt Pazinato, pelo telefone (27) 998703225 ou por e-mail fabriciapazinatto@hotmail.com.

Também é garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento e assim deixar de participar do estudo, sem qualquer prejuízo, punição ou atitude preconceituosa, bem como é garantido o direito de buscar indenização em caso de eventual dano decorrente da pesquisa.

Em casos de denúncias ou intercorrências na pesquisa, o CEP deverá ser contatado pessoalmente, pelo telefone (27) 3145-9820, pelo e-mail cep.goiabeiras@gmail.com ou pelo correio no seguinte endereço: Av.Fernando Ferrari, 514, Campus Universitário, sala 07 do Prédio Administrativo do CCHN, Goiabeiras, Vitória - ES, CEP 29.075-910.

Você tem o direito de ser mantida atualizada sobre os resultados parciais das pesquisas e, caso seja solicitado, darei todas as informações que solicitar.

Não existirão despesas ou compensações pessoais para a sua participação em qualquer fase do estudo, entretanto, se houver alguma despesa não prevista em decorrência da pesquisa, você será ressarcida. Eu me comprometo a utilizar os dados coletados somente para pesquisa e os resultados serão veiculados através da tese, de capítulos de livros, de artigos científicos em revistas especializadas e/ou em encontros científicos e congressos.

A seguir, segue via e-mail o consentimento livre e esclarecido para ser assinado caso não tenha ficado qualquer dúvida.

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Acredito ter sido suficientemente informado a respeito das características do estudo acima citado que li ou que foram lidas para mim. Foi discutida com a pesquisadora Fabrícia Bittencourt Pazinato a minha decisão em participar desse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que minha participação é isenta de despesas. Concordo, voluntariamente, em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem penalidades ou prejuízos. Eu receberei uma via desse Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e a outra ficará com a pesquisadora responsável por esta pesquisa. Além disso, estou ciente de que eu e a pesquisadora responsável deveremos rubricar todas as folhas desse TCLE e assinar na última folha.

Nome da participante da pesquisa

Assinatura da participante da pesquisa

Nome da pesquisadora responsável

Assinatura da pesquisadora responsável

_____, _____ de _____ de 2021.