UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

SÓSTENES RENAN DE JESUS CARVALHO SANTOS

MINAS POETAS E SLAMS NO CEARÁ:
Trajetórias, *Corpoéticas* e Epicentros

Campinas, SP
2024

SÓSTENES RENAN DE JESUS CARVALHO SANTOS

MINAS POETAS E SLAMS NO CEARÁ:
Trajetórias, *Corpoéticas* e Epicentros

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Cynthia Agra de Brito Neves

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos, e orientada pela Profa. Dra. Cynthia Agra de Brito Neves.

Campinas, SP
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Sa59m

Santos, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho, 1988-
Minas poetas e slams no Ceará : trajetórias, *corpoéticas* e epicentros / Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Cynthia Agra de Brito Neves.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Poesia slam. 2. Poetas. 3. Slams das Minas. 4. Performance (Arte). 5. Corpoéticas. I. Neves, Cynthia Agra de Brito, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Poet girls and slams in Ceará : trajectories, *bodypoetics* and epicenters
Palavras-chave em inglês:
Slam poetry
Poets
Slams das Minas
Performance art
Corpoethics
Área de concentração: Linguagem e Educação
Titulação: Doutor em Linguística Aplicada
Banca examinadora:
Cynthia Agra de Brito Neves [Orientador]
Daniel do Nascimento e Silva
Adriana Carvalho Lopes
Fabiana Poças Biondo
Ana Elvira Luciano Gebara
Data de defesa: 19-06-2024
Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-8381-1201
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6043887374489252

UNICAMP

BANCA EXAMINADORA:

Cynthia Agra de Brito Neves

Daniel do Nascimento e Silva

Adriana Carvalho Lopes

Fabiana Poças Biondo

Ana Elvira Luciano Gebara

IEL/UNICAMP
2024

A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

Em memória das mulheres e das meninas vítimas de feminicídio.

Para todas as minas (poetas, slammers, produtoras, trabalhadoras...) dos slams brasileiros.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe (Maria) e meu pai (Nilson), origem: pelo que posso chamar de vida-amor até o fim ou o princípio outra vez.

À Profa. Dra. Cynthia Agra de Brito Neves, minha orientadora, pelo acolhimento desde o primeiro dia, por tudo o que aprendi com seu olhar, escuta e sensibilidade apurados, e cujas correções virginianas sobre os adjetivos espero ter assimilado.

Às poetas, slammers, artistas, trabalhadoras, organizadoras dos slams e coletivos de poesia: Fran Nascimento, Poliana Hérica, Layze Martins, Sra. Preta, Natália Pinheiro e Lana Oliveira, sem as quais esta pesquisa não teria sido possível.

À Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), pela iniciativa e empenho a fim de que o Dinter (Doutorado Interinstitucional em Linguística Aplicada) se tornasse uma feliz realidade para nós, esses dez professores-estudantes-pesquisadores da educação pública brasileira.

Às/Aos colegas do Dinter, por terem feito esta caminhada mais alegre desde o começo: Juvenal Brito (a quem agradeço especialmente pela acolhida no MS e por ter me apresentado de fato a LA), Elis Rozendo, Danieli Francisquini, Gabriela Grande, Marcio Ribas, Cleovia Andrade, Shirley Vilhalva, Ana Lúcia Golin e Themis Rondão.

Às amizades de Aquidauana (MS), pelos dias felizes à mesa da vida em jantares, bares, cafés, nossas casas e trabalho: Ana Cabral, Camila Arndt, Angélica Freitas, Natália Marcelino, Everton Oliveira, Robson Lubas, Layla Oliveira, Fábio Faria, Jéssica Paião, Aline Oliveira, Pablo Polese (entre outros). Aos dois últimos e a Ana Paula Macedo e Fabrícia Viviani, agradeço ainda pelo companheirismo e aprendizado em nosso grupo de pesquisa no IFMS. Muita saudade.

À Profa. Dra. Fabiana Biondo (UFMS), pelo apoio ao Dinter IEL/Unicamp, pela generosidade intelectual e por acompanhar este trabalho da qualificação do projeto até à defesa. Ao Prof. Dr. Daniel Silva (IEL/Unicamp), à Profa. Dra. Adriana Lopes (UFRRJ) e à Profa. Dra. Ana Elvira Gebara (FGV), pela participação na banca examinadora, pelo honroso diálogo e por todas as contribuições avaliativas e imprescindíveis a esta pesquisa.

Aos professores do Dinter IEL/Unicamp: Marcelo Buzato, Jacqueline Barbosa e Rodrigo Lima Lopes, pelos deslocamentos a Campo Grande e jornadas de aulas e encontros

enriquecedores. À professora Daniela Palma, pela oportunidade de aprendizado na qualificação do projeto.

Aos servidores e servidoras do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, pelo trabalho fundamental que realizam nessa Universidade.

À colega e amiga Fabiana Medeiros, pela atitude sempre parceira e presente. Ao amigo William Montoya e à amiga Claudia Perez (da Colômbia para Barão Geraldo/Campinas), pela nova amizade que reanima.

A minhas avós Dôra e Lia, pela doçura-bravura que me encoraja. A meu irmão Raí Matheus, pelo incentivo e afeto.

Às amizades de Juazeiro do Norte (CE): Patricia Vilar, Cristiano Santana e Zuleide Almeida, por seu apoio afetuoso e firme.

Às/Aos/Aes ex-alunas/os/es dos Institutos Federais de Rondônia e de Mato Grosso do Sul; às/aos/aes alunas/os/es do Instituto Federal do Ceará: por tudo que construímos e partilhamos.

Às amigas, amigos, colegas, familiares próximos aqui não nomeados e que me impulsionaram ou ajudaram de alguma forma.

À Thamires Coimbra, pelas fotografias do *Slam CE* 2023. A todes as/os/es poetas, trabalhadores e artistas independentes que organizam os slams cearenses e participam diretamente da sua realização.

Agradeço e abraço.

O meu grito tem a intensidade de um "jazz". Mas meu povo não cantou "spirituals". Por isso não me bastam papel e pena. É crescente. À terra é dado mais um ciclo. Não é chegada a hora...
Terra-mãe-atômica!

Beatriz Nascimento (2015)
Quando te disseram...

entenda:
a quebrada é a base!

sobreVivências:
entre navalhas,
purpurinas
e
versos

Bicha Poética/Apêagá (2021)
Me faço tempestade para não caber em redemoinho

RESUMO

O objetivo central desta tese é investigar de que modo se constituem e se entrelaçam as trajetórias em curso de seis poetas cearenses, negras, periféricas e trabalhadoras – e como surgiram e se efetivam os coletivos que elas idealizaram e integram: o *Slam da Quentura*, o *Slam das Cumadis* e o *Slam das Minas Kariri*. São analisados poemas autorais e performances apresentadas publicamente, visando a compreender como e por que o slam se estabelece em *corpoéticas* e como uma contraliteratura das ruas. A partir dos objetivos apresentados, esta pesquisa se caracteriza como exploratória (Gil, 2002), e tendo em vista os procedimentos técnicos utilizados, apresenta-se como bibliográfica, de caráter etnográfico e um estudo de campo (Gil, 2002), por meio da observação direta das participantes em coletivos e eventos de slams, além da realização de entrevistas, embasadas no conceito de entrevista compreensiva (Kaufmann, 2013). Os dados são analisados tendo por base direcionamentos teóricos da Linguística Aplicada Crítica e transgressiva (Pennycook, 1998, 2001, 2006), transdisciplinar (Celani, 1998; Kleiman, 1998; Moita Lopes, 1998), "INdisciplinar" (Moita Lopes, 2006; Moita Lopes *et al.*, 2022), bem como um arcabouço de diferentes perspectivas teóricas: estudos sobre raça, gênero e identidade cultural nos contextos literários brasileiro e cearense (Lobo, 2007; Cuti, 2010; Albuquerque Júnior, 2011; Duarte, 2014; Mendes, 2016); letramentos *transperiféricos* (Souza, 2011; Windle *et al.*, 2020; Muniz, 2020; Maia, 2017, 2022); teorizações sobre o fazer poético (Rancière, 2009; Moisés, 2019; Siscar, 2010; Derrida, 2014); estudos sobre corpo, voz e performance (Cavarero, 2011; Zumthor, 1993, 2018; Martins, 2003, 2021); teorias queer (Lauretis, 2019; Butler, 2000, 2019; Preciado, 2019; Pereira, 2020; Swain, 2020; Moita Lopes, 2022); discussões sobre identidade(s) (Bhabha, 2013; Barros, 2019; Polese, 2020; Appiah, 2018; Jones Manoel, 2023); teorias dos feminismos (hooks, 2019; González, 2020; Nascimento, 2021; Oyěwùmí, 2020, 2021; Lorde, 2020; Carneiro, 2019). Os resultados das análises levam às seguintes constatações: é evidente a reconfiguração de cenas e tensões históricas no decurso da produção e circulação literárias, graças à atuação das mulheres negras (autoras, poetas); nota-se a emergência de uma literatura marginal periférica aberta às/aos/es sujeitas/os/es que, historicamente, estiveram ao largo dos circuitos hegemônicos de produção e recepção de saberes e bens culturais; é observável a ebulição de coletivos e eventos de poesia falada e performances poéticas no interior do Ceará, por meio, principalmente, da articulação das poetas, slammers e produtoras nas comunidades onde vivem; são palpáveis as relações diretas entre esses movimentos e a necessidade de dar corpo, voz e ato às lutas contra o sexismo, o racismo e as desigualdades socioeconômicas; é notável que a poesia slam institui no Brasil um novo formato de literatura nas periferias e além delas, em que a palavra e a poesia podem ser cura e afetos em partilha.

Palavras-chave: Poesia slam; Poetas; *Slams das Minas*; Performances; *Corpoéticas.*

ABSTRACT

The central aim of this thesis is to investigate how the ongoing trajectories of six black, peripheral and working-class poets women from Ceará are constituted and intertwined – and how the collectives they created and are part of came about and became effective: *Slam da Quentura*, *Slam das Cumadis* and *Slam das Minas Kariri*. Authored poems and publicly presented performances are analyzed in order to understand how and why slam is established in *bodypoetics* and as a counter-literature of the streets. Based on the objectives presented, this research is characterized as exploratory (Gil, 2002), and in view of the technical procedures used, it is presented as bibliographical, ethnographic and a field study (Gil, 2002), through direct observation of the participants in slam collectives and events, as well as interviews, based on the concept of comprehensive interview (Kaufmann, 2013). The data is analyzed based on theoretical directions from Critical and Transgressive Applied Linguistics (Pennycook, 1998, 2001, 2006), transdisciplinary (Celani, 1998; Kleiman, 1998; Moita Lopes, 1998), "INdisciplinary" (Moita Lopes, 2006; Moita Lopes *et al.*, 2022), as well as a framework of different theoretical perspectives: studies on race, gender and cultural identity in the Brazilian and Ceará literary contexts (Lobo, 2007; Cuti, 2010; Albuquerque Júnior, 2011; Duarte, 2014; Mendes, 2016); *transperipheral* literacies (Souza, 2011; Windle *et al.*, 2020; Muniz, 2020; Maia, 2017, 2022); theorizations on poetic making (Rancière, 2009; Moisés, 2019; Siscar, 2010; Derrida, 2014); studies on the body, voice and performance (Cavarero, 2011; Zumthor, 1993, 2018; Martins, 2003, 2021); queer theories (Lauretis, 2019; Butler, 2000, 2019; Preciado, 2019; Pereira, 2020; Swain, 2020; Moita Lopes, 2022); discussions on identity (Bhabha, 2013; Barros, 2019; Polese, 2020; Appiah, 2018; Jones Manoel, 2023); theories of feminisms (hooks, 2019; González, 2020; Nascimento, 2021; Oyěwùmí, 2020, 2021; Lorde, 2020; Carneiro, 2019). The results of the analysis lead to the following conclusions: the reconfiguration of scenes and historical tensions in the course of literary production and circulation is evident, thanks to the actions of black women (authors, poets); the emergence of a peripheral marginal literature open to subjects who have historically been outside the hegemonic circuits of production and reception of knowledge and cultural goods is noted; the emergence of spoken word and performances poetry collectives and events in the countryside of Ceará can be observed, mainly through the articulation of poets women, slammers and producers in the communities where they live; the direct links between these movements and the need to give body, voice and action to the struggles against sexism, racism and socio-economic inequalities are palpable; it is remarkable that slam poetry is establishing a new format of literature in Brazil, in the peripheries and beyond, in which words and poetry can be healing and affections can be shared.

Keywords: Slam poetry; Poets; *Girls' Slams*; Performances; *Bodypoetics*.

RÉSUMÉ

L'objectif central de cette thèse est d'étudier comment les trajectoires de six poètes noirs, périphériques et issus de la classe ouvrière du Ceará sont constituées et entrelacées – et comment les collectifs qu'ils ont créés et dont ils qu'ils ont idéalisés et dont ils font partie: *Slam da Quentura*, *Slam das Cumadis* et *Slam das Minas Kariri*. Les poèmes écrits et les performances présentées publiquement sont analysés afin de comprendre comment et pourquoi le slam est établi dans les *corpoétiques* et en tant que contre-littérature de la rue. Sur la base des objectifs présentés, cette recherche est caractérisée comme exploratoire (Gil, 2002), et au vu des procédures techniques utilisées, elle est présentée comme bibliographique, ethnographique et une étude de terrain (Gil, 2002), à travers l'observation directe des participants aux collectifs et événements de slam, ainsi que des entretiens, basés sur le concept d'entretien compréhensif (Kaufmann, 2013). Les données sont analysées sur la base des orientations théoriques de la linguistique appliquée critique et transgressive (Pennycook, 1998, 2001, 2006), transdisciplinaire (Celani, 1998; Kleiman, 1998; Moita Lopes, 1998), "INdisciplinaire" (Moita Lopes, 2006; Moita Lopes *et al.*, 2022), ainsi que d'un cadre de différentes perspectives théoriques: études sur la race, le genre et l'identité culturelle dans les contextes littéraires brésiliens et du Ceará (Lobo, 2007; Cuti, 2010; Albuquerque Júnior, 2011; Duarte, 2014; Mendes, 2016); littératies *transpériphériques* (Souza, 2011; Windle *et al.*, 2020; Muniz, 2020; Maia, 2017, 2022); les théorisations sur la fabrication poétique (Rancière, 2009 ; Moisés, 2019; Siscar, 2010; Derrida, 2014); les études sur le corps, la voix et la performance (Cavarero, 2011; Zumthor, 1993, 2018; Martins, 2003, 2021); les théories queer (Lauretis, 2019; Butler, 2000, 2019; Preciado, 2019; Pereira, 2020; Swain, 2020; Moita Lopes, 2022); discussions sur l'identité (Bhabha, 2013; Barros, 2019; Polese, 2020; Appiah, 2018; Jones Manoel, 2023); théories des féminismes (hooks, 2019; González, 2020; Nascimento, 2021; Oyěwùmí, 2020, 2021; Lorde, 2020; Carneiro, 2019). Les résultats des analyses conduisent aux conclusions suivantes: la reconfiguration des scènes et des tensions historiques au cours de la production et de la circulation littéraires est évidente, grâce aux actions des femmes noires (auteures, poètes); l'émergence d'une littérature marginale périphérique ouverte à des sujets qui ont été historiquement en dehors des circuits hégémoniques de production et de réception des connaissances et des biens culturels est notée; l'essor des collectifs et des événements de poésie parlée et de performances poétiques à l'intérieur du Ceará peut être observé, principalement grâce à l'articulation des poètes, des slameurs et des producteurs dans les communautés où ils vivent; les liens directs entre ces mouvements et la nécessité de donner corps, voix et action aux luttes contre le sexisme, le racisme et les inégalités socio-économiques sont palpables; il est remarquable que la poésie slam au Brésil établisse une nouvelle forme de littérature dans les périphéries et au-delà, dans laquelle les mots et la poésie peuvent guérir et les affections peuvent être partagées.

Mots clés: Poésie slam; Poètes; *Slams des Femmes*; Performances; *Corpoétique*.

SUMÁRIO

CALIBRAGEM 13
Pedindo licença 14
Metodologia 25

1 AS MINAS E OS SLAMS: TRAJETÓRIAS EM CURSO 34
1.1 Fran Nascimento e Poliana Hérica – a chamada pioneira do *Slam da Quentura* 41
1.2 Layze Martins e Sra. Preta – ala aberta pelo *Slam das Cumadis* 51
1.3 Lana Oliveira e Natália Pinheiro – na vereda do *Slam das Minas Kariri* 63

2 *VOZES-MULHERES*: TRADIÇÃO, RUPTURAS 67
2.1 Mulheres, raça e classe na vida literária brasileira 73
2.2 De autoras cearenses e discursividades nordestinas 85
2.3 Linguagens *transperiféricas* 97

3 *CORPOÉTICAS* EM ATO 113
3.1 Slam brasileiro, o evento: uma contraliteratura das ruas 114
3.2 *Slam CE*: o campeonato e sua organicidade no interior 124
3.3 *Spoken word* ou poesia falada: poéticas do corpo e da voz em performances 178

4 POESIA ALÉM DAS MARGENS 200
4.1 Pesquisas acadêmicas em corpo a corpo com os slams 201
4.2 Poesia em viva-voz 216
4.3 Encontros e disputas poéticas: feministas? 221

5 EPICENTROS POÉTICOS E POLÍTICOS 235
5.1 Por um realinhamento do debate sobre identidade(s) no Brasil 236
5.2 Teorias queer: timbres e reflexos 247
5.3 As minas poetas e as urgências do seu tempo: sexualidade, gênero, raça e classe 254

CHEGADA 273

REFERÊNCIAS 277

APÊNDICE 296

ANEXOS 299

Calibragem

não
eu não falo
pelas mulheres
quero ouvi-las

Bell Puã (2019)
Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta

Pedindo licença

Nos campeonatos e encontros realizados pelos slams[1] brasileiros, chama-se *calibragem* (em alguns locais, "poema sacrificial" ou "poema café com leite") o momento introdutório que antecede a disputa poética e é marcado por apresentações de poetas slammers – frequentemente da própria organização – que brindam o público com suas performances, a fim de agitar as torcidas, *calibrar* a atribuição das notas e criar uma atmosfera ideal à situação interativa que ali acontecerá, do início ao fim, por intermédio da palavra poética em viva-voz: corporificada, performada, teatralizada. A modo desse ritual preparatório, apresento as razões e os passos que nos trouxeram a esta pesquisa.

De suas primeiras bases (ainda imaturas e incertas) até agora, muitos aspectos se redefiniram; alguns foram desconsiderados; e outros, por fim, entraram no labor de uma tarefa guiada por objetivos, métodos, análises e resultados. As modificações, desde o primeiro projeto, em 2019, até a escrita do segundo e sua qualificação em março de 2021 (a qualificação da tese ocorreu em 6 de setembro de 2023), justificam-se, sobretudo, por um fator pessoal concernente ao pesquisador: sua mudança de *campus* de trabalho e, assim, de cidade e de estado. Ou seja, em fevereiro de 2020, após três anos vivendo na cidade de Aquidauana (MS), devido à

---

[1]Ao longo do texto, evitamos *itálico* nos vocábulos "slam", "slammer" e "slammaster", o que se deve a uma decisão tomada por Neves e Santos (2023) no artigo "Luiza Romão e 'sua poema' de resistência decolonial – *Slam das Minas*, presente!". Para os autores, esses termos e seus significados têm se incorporado ao contexto brasileiro e já não são completamente estranhos ou meros estrangeirismos. Todavia, quando a palavra "slam" for utilizada aqui em referência a um coletivo específico, será grafada com inicial maiúscula e em itálico. Julgamos ser impossível categorizar o slam de forma unívoca, pois seus sentidos dependem do enfoque em pauta: fala-se, por exemplo, em poesia-slam quando em relação ao poema ou mesmo ao ato dessa criação poética; também é comum referir-se ao slam como coletivo, movimento, disputa, manifestação – termos utilizados nesta tese, a depender do sentido almejado. Neves (2021), alicerçada em Street (2014), considera os slams como *eventos e práticas sociais de letramentos.* De maneira geral e às/aos/es leitoras/es que, porventura, ainda não estejam familiarizados com o tema, o nome original é *Poetry Slam*. A ideia inicial surgiu em 1984, por Marc Smith, um trabalhador da construção civil e participante de outros círculos de poesia já então existentes nos EUA: "Após dois anos de testes e análises ele chegou à conclusão de que era preciso criar um sistema, como ocorre num jogo. [...] O *Grand Slam de Poesia* começou no dia 20 de julho de 1986 no Green Mill Jazz Club, em Chicago (Estados Unidos da América)" (Alcalde, 2024, p. 15, 19). Em geral, as regras são as seguintes: tema livre e cada participante tem no máximo três minutos para se apresentar, sem acompanhamento musical nem aparatos cênicos. Apenas a voz e o corpo em cena. O palco quase sempre é o chão de uma praça, ou um espaço que se abre à/ao poeta e seu público. Não há camarins ou contrarregras; e nem sempre, aparelho de som ou microfone. A disputa é divida em chaves (etapas, rodadas). A cada uma delas, são descartadas a maior e a menor nota atribuídas, fazendo-se a média. Durante as apresentações, as/os/es juradas/os/es são escolhidas/os/es aleatoriamente entre os espectadores, e atribuem notas de zero a dez. O público presente é também um dos grandes protagonistas desses eventos, vibrando a cada nota e não raro influenciando os resultados. Desde seu início no Brasil, porém, o formato clássico do slam experimenta variações inovadoras: o poeta slammer Daniel Minchoni criou o *Menor Slam do Mundo* (o terceiro do país), em que o tempo de cada apresentação é de 10 segundos, e as modalidades "mini menor slam" e "nano slam", com 5 segundos e 1 segundo, respectivamente. Em outro extremo, Paulo Emílio Azevedo (poeta PAz) criou em 2013 na capital carioca o *Slam Tagarela – o maior slam do mundo*, com tempo ilimitado para cada performance (Alcalde, 2024).

ocupação do cargo de Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS), veio a possibilidade de uma redistribuição (transferência) e de um movimento de retorno ao Ceará.

Digo retorno porque, entre os anos de 2010 e 2017, morei na cidade de Juazeiro do Norte quando docente efetivo da rede estadual cearense. Nesse ínterim, ao perseguir o sonho de ser professor da Rede Federal de Ensino, que abarca os nossos conhecidos IFs, passei a encarar uma série de concursos públicos e, em 2017, a vida em Juazeiro ficou para trás e fui viver no Norte brasileiro, em Porto Velho, capital de Rondônia, momento em que atuei por quatro meses, curtos e intensos, no IFRO. Em agosto desse mesmo ano de 2017, como também prestara concurso para o IFMS, fui convocado e, novamente, enfrentei outra mudança. Nessa nova etapa, em 2019, veio o processo de seleção para o Dinter IEL/Unicamp (Doutorado Interinstitucional em Linguística Aplicada), no qual fui aprovado.

Assim, a transferência aludida deu-se sem que houvesse planos previamente e, em fevereiro de 2020, isto é, dias antes de a pandemia eclodir no mundo, saí de Aquidauana (MS) para trabalhar no IFCE e morar no município de Tianguá (CE), localizado na Serra da Ibiapaba. Por esse tempo, vi-me em certa condição de andarilho, a experimentar vivências em lugares muito diferentes deste vasto país[2]. Sem demora, foi necessário redefinir o tema de pesquisa porque a proposta inicial mirava um contexto educacional sul-mato-grossense. Um dado, porém, continuou intacto: o desejo de trabalhar com vozes de poetas e autoras negras e suas produções, publicações e participações em circuitos culturais e literários.

É esse o cerne por onde entram as poetas slammers cearenses, cujas trajetórias tão singulares e em reverberações umas com as outras projetam-se como linhas mestras deste trabalho, que se inclinou ao universo dos slams muito e principalmente pela junção de interesses – o da professora Cynthia Neves, conhecida pesquisadora brasileira dos slams, e o do orientando –, num encontro oportuno ao redor das fogueiras acesas da poesia e de suas potências. Logo, fui-me enredando nos desvãos desse movimento poético iniciado no Brasil por Roberta Estrela D'Alva em 2008 e, nos anos seguintes, desdobrado em tantos vértices, que estão longe de se limitarem aos esquadros convencionais da literatura, tal como a teoria (literária) tem se habituado a considerá-la.

---

[2]Conto e reflito sobre esse percurso nômade no relato "Mu*dança* do meu destino" (Santos, 2021), publicado na coletânea *A casa que me espera: relatos e memórias de docentes do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico distribuídos pelo Brasil*, organizada por Sóstenes Renan Santos e Carla Richter (2021).

É desse lugar que se ergue o meu pedido de licença para falar. Gostaria de trazer os versos de uma canção de Caetano Veloso para, em concessão poético-musical, elaborar melhor uma justificativa: “Minha mãe me deu ao mundo / De maneira singular / Me dizendo a sentença / Pra eu sempre pedir licença / Mas nunca deixar de entrar”[3]. O pedido se faz inevitável porque, neste nosso tempo de uma talvez revolução feminista, mas de inegável “explosão feminista” (Hollanda, 2018), atrevo-me a, na condição de um indivíduo cisgênero masculino, investigar o protagonismo de mulheres poetas e ativistas do slam.

Peço ainda licença impulsionado pela convicção de que o trabalho não se desenvolve sob nenhum traço de paternalismo ou algo que o valha frente às participantes. De fato, o que tenho buscado é um diálogo honesto, fecundo e direto com seis jovens (e o movimento de que fazem parte), todas autodeclaradas negras, de origens periféricas e com percursos atravessados pela poesia e, em específico, pela mobilização de coletivos que deságuam nos slams cearenses.

A escolha do par “Minas poetas”, em vez de “Mulheres slammers”, como inicialmente fora pensado para o título, deu-se por algumas razões: i-) “Minas” é um vocábulo informal e muito usado por elas na forma como se tratam nos slams, assumindo legitimidade em nossa escolha; ii-) ao me aprofundar um pouco mais nos estudos de gênero, com predominância sobre as teorias queer e seus diálogos destravados com a sexualidade e os feminismos, foi inevitável não assimilar a construção performativa e discursiva e sua carga de sentidos sobre a categoria “mulher”, que é fluida e se volta sempre mais às performances de gênero do que a uma essência relacionada ao sexo (Butler, 2019). Além disso, uma das seis participantes da pesquisa descreve-se como pessoa travesti não binária e, em sua fala, reflete sobre o que significaria para ela ver-se ou não como uma “mulher trans”, mais de uma vez afirmando não se sentir (ainda) à vontade para reivindicar a “mulheridade”, como veremos no decorrer das análises. Acrescenta-se o fato de que a palavra “Mulheres”, em vez da expressão “Minas poetas”, poderia incorrer na ideia de que o enfoque único seria o gênero, em vez de um dos maiores papeis exercidos por elas nos coletivos também pesquisados, o de atuarem com a poesia. Por fim, nem todas continuam sendo slammers propriamente (a pessoa que participa das disputas nos slams): Fran, por exemplo, é produtora de slams; Layze, também. Mas as seis convivem com a palavra poética e tem poesias publicadas em livros e em performances

[3]Versos da canção “Tudo de novo”, lançada no álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso – ao vivo*, em 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u4FEXLwlgdc. Acesso em: 13 jan. 2023.

apresentadas. São poetas, na acepção objetiva do termo[4]. E vejo-as como pioneiras desses coletivos que, graças a elas, tiveram início no Ceará.

Quanto ao subtítulo, "Trajetórias" indicam histórias de vida individuais que se realizam coletivamente e no contato com seus grupos e comunidades, conduzindo a repercussões que superam fatores tão somente pessoais. "*Corpoéticas*" abarcam a poesia falada (*spoken word*) e seus intercâmbios com os aparatos constituintes do universo cênico no slam: poeta, corpo, voz, palavra, poesia, performance, slammaster, dispusta, palco, jurades, público e rua. "Epicentros" simbolizam os lugares discursivos e políticos que, ligados aos lugares/territórios, fazem do slam um núcleo de efervescência poética aberto à ebulição política na medida em que acontece com e por ocupações espaciais e pela tomada de posição política das pessoas que nele atuam sendo quem podem ou desejam ser com suas possibilidades sociais, econômicas, de gênero, de raça etc., ampliando tensões sociais que exigem pensar as relações entretecidas entre a palavra, a performance, a escuta e a imaginação de uma outra sociedade em que o direito de dizer seja alargado para o direito de ser e existir.

Ao levar adiante o processo de levantamento dos dados, o fiz sob dupla perspectiva: a de um quase *outsider* e a de um aliado sincero; ou – voltando-me à pensadora feminista Audre Lorde (2020) – de um "irmão *outsider*", com o perdão da ousadia. Utilizo esse adjetivo por não ser poeta ou slammer e, ao debruçar-me sobre o tema, não me desvencilhar da posição acadêmica, reconhecendo as muitas vezes em que certas iniciativas se utilizam desses contextos com o único propósito de extrair informações, sem o devido respeito no trato com os sujeitos ou no tratamento dos dados – o que, eventualmente e com razão, termina por gerar a desconfiança de muitos grupos e indivíduos subalternizados. Essa resistência ainda existe, e segue justificada pelo que, historicamente, a academia e a universidade têm representado para muitos contextos e sujeitos periféricos: um espaço classista, branco e com o poder de legitimar ou deslegitimar aquilo sobre o qual se debruça, muitas vezes fazendo de algumas pesquisas um certo laboratório experimental, sem enxergar de fato, como já o vimos em tantos casos, essas/es agentes como produtoras/es de conhecimento. Apesar disso, foi com alegria que vi as portas e palavras serem abertas sem empecilho pelas minas, um dado importante e que aumentou ainda mais a responsabilidade, inclusive ao me entender no mundo como indivíduo antirracista,

[4]Optamos pela terminologia "poetas" em vez de "poetisas". Haja vista o primeiro nome ser mais usado historicamente no masculino, há muito se observa a rejeição ao segundo por parte de várias autoras (Hilda Hilst, Cecília Meireles, entre outras) que o consideravam artificioso e se declaravam "poetas", não "poetisas". Há nos slams, com alguma frequência, a utilização de "poetes" a fim de destacar uma visão não binária. Mas é fato que no termo "poeta" não há demarcador explícito de gênero em vogal temática nominal, e sua apropriação como substantivo não apenas masculino já é uma realidade sem volta.

anticapitalista e antissexista[5] – sendo gay, negro e oriundo de uma periferia mais rural do que urbana, o semiárido nordestino, precisamente o sertão pernambucano, distante da capital e de grandes e importantes centros urbanizados.

Na condição de homem gay, vivencio desde criança uma orientação sexual estigmatizada como negativa e alvo de repressão. No plano racial, só pude e soube enfim me reconhecer como sujeito não branco, isto é, negro, quando vivi a experiência migratória de sair do Nordeste para morar no Centro-Oeste, como já explicado. Porém, não têm sido poucas as vezes em que vejo esse autorreconhecimento contestado ("não retinto" demais para ser negro; "pardo além da conta" para ser branco) pelos engodos do *colorismo*, "[...] uma criação do branco, e não do negro, no que tange à sua instrumentalização para organizar os espaços públicos e disciplinar quem tem e quem não tem acesso ao capital cultural" (Devulsky, 2021, p. 53), estabelecendo enganosas escalas de negritude numa sociedade racialmente intricada como a brasileira[6]. De resto, fica o que já foi demonstrado por Neusa Santos Souza (2021), apropriando-se de Simone de Beauvoir: no Brasil, nem sempre se nasce negro; é preciso "tornar-se negro". O sujeito negro brasileiro está envolto em permanente devir.

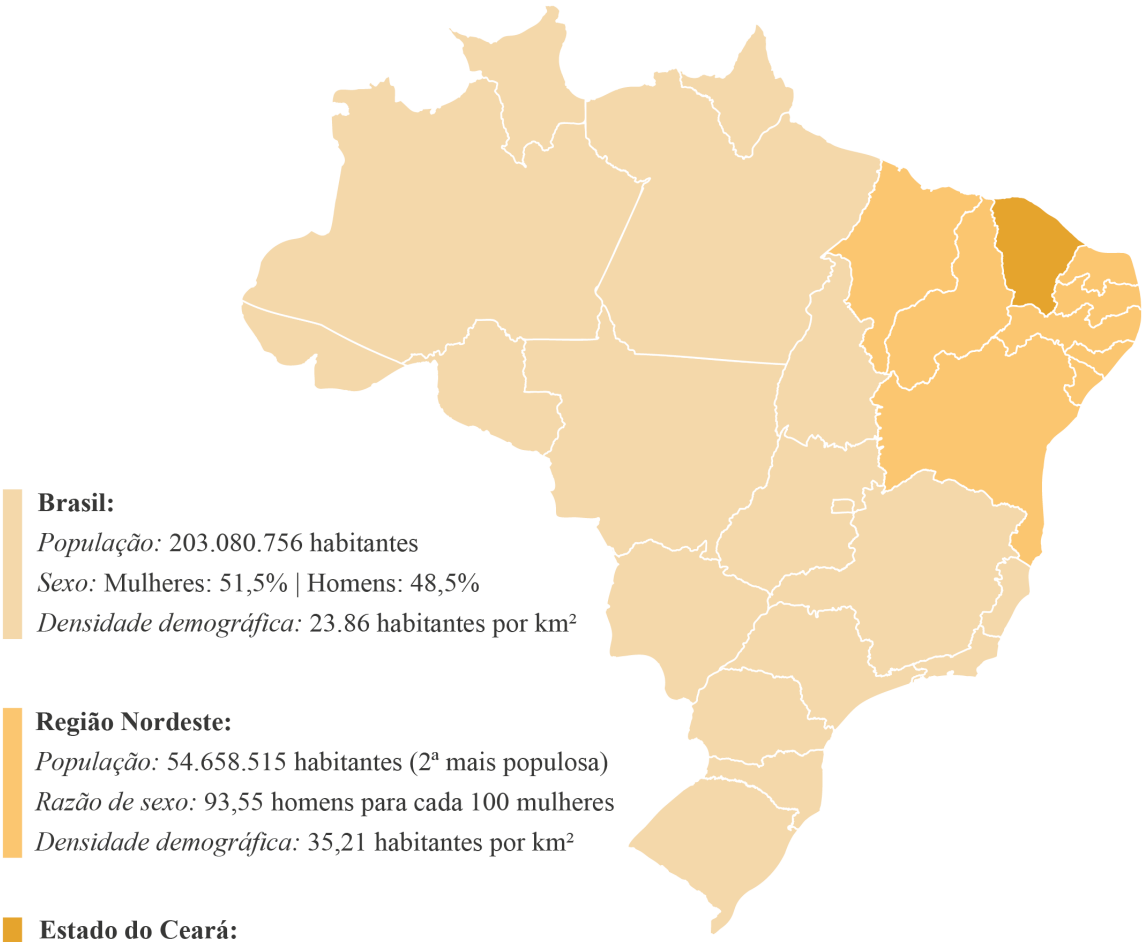
Ainda assim, minha posição não foi sempre a mais confortável ao longo desta pesquisa, como também não se conforta em berço brando ao finalizá-la: inevitavelmente, o aspecto de quem é de fora parece soar mais alto, e não foram poucas as vezes em que me senti relativamente invasivo durante os eventos de slam dos quais participei, ao fazer observações, anotações e perguntas, entre outras ações de pesquisa – num ambiente cênico, orgânico, poético e social que se abre ao público e se pretende exatamente o contrário do que o rigor e o controle de meu olhar sobre mim mesmo e sobre aquilo que eu flagrava pressupunha. De tal sorte, não posso deixar de mencionar essa ambiguidade – a espelhar em microcosmo o eterno ser ou não ser shakespeariano? –, mesmo que ela soe como um estranho eco de *mea culpa*. Sei apenas da necessidade de contextualizar melhor e expor, com toda a sinceridade, esta visão e o seu corolário sentimento, de que também são feitos estes passos.

---

[5]Apoio-me neste chamado de bell hooks (2019, p. 31): "Homens de todas as idades precisam de ambientes em que sua resistência ao sexismo seja reafirmada e valorizada. Sem ter homens como aliados na luta, o movimento feminista não vai progredir. [...] O feminismo é antissexismo. Um homem despojado de privilégios masculinos, que aderiu às políticas feministas, é um companheiro valioso de luta, e de maneira alguma é ameaça ao feminismo".

[6]A propósito, Munanga (2020, p. 19, grifo próprio) afirma com precisão: "[...] a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental 'branco' reuniu sob o nome de negros".

Neste trabalho, discutimos sobre os lugares raciais, de gênero e de classe percorridos pelas poetas que tecem suas histórias e vivências no interior do Ceará, estado nordestino que apresenta atualmente as seguintes caraterísticas sociodemográficas:



Brasil:
População: 203.080.756 habitantes
Sexo: Mulheres: 51,5% | Homens: 48,5%
Densidade demográfica: 23.86 habitantes por km²

Região Nordeste:
População: 54.658.515 habitantes (2ª mais populosa)
Razão de sexo: 93,55 homens para cada 100 mulheres
Densidade demográfica: 35,21 habitantes por km²

Estado do Ceará:
População: 8.794.957 habitantes (8º no país e 3º no Nordeste, depois de BA e PE)
Razão de sexo: 93,85 homens para cada 100 mulheres
Dados populacionais em cor ou raça: Branca: 26,66% | Preta: 13,04% | Amarela: 0,13%
Parda: 59,57% | Indígena: 0,6%
População quilombola: 23.994 pessoas quilombolas (0,27% da população)
População indígena: 56.372 pessoas indígenas (0,64% da população)
Idade mediana da população: 33 anos

Fonte: Censo 2022 – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).
Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/index.html. Acesso em: 21 abr. 2024.

Figura 1:
Mapa do Brasil com destaques para o Nordeste e o Ceará.
Fonte: elaboração própria.

A legenda oferece um rápido panorama e, como vemos, as limitações das estatísticas aparecem: em dados da população no que tange a "sexo", o binarismo homem/mulher não nos permite saber, pelo Censo 2022, dados referentes a outros marcadores de gênero. Ainda assim, a população de "mulheres" é superior tanto em âmbito nacional quanto regional e estadual, com a diferença na razão de sexo muito semelhante nos dois campos identificados (NE/CE). Encontrando-se na segunda maior região do país (depois do Sudeste), o Ceará tem uma população residente de quase 9 milhões de habitantes em que grande parte se declara preta ou parda, totalizando 72,61%: um estado, portanto, de maioria populacional negra. Há que notarmos o quantitativo de populações quilombolas (23.994 pessoas) e indígenas (56.327 pessoas), sendo predominante esta última. Por fim, a idade mediana geral é 33 anos, uma faixa entre o final da juventude e a idade adulta. Há uma série de outros dados socioeconômicos revelados pelo Censo 2022 que poderiam ser citados para um quadro mais detalhado; por ora, importam esses como ligeira introdução.

Existe até a finalização deste texto um total de 18 coletivos de slams em atividade, de menor e maior calibre, sendo eles e seus respectivos municípios:

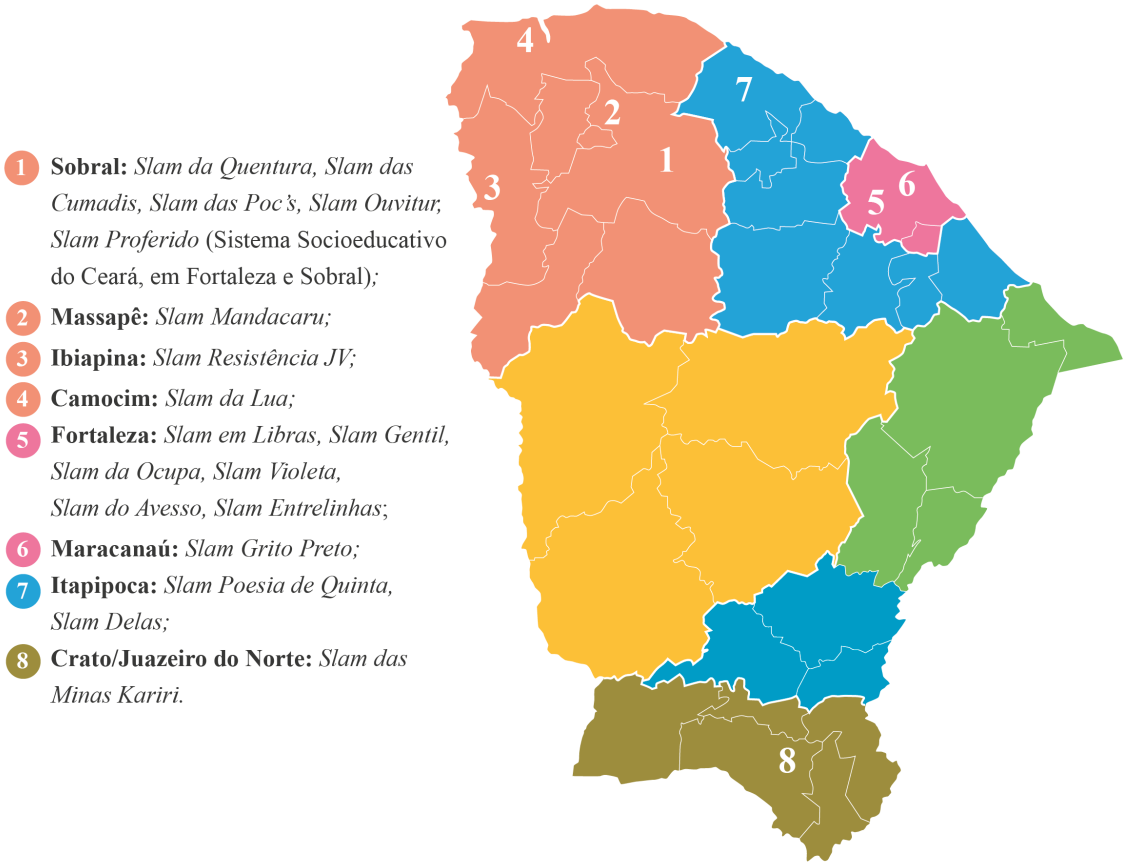


Figura 2:
Mapa do Ceará com destaque para as cidades em que há registros de coletivos de slam.
Fonte: elaboração própria.

Todos esses coletivos atuam em diferentes sub-regiões e são acompanhados pelo *Slam CE*, responsável pela realização do campeonato anual estadual e sob a responsabilidade do *Coletivo Fora da Métrica* (Sobral). Antes, porém, de o *Slam CE* aparecer, já tinham nascido em Sobral o *Slam da Quentura*, em 2017; bem como o *Slam das Cumadis*, em 2018 – daí o caráter de precursor desse movimento estar inscrito nessa cidade. Apesar de aglutinarem participantes diversos, com suas individualidades de gênero, raça e classe, é possível dizer, pelos dados gerados e analisados, que essa *ebulição slam* em território cearense tem se propagado e se firmado pelo inegável engajamento de pessoas identificadas em certa medida com o gênero feminino – sejam mulheres cisgênero ou mulheres transexuais ou pessoas travestis, como veremos adiante.

Portanto, junto minha voz às suas vozes, pois falamos do interior, das margens, do interior dessas margens – o Sul Global, o Nordeste, o Ceará, o interior desse estado (materializado nas regiões do Cariri; da Serra da Ibiapaba; na cidade de Sobral, seus bairros e becos periféricos) e a Margem Esquerda do Rio Acaraú (onde as poetas costumam se apresentar nas disputas/batalhas realizadas) – que não se encerram aí. Seus moradores, artistas, produtores culturais, slammers rompem fronteiras preestabelecidas e, ao adentrarem instituições acadêmicas, públicas e privadas, além de outros locais da cidade, instauram audaciosos pontos nucleares de atividade político-cultural, aqui denominados epicentros. O termo vem do grego, *epikentro*, e, na sismologia, um epicentro é o ponto exato do qual se propagam os abalos sísmicos ou terremotos.

Particularmente sobre a localidade em que hoje moro e onde foi escrita a maior parte do trabalho, é região de litígio entre o Piauí e o Ceará[7], composta essencialmente por oito municípios deste último: Viçosa do Ceará, Ubajara, Ibiapina, São Benedito, Carnaubal, Guaraciaba do Norte, Croatá e Tianguá, o maior deles. Também conhecida como Serra Grande, é um pedaço do Nordeste capaz de surpreender visitantes pela riqueza da paisagem sempre verde o ano inteiro e na qual se localiza o chamado "Cinturão Verde", terras em que é forte o cultivo de frutas, legumes e verduras, além das flores e rosas cultivadas em São Benedito e exportadas a outros estados. Em Ubajara, está situado o Parque Nacional de Ubajara, Unidade

[7]"O enredo é algo caricato: faz 265 anos que Piauí e Ceará brigam por um território de 3 mil km² – o dobro da cidade de São Paulo – onde vivem cerca de 8 mil pessoas. O problema começou em 1758 – quando o Brasil ainda era colônia –, complicou-se em 1880 – quando o Brasil era império – e hoje, em 2023, está resumido numa pilha de papéis que repousa sobre a mesa de Carmen Lúcia, ministra do Supremo Tribunal Federal". Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/piaui-e-ceara-estao-perto-de-encerrar-disputa-territorial-de-265-anos/. Acesso em: 25 abr. 2024.

de Conservação de Proteção Integral administrado pelo ICMBio (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, órgão vinculado ao Ministério do Meio Ambiente e Mudança do Clima. O lugar tem atrativos como grutas e cachoeiras, passeio de teleférico e a contemplação da beleza natural em trilhas ecológicas sob o agradável e ameno clima que nem de longe faz lembrar os altos termômetros cearenses. Descendo o trecho íngreme e sinuoso da BR-122 que interliga Tianguá e Sobral, chegaremos a esse município fixado, respectivamente, a 90 e a 231 quilômetros da Serra da Ibiapaba e de Fortaleza. Quinto mais populoso do Ceará, com 203.023 habitantes, Sobral é a quarta maior economia num estado cujo interior é muito vasto e empobrecido, sabendo-se que a capital (com 2.428.678 pessoas) é atualmente a cidade mais populosa do Nordeste e supera nesse quesito Salvador e Recife na proporção inversa quando comparamos os três estados (CE, BA e PE).

Ao apresentar e defender esta tese num contexto acadêmico paulista e num dos mais importantes institutos de estudos da linguagem no Brasil, o IEL/Unicamp, vislumbro alguns riscos e buscas: os limites envolvidos num texto acadêmico frente a um fenômeno vivo e dinâmico como os slams; evitar um discurso professoral que, por se travar no âmbito de um doutorado, viesse a se colocar como legitimador de práticas e vivências que se dão em territórios periféricos e em justa medida opostos ao que tradicionalmente representa a academia, esse ambiente historicamente branco, elitista e nem sempre antenado a sujeitos cujas necessidades não estão no plano de uma pesquisa acadêmica; fugir a uma escrita que caísse no erro de “definir” ou “conceituar” as pessoas participantes.

Ademais, outro risco seria reduzir a complexidade dos slams e de suas poetas a aspectos sociológicos, como facilmente se veem nalgumas pesquisas (não que esse enfoque mereça ser invalidado, pois também têm relevância). Neste trabalho, além dos temas políticos e relativos às histórias pessoais enredadas nos slams, bem como às teorias queer e aos feminismos; e além dos aspectos sociais atinentes às relações das organizadoras e des[8] participantes dos slams com os espaços públicos que ocupam, são observados os elementos estéticos – voltados ao campo da poesia e de certas faces do poético (elemento abstrato da composição dos poemas e de suas significâncias) e das poéticas (materialidades verbais, discursivas, artísticas e literárias articuladas pela integralidade cênica dos slams, como discutiremos).

[8]Utilizamos em vários ocasiões o “gênero neutro” (ora sozinho ora com “as/os/es”) para abarcar todas as pessoas às quais nos referimos e que performam identidades diversas não contempladas no masculino plural binário.

Imaginamos um coro de vozes que repercutem e ressoam na periferia da periferia, fora do eixo Rio – São Paulo, onde inclusive os slams têm maior protagonismo e visibilidade, e ao mesmo tempo se dirigem a um contexto de universidade pública de grande prestígio, voltando mais uma vez ao seu lugar de origem, onde vive o pesquisador e para onde ele retornará com a intenção de estar sempre aberto aos movimentos que tratou de conhecer. Nessa relação de ida e vinda, há um trânsito saudável de trocas que podem ser relevantes na (re)tomada de diálogos além dos limites e divisas previamente colocados neste país continental e com territorialidades e indivíduos com inúmeras peculiaridades e diferenças.

Apostamos no universo da poética também como uma forma de ler o que nos cerca, ou seja, em como podemos nos relacionar com o mundo (Bauman; Briggs, 1990), considerando os slams como manifestações poéticas e movimentos que não se separam da vida e, sobretudo, como performances, isto é, corpo e poesia vivos. Para Zumthor (2018), a *performance* é ato em tempo e espaço presentes, e isso difere da fixidez ou rigidez canônicas. Observa(re)mos, com atenção, o que é performático no slam: o contexto, as pessoas (poetas, público, jurados, passantes), a comunidade, os coletivos, as interações entre os participantes.

Esta tese foi organizada em cinco capítulos: o primeiro, "As minas e os slams: trajetórias em curso", é a mescla das autoapresentações das participantes, que comparecem transversalmente. Elas foram convidadas por serem responsáveis diretas pelo aparecimento e crescimento dos slams no estado do Ceará: Fran Nascimento e Poliana Hérica, que já sacudiam a cena artística das periferias sobralenses, fundaram e organizaram o pioneiro *Slam da Quentura*; Layze Martins é coidealizadora do primeiro coletivo só de mulheres, o *Slam das Cumadi*, do qual Sra. Preta é uma das primeiras e mais destacadas participantes; Lana Oliveira e Natália Pinheiro deram início ao segundo slam com esse mesmo recorte, o *Slam das Minas Kariri*.

O segundo capítulo, "*Vozes-mulheres*: tradição, rupturas", contém viés histórico-expositivo e apresenta um rápido painel cartográfico sobre a participação de autoras negras na vida literária brasileira, por entender que, nem sempre, suas existências e atuações literárias foram contempladas pela terminologia "literatura brasileira", teorizada nos manuais historiográficos e, ao longo do tempo, sob a égide do agenciamento masculino, branco, bacharelesco e economicamente privilegiado. Como os recortes escolhidos são *gênero* e *raça*, também refletimos sobre as delimitações conceituais das expressões "literatura negro-brasileira" e "literatura afro-brasileira"; na sequência, apresentamos um mosaico rápido de autoras da tradição literária cearense – para, assim, demonstrar como as slammers aproximam-se delas (no quesito sublevação de gênero) e, simultaneamente, representam laivos de rupturas

nas franjas de linguagens, temas, subjetividades e intencionalidades em um momento histórico muito diferente e que exorta a novas empreitadas.

Se os slams são abertos ao público, que age nas competições como partícipe, uma pesquisa sobre seus domínios não poderia ignorar esse fato. Assim, "*Corpoéticas* em ato" é o terceiro capítulo e discute como e por que o slam se constitui um evento e, nessa direção, uma literatura das ruas e para as ruas (uma contraliteratura), característica muito presente no Brasil. Além disso, analisamos uma performance poética da slammer Poliana Hérica e descrevemos edições e apresentações do *Slam CE*, o campeonato estadual de poesia falada. Todas as performances são importantes para compreender melhor como a poesia slam não se deixa engessar-se pelo texto literário escrito, embora não prescinda dele.

No quarto capítulo, "Poesia além das margens", o objetivo é investigar a tônica das motivações centrais às criações poéticas das poetas e/ou slammers (que, por vezes, também chamamos de artistas, no sentido de quem trabalha com arte, compreendendo o slam como um ambiente de teor artístico e político). Para tanto, a discussão se construiu sobre algumas declarações das entrevistadas e de trechos de poesias cedidas por elas e/ou selecionadas por nós, tentando responder à pergunta: a poesia das minas é feminista nos encontros e disputas de que participam? Dissertamos ainda sobre o crescente interesse de pesquisas e publicações acadêmicas acerca dos slams, e sobre a poesia e sua continuidade e permanência no contemporâneo.

O quinto e último capítulo, "Epicentros poéticos e políticos", tenta realinhar o debate sobre a questão das identidades no Brasil e compreender como categorias de sexualidade, gênero, raça e classe se articulam nos discursos e nas experiências reveladas pelas poetas, discutindo-as à luz das teorias queer e dos feminismos que, juntos, têm contribuído para um debate e um poderoso lócus de enunciação (Mignolo, 2020) das reflexões sobre identidades problematizadas em democráticos megafones em que a voz e o grito das mulheres querem se fazer ouvir, tal como outros movimentos de poesia, música e arte provocados e promovidos por segmentos periféricos da sociedade – como o funk e o hip-hop – têm lutado há anos para ser, crescer e reexistir.

Que o microfone esteja calibrado e com todas as licenças pronunciadas e articuladas entre algumas (sub)áreas de investigação teórica dos estudos da linguagem: perspectiva histórica sobre literatura no Brasil; letramentos *transperiféricos*; teorizações sobre o fazer poético – entremeadas a outras esferas das ciências humanas, estudos sobre identidades; teorias feministas e teorias queer; estudos sobre corpo, voz e performance.

Esse cruzamento misto de instâncias do conhecimento, muitas vezes com objetivos díspares ou que se ocupam, em diferentes ocasiões, de sujeitos, fenômenos e objetos de pesquisa nem sempre equivalentes, a muitos pode causar estranhamento ou a impressão de pouco rigor substancial. Não é o caso, como podemos afirmar sem medo, de um estudo que se talha nos (des)limites da Linguística Aplicada – "mestiça", "ideológica", "INdisciplinar" (Moita Lopes, 2006) – como trato de explicar no tópico seguinte, o qual caracteriza a pesquisa e o percurso metodológico adotado e executado.

Metodologia

Caracterização desta pesquisa no contexto da LA

Ao longo de seu amadurecimento, a Linguística Aplicada (LA) tem se firmado como ciência de bases sólidas e área de pesquisa e ensino atenta às problemáticas de seu tempo e da sociedade de que é parte. Imbuídos da disposição em interpretar os propósitos da LA e de conceber parâmetros e princípios para esse campo, grande parte das/os/es linguistas aplicados fizeram (ainda fazem) deslocamentos: moveram-se (e movem-se) da Linguística tradicional para a Aplicada, que tem seu DNA ligado àquela, no sentido originário, mas dela se fez emancipada: "[...] pode-se dizer que a LA se configura, desde sua gênese, nos anos 1980 e 1990, como a *filha rebelde* que foge de casa para experimentar ser *multi*/*pluri*/*inter* e, sobretudo, *trans*disciplinar, como explicaram Inês Signorini e Marilda Cavalcanti (1998)" (Neves, 2021, p. 67, grifo próprio).

A pesquisadora se refere à publicação intitulada *Linguística Aplicada e transdisciplinaridade*, organizada por Signorini e Cavalcanti, professoras do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp). Nove teóricos prestigiados da LA, brasileiros e estrangeiros, participam da obra, cujo objetivo (e esforço) coletivo foi por um redimensionamento teórico e metodológico para a área, na intenção de lhe conferir *status* respeitável e de maioridade. Comparece, dentre os autores, Alastair Pennycook, o qual, ainda em texto de 1990, traduzido para o livro, problematiza a situação da LA naquela década: é flagrante o tirocínio de Pennycook (1998, p. 43) em já olhar para essa ciência atribuindo-lhe o teor *crítico*, e convidando os estudiosos a observarem a necessidade de romper "com os modos de investigação que sejam associais, apolíticos e a-históricos".

Kleiman (1998, p. 50), na mesma coletânea, persegue um “traçado de um percurso, um rumo para o debate”, delimitando: “A LA caracteriza-se pela expansão dos dados que estuda, das disciplinas-fonte e das metodologias, em função dos problemas sociais de comunicação em contextos específicos (o seu objeto abrangente) que procura resolver (o seu objetivo abrangente)”. É um aceno ao fato de a LA revestir-se de um cabedal aberto a pensar as questões que requerem a intervenção da/o pesquisador/a, desde que a linguagem aflua como elemento central.

Ao voltar-se à natureza multifacetada e “*rebelde*” da LA, Moita Lopes (1998, p. 101) responde à pergunta: “A transdisciplinaridade é possível em Linguística Aplicada?”. Por isso, também reflete sobre a interdisciplinaridade, já aventando, embrionariamente, o aspecto “INdisciplinar” da LA, que será explorado por ele anos mais tarde em outro trabalho. Dentre os aspectos elencados à caracterização da transdisciplinaridade, um deles é o interesse na produção de conhecimento de modo “participativo e colaborativo” (Moita Lopes, 1998, p. 110), que recomenda a “responsabilidade social e a divulgação dos resultados” (Moita Lopes, 1998, p. 112). Nesse sentido, Celani (1998, p. 133) afirma a impossibilidade de negar a “vocação” da LA “para uma atitude transdisciplinar”. E conclui: “A direção da Linguística Aplicada está bem marcada como a de mediadora de mudanças na sua comunicação com a sociedade e com a participação desta” (Celani, 1998, p. 126).

Se já nessa quadra, como vemos, Pennycook defendia um ponto de vista *crítico*, em livro seu de 2001 definirá com maior rigor o que viria a ser uma Linguística Aplicada Crítica (LAC), fora dos espartilhos acadêmicos e científicos, mas conectada “às questões de gênero, classe, sexualidade, raça, etnia, cultura, identidade, política, ideologia e discurso” (Pennycook, 2001, p. 10, tradução nossa). Posteriormente, será tratada como “INdisciplinar” por Moita Lopes (2006, p. 97), que ratifica: “O outro ponto que me parece crucial para que a LA seja responsiva à vida social se prende à necessidade de entendê-la como área híbrida/mestiça ou a área da INdisciplina”. O autor considera o quanto a LA se abre para o trabalho inter e transdisciplinar, tornando-se “um rei sem reino” e subvertendo a lógica convencional que, invariavelmente, pressupõe que certos campos do saber devam estar sob domínio de outrem.

É novamente Pennycook (2006, p. 92) que, ao revisitar em seus textos a terminologia da LAC, advoga a essa ciência um potencial “transgressivo”, dimensionado nestas palavras: “Aqui ‘transgressivo’ se refere à necessidade crucial de ter instrumentos tanto políticos como epistemológicos para transgredir as fronteiras do pensamento e da política tradicionais”. Esse autor, ao atestar e defender o caráter “transgressivo” da LA, o faz por considerar que a área tem se firmado numa “virada performativa”, a qual “sugere que as

identidades são formadas na *performance* linguística e corporificada, em vez de ser [a *performance* linguística] pré-dada" (Pennycook, 2006, p. 83, grifo próprio).

Em concordância com o teórico, e na contramão de um tratamento teórico-metodológico desligado das práticas sociais com a linguagem – e ainda preso às abstrações limítrofes e aos aspectos tão somente formais –, Moita Lopes e Fabrício (2019) defendem uma "'proximidade crítica' nos estudos em Linguística Aplicada", enxergando a linguagem sob um olhar "performativo":

> A ideia de performatividade na linguagem contempla a dinâmica entre persistências (repetição) e rupturas (transformações), apurando o olhar para as fissuras e os vazamentos dentro da norma. Elege, assim, a imprecisão, a efemeridade e o fluxo como aspectos centrais do processo de significação. Tal perspectiva tomaria como objetos de observação processos considerados marginais em abordagens que priorizam sistemas de normatização, como por exemplo a relação entre práticas linguajeiras e performances de gênero, sexualidade, raça, classe social etc. (Moita Lopes; Fabrício, 2019, p. 717-719).

Buscamos, pois, um embasamento teórico performativo e dinâmico sobre a linguagem, vinculando-se à LA *crítica*, *INdisciplinar* e *transgressiva* e a um modo de ver interrogativo descolado da tradição circunscrita ao lugar puro e simples do referencial e pouco disposta às variáveis. Ligamo-nos às interpretações flutuantes do simbólico, dos signos sociopolíticos que se esfacelam e se multiplicam em outros signos, sempre complexos.

Ainda no caos da situação pandêmica e em publicação coletiva organizada pela professora Érica Lima (2021), docentes e pesquisadores do Departamento de Linguística Aplicada (DLA/IEL/Unicamp) debruçaram-se sobre as "travessias e perspectivas" da LA nesse que é um dos programas de pós-graduação pioneiros da área no Brasil. Múltiplos olhares são contemplados na coletânea, desde os percursos acadêmicos de Fiad e Signorini (2021) nos estudos dos letramentos até o alcance dos seguintes temas: ensino de língua portuguesa no Brasil (Barbosa; Mendonça, 2021); letramentos literários, LA e aprendizagem subjetiva da literatura (Neves, 2021); o português como língua estrangeira na Unicamp em diálogo com ensino e extensão (Bizon; Scaramucci, 2021); educação linguística e tecnologias (Braga; Pinheiro; Rocha, 2021); pós-humanismo, linguagens e tecnologias na LA da Unicamp (Buzato; Lima-Lopes; Braga, 2021); relações entre linguagens, transculturalidade e tradução (Palma; Lima; Veras, 2021); semiótica francesa na LA (Almeida, 2021). Como se vê, as frentes são variadas e confirmam o vanguardismo do DLA, fundado em 1982 e, como afirma Cavalcanti (2021, p. 10-11), "presente na consolidação, desenvolvimento e incentivo à pesquisa na/da área no país", com "[...] sua parcela de contribuição no impacto sobre a multiplicação de disciplinas

relacionadas à LA na graduação (Letras), [...] bem como [...] de programas de pós-graduação nomeados LA".

Com efeito, muito longe de esgotar esse apanhado sintético e de caráter expositivo sobre a Linguística Aplicada, pretendo apenas situar nosso tema no rol dessas noções e propostas, ao reconhecer que ele se destina a investigar apropriações insurgentes da linguagem (literária), num jogo complexo que integra e se apodera de áreas públicas da cidade, fazendo-as arenas interativas ao instituir uma literatura – de margens, periferias e epicentros – ao vivo e em corpo(s).

Esta pesquisa se esboça como eminentemente qualitativa. Para Flick (2009, p. 20), a pesquisa qualitativa "é de particular relevância ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas de vida". Em vista disso, o levantamento de nossos dados se dispõe nas divisas da etnografia, assim definida por Paiva (2019, p. 81): "A pesquisa etnográfica busca construir conhecimento sobre a cultura de uma comunidade a partir do ponto de vista de seus membros. Para tanto, o pesquisador observa e ouve os participantes e inclui suas vozes no relato de pesquisa". Quando sabemos que as poetas ouvidas falam de seus percursos, integram coletivos de natureza particular e, com eles, formam comunidades de interação sociossimbólica e intersubjetiva; depreendemos que seus relatos e memórias, embora individuais, dizem também sobre a cultura slam que elas ajudam a formar nas localidades onde vivem.

Ainda nessa marcação etnográfica, mas não apenas dirigindo-se a ela, considero ter adotado a postura de um pesquisador que se comporta como um repórter interessado e que observa, pergunta, comunica, toma notas e faz entrevistas, num exercício participativo, porém muito mais de escuta que de fala. Nessa direção, o teor metodológico empregado se desenvolve na concepção da *entrevista compreensiva*, que foi teorizada por Kaufmann (2013, p. 79-80):

> O objetivo da entrevista compreensiva é quebrar essa hierarquia, o tom que se deve buscar é muito mais próximo de uma conversa entre dois indivíduos iguais do que aquele do questionário administrado de cima para baixo. Às vezes, esse estilo interativo ganha realmente corpo e o quadro da entrevista é completamente esquecido: batemos um papo em torno de um tema. Tais momentos [...] não devem, entretanto, se prolongar demais, sob o risco de desestruturar a entrevista, levando a uma troca superficial [...]. O ideal é romper a hierarquia sem cair numa equivalência das posições: cada um dos dois parceiros mantém um papel diferente.

Além das entrevistas, nossa geração de dados também considerou outras frentes de levantamento para a construção do córpus, tais como as poesias escritas/publicadas e as performances apresentadas publicamente, objetivando analisar o aspecto contemporâneo presente nos slams e na atuação das slammers: isto é, observar as marcas poéticas que se

mantêm ou são descartadas ou redesenhadas – em relação ao que se apresenta como novo ou como velho –, de modo a construir uma análise entre persistência (tradição) *versus* resistência (rompimentos, rupturas).

Diante da caracterização teórico-metodológica apresentada, esta tese é informada pelos seguintes objetivos (geral e específicos), seguidos das perguntas de pesquisa a eles correspondentes:

Objetivo geral: Analisar como se constituem as trajetórias em curso de seis poetas, pioneiras na criação e realização de três importantes movimentos de poesia slam no Ceará: o *Slam da Quentura*, o *Slam das Cumadis* e o *Slam das Minas Kariri*.

Objetivos específicos:

I) Investigar de que modo as seis participantes, por meio de suas incursões políticas e literárias, contribuíram para o surgimento dos slams nas comunidades onde vivem;

II) Elaborar um breve panorama histórico e relacional entre a existência e atuação de poetas e autoras negras (nos cenários literários cearense e nacional) e o contexto atual (periférico), onde atuam as slammers;

III) Examinar como e por que os slams são também eventos de letramentos cujas práticas e performances[9] configuram *corpoéticas* em ato e uma espécie de contraliteratura das ruas;

IV) Refletir sobre os sentidos da poesia e do poético na perspectiva da literatura marginal periférica e das reflexões sobre os feminismos hoje;

V) Discutir as razões pelas quais os slams no Ceará e no Brasil têm se tornado um espaço emergente onde são tematizados problemas políticos, questões de identidades e categorias como sexualidade, gênero, raça e classe.

Perguntas de pesquisa:

1) De que modo as histórias de vida das poetas participantes têm sido decisivas para a organização e fortalecimento dos slams estaduais e locais?

---

[9]O conceito de *performance* entra nesta análise uma vez que o slam passa a ser visto como criação poético-literária que não se fixa na escrita, isto é, na permanência codificada e tradicional do texto poético escrito na página ou nas telas. A poesia slam se materializa na voz e suas entonações; na dimensão física do corpo que se une à palavra falada; no modo como as/os/es poetas teatralizam sua apresentação. *Performance*, termo em inglês muito bem assimilado pela terminologia portuguesa, é também apropriado porque, em seu idioma de origem, refere-se a apresentações artísticas, diferentemente de "presentation", usado quando em referência a "works", isto é, a trabalhos ou apresentações fora do campo da arte.

2) Quem são as autoras negras que, de maneira precursora, atuam/atuaram na produção e circulação poético-literária no Ceará e, por extensão, no Brasil, e como elas podem ser relacionadas às slammers contemporâneas?

3) O que revelam as performances e poesias das slammers e como elas fazem do slam um evento das ruas e para as ruas no contexto brasileiro?

4) Quais implicações teóricas e temáticas estão envolvidas nas produções poéticas dos slams e poetas observadas?

5) Quais temas e aspectos fulcrais sobre as referidas categorias políticas e sociais estão presentes e se materializam nos depoimentos das participantes?

Com base nos objetivos apresentados, esta pesquisa se caracteriza como *exploratória*, uma vez que estudos assim designados tem por "[...] objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito" e visando ao

> [...] *aprimoramento de ideias* ou a descoberta de intuições [...]. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: (a) *levantamento bibliográfico*; (b) *entrevistas com pessoas* que tiveram *experiências práticas* com o problema pesquisado; e (c) *análise de exemplos* que "estimulem a compreensão" (Selltiz et al., 1967, p. 63) (Gil, 2002, p. 41, grifo nosso).

Com base nos procedimentos técnicos utilizados, apresenta-se como *bibliográfica* e um *estudo de campo*, este definido como um tipo de investigação que "focaliza uma comunidade, não necessariamente geográfica", em geral desenvolvida

> [...] por meio de observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas explicações e interpretações do que ocorre no grupo. Esses procedimentos são geralmente conjugados com muitos outros, tais como a análise de documentos, filmagem e fotografias (Gil, 2002, p. 53).

Quanto aos registros de observação realizados, o pesquisador utilizou notas de campo, fotografias e gravações de áudio e vídeo, lançando mão de entrevistas que, ora foram feitas por videoconferência, ora face a face com cada uma das convidadas. As entrevistas foram semiestruturadas, com questões "bastante abertas" para que as entrevistadas "discorressem livremente" (Paiva, 2024, p. 72) sobre os pontos sugeridos e coordenados pelo entrevistador.

A seguir, apresentamos o passo a passo da geração e da análise dos dados.

Percurso metodológico

Em termos gerais, a pesquisa se utilizou da seguinte tipologia de fontes:

Dados secundários: estão relacionados à observação das redes sociais dos grupos de *slams* pesquisados; aos textos literários (letras das poesias slams escolhidas); às referências de cunho teórico que embasam o estudo bibliográfico; à produção e publicação das poetas, incluindo-se, principalmente, as diversas antologias encontradas e consultadas; e demais fontes impressas ou de caráter virtual/midiático, uma vez que muitas autoras publicam(ram) seus textos em *sites, blogs* ou redes sociais[10].

Dados primários: compreendem as entrevistas que levam à construção de grande parte do córpus em análise; referem-se também à observação audiovisual das performances.

A terminologia dos dados (primários e secundários) não indica uma sequência linear ou ordem de importância, mas se refere a sua conceituação na bibliografia geral sobre métodos de pesquisa. Mattar (1996) define:

> *Dados primários:* são aqueles que não foram antes coletados, estando ainda em posse dos pesquisados [...]. As fontes básicas de dados primários são: *pesquisado,* pessoas que tenham informações sobre o pesquisado e situações similares. *Dados secundários:* são aqueles que já foram coletados, tabulados, ordenados e, às vezes, até analisados e que estão catalogados à disposição dos interessados. As fontes básicas de dados secundários são: [...] *publicações*, governos, instituições não governamentais (Mattar, 1996, p. 48, grifo nosso).

Como se percebe na própria estruturação dos objetivos, os dados secundários constituíram o aporte teórico central da pesquisa e, ao mesmo tempo, relacionaram-se aos dados primários, de modo que a leitura destes foi contextualizada e embasada em sincronia com a daqueles.

Sumariamente, compuseram esta pesquisa as seguintes etapas:

a) Observação, para geração de dados (textos, imagens e vídeos), dos perfis de redes sociais e sites (*Instagram* e *YouTube*) do *Slam da Quentura*, do *Slam das Cumadi* e do *Slam das Minas Kariri*. O propósito inicial foi conhecer como as artistas se apresentam nessas redes;

b) Seleção preliminar das organizadoras e participantes desses movimentos poéticos;

c) Realização das entrevistas;

d) Seleção e leitura crítica de poesias;

e) Observação e análise de diferentes performances;

---

[10]Eurídice Figueiredo (2020) sublinha que muitas escritoras brasileiras historicamente desconsideradas pela crítica tiveram suas obras esgotadas há anos e, até hoje, parecem completamente esquecidas pelas editoras de maior alcance. É sintomático, portanto, o fato de autoras contemporâneas, autonomeadas ou vistas como "independentes", organizarem suas publicações para além dos circuitos tradicionais e de considerável repercussão midiática, o que se deve a razões políticas, econômicas e culturais.

f) Tratamento e análise dos dados (entrevistas, poemas, performances), a fim de responder às perguntas de pesquisa e construir uma discussão intercalada concomitantemente por análise de dados e fundamentação teórica.

Ressalto que as perguntas foram pensadas apenas para efeito disparador, pois as entrevistas transcorreram sem se prenderem ou se limitarem a um roteiro fechado. O levantamento só teve início quando da aprovação do projeto de pesquisa pelo Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) da Unicamp. O Parecer de Aprovação foi publicado em 14 de agosto de 2021, sob o nº 4.906.074 – CAAE: 49283321.0.0000.8142, e encontra-se na seção “Anexos”.

Não foi possível omitir os nomes das participantes, já que a temática é fortemente marcada pela autoria e tomada de voz de quem dela participa. Caso optássemos por não apresentar as identidades das entrevistadas, a coerência estaria comprometida. Todas elas aquiesceram a essa decisão. No entanto, conforme descrito no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), estiveram livres para se desvincular a qualquer momento ou diante de qualquer motivo que, por acaso, viesse a lhes causar desconforto. Felizmente, não sobreveio nada quanto a isso, pois a responsabilidade ética esteve assegurada pelo respeito às falas ouvidas, transcritas, lidas e analisadas.

Por último, guiaram este trabalho as seguintes etapas metodológicas, organizadas em seis perguntas.

1) Quando as participantes foram abordadas?

O pesquisador iniciou seus contatos com cada uma delas a partir de março de 2022 e, assim, procedeu com a investigação.

2) Como as participantes foram abordadas?

Foram contactadas inicialmente por meio da rede social *Instagram* e, posteriormente, pelo aplicativo de conversa instantânea *WhatsApp*. O pesquisador se apresentou e destacou sua origem acadêmica (onde estuda e onde trabalha) e os interesses de pesquisa. Não houve, desde o primeiro momento, nenhuma dúvida sobre a condução e o comportamento ético perante as participantes.

3) Como se deu efetivamente o contato com as participantes?

Uma vez estabelecidos os primeiros contatos, o autor enviou o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) para que o lessem e tirassem quaisquer dúvidas. Em seguida, foram agendados os encontros individuais.

4) Como se efetivou o tratamento com os dados e as participantes durante a pesquisa?

Durante a pesquisa, cada uma foi entrevistada oralmente. Após as gravações, feitas com a ciência e o consentimento das participantes, efetuaram-se a transcrição e a análise.

5) Quais nossos direitos como pesquisadores?

Uma vez de posse do aceite das participantes, abalizado pelo TCLE, e tendo em vista o atendimento às prerrogativas legais e éticas para a realização da pesquisa, todas elas preconizadas pela *Resolução CNS 510 de 2016*, nossos direitos centram-se no acesso às informações, entrevistas e textos escritos concedidos, voluntária e conscientemente. Pudemos, portanto, ler, transcrever, discutir e relacionar cientificamente os dados, elaborando e sistematizando o córpus fundamental à conclusão deste estudo.

6) Como as falas foram transcritas?

Respeitando-se todas as declarações das participantes. Ao longo das transcrições, o pesquisador empregou os expedientes disponíveis na linguagem escrita em português (pontuação adequada e recursos como negrito e itálico), objetivando aumentar a fluidez no texto oral transcrito. Como não fizemos uma pesquisa linguística focalizando aspectos gramaticais da oralidade, evitamos a utilização de elementos e sinais gráficos técnicos e comuns em estudos desse tipo.

Diante da metodologia apresentada, passemos aos capítulos teórico-analíticos.

1 As minas e os slams: trajetórias em curso

Minha poesia rompe silêncios que vêm de longe
Natália Pinheiro (2023)
Poética ancestral

As minas participantes elaboram falas, reflexões e questionamentos que não poderiam ser vistos isoladamente. A princípio, pensei em trazer os depoimentos em seis seções individuais. Posteriormente, no momento mesmo da escrita e da sistematização dessa primeira parte, notei o quanto suas vozes se interpenetravam, em fluxos de contraste e de ressonância.

Gostaria de contextualizar: minhas interlocutoras protagonizam movimentos de poesia falada; defendem temas e visões do mundo e da vida que lhes são valiosas; mobilizam ações primordiais nos contextos em que atuam. Mas também falam de lugares que não encontram apenas semelhanças, ainda que suas trajetórias tenham se efetivado no Ceará, onde vivem ou moravam até o momento em que participaram da pesquisa. Noutros termos: ao tempo em que se veem como mulheres, negras, periféricas, poetas, também são sujeitas únicas, com histórias de vida e subjetividades singulares. Vivem no mesmo estado, mas moram em casas, ruas, bairros e cidades que também possuem suas especificidades distintivas.

Preciso dizer que esses lugares aos quais me refiro dizem respeito não somente aos espaços geográficos (ou melhor, geográfico-políticos), mas também ao próprio *lócus de enunciação* (Mignolo, 2020, p. 45), perspectiva assinalada por marcações ideológicas e políticas e relacionada a conceitos como “colonialidade do poder”; “saberes subjugados”; “diferença colonial”, entre outros. Convém salientar que o teórico argentino dialoga com o pensamento de Gloria Anzaldúa, pensadora feminista e estudiosa da teoria cultural chicana. Uma defesa e ideia de Mignolo (2020, p. 45), em suas próprias palavras,

> é transportar os saberes subjugados até os limites da diferença colonial onde os saberes subjugados se tornam subalternos na estrutura da colonialidade do poder. E concebo os saberes subjugados em pé de igualdade com o ocidentalismo como o imaginário dominante do sistema mundial colonial/moderno: o ocidentalismo é a face visível do edifício do mundo moderno, ao passo que os saberes subalternos são seu lado sombrio, o lado colonial da modernidade.

Notamos, pelo que diz autor, como partem do “ocidentalismo” os saberes (falas, discursos, práticas, epistemes) que, por se apresentarem ao “mundo moderno” em seu caráter de unicidade e superioridade, dele seriam a “face visível” e existente; ao contrário dos “saberes subalternos”, que, por assim serem arregimentados, não passariam de “sombra” e resquício a ser apagado, sobreposto, eliminado.

Em verdade, tratamos daquilo a que Menezes de Souza (2019, p. 10-11, grifo próprio, tradução nossa)[11] convoca – "trazer o corpo de volta":

> Precisamos trazer o corpo de volta para isso. Como o faremos? Por meio de algo muito simples, uma expressão que usamos na teoria decolonial: o *lócus de enunciação*, o lugar de onde falamos. Quando nos damos conta do lugar de onde falamos, damo-nos conta de algo que foi eliminado no discurso acadêmico, que é o corpo. Falar de um lugar significa falar de um corpo situado no espaço e no tempo. Quando um corpo se localiza no espaço e no tempo, um corpo tem memória, um corpo tem experiência, um corpo foi exposto à história e aos vários conflitos da história. A história tem multiplicidade, contradições, etc. Trazer o corpo de volta para as nossas pedagogias traduziu-se neste projeto, não só na re-imaginação mas também no uso da criatividade.

Não ter medo, portanto, de pensar o corpo – ou pensar nele e sobre ele – é recuperar o que os discursos acadêmicos, muitas vezes tidos como pretensamente rigorosos, racionalmente neutros ou universais, costumam eliminar: as sujeitas e sujeitos que são constituídos por vivências e subjetividades experienciadas sempre a partir de seus corpos e do que eles instauram e representam. Sujeitas(os) que falam, gritam, sentem dor, frio, calor, tremem de medo, choram de emoção, sacodem de alegria, giram, contorcem-se, dramatizam, exprimem, vestem sua pele e se imaginam na pele do outro. Corpos, nesse sentido, que ocupam o palco e a praça para falar e performar poesias; corpos que vivem e pulsam em lugares específicos e em condições específicas que se modificam e alteram a todo instante. Assim, à medida que reconhecemos as limitações e contradições do nosso lugar, podemos assumir igualmente sua historicidade em relação a outros lugares de onde corpos – com diferenças e semelhanças em relação ao nosso corpo – também falam, agem, pensam, "re-imaginam" e criam.

Nessa dinâmica, recapitulamos a dimensão *situada* da língua e da linguagem, como defende Signorini (2008, p. 121): "compreender a língua em uso como ação social, ou seja, situada no espaço/tempo e de natureza relacional e político-ideológica". Por conseguinte, a vida em sociedade não prescinde da lingua(gem); pelo contrário, revela-se nela e por ela, que jamais

---

[11] "We have to bring the body back into this. How do we do this? By something very simple, a term we use in decolonial theory: *the locus of enunciation*, the space from which we speak. When we bring into account the space from which we speak, then we bring into account something which has been eliminated in academic discourse, which is the body. To speak from a space means you are speaking from a body located in space and time. When a body is located in space and time, a body has memory, a body has experience, a body has been exposed to history and the various conflicts of history. History has multiplicity, contradictions, etc. Bringing back the body into our pedagogies has come through in this project, not only in re-imagining but also in the use of creativity" (Menezes de Souza, 2019, p. 10-11, grifo próprio).

é ingênua ou inexiste no vácuo, mas sobrevive e se sustenta pelos falantes que a mantêm aberta e porosa, não refratária às complexidades que lhe são constitutivas.

Ainda sobre a questão do lócus de enunciação, apresento as participantes em três seções, de modo a interligar os aspectos que ressoam mutuamente em suas falas e vivências, que, a um só tempo, são diferentes e se encontram – seja em eventos de que participam ou já participaram juntas, seja em modos de ver e de viver os temas abordados em suas atuações, poesias e intervenções.

Procurei evitar homogeneizações redutoras dos pontos de vista e de contato apresentados por elas e suas individualidades distintas, mas percebendo nuances e mesmo contradições. Assim como não deve haver um Nordeste uno, petrificado ou mitificado, em que tudo se equipara em matéria de costumes, linguagem e cultura, também não existe um Ceará ou cearenses idênticos(as) ou simplificados(as) em características que se aplicariam a toda uma população com mais de 8 milhões de habitantes. Há, sim, matrizes formadoras que promovem semelhanças, mas é justo observar as diferenças que performam a diversidade, acima da suposta (e muitas vezes falsa) ideia de unidade ou equivalência simplória.

Oportunamente, Adichie (2019, p. 27-28) declara:

> Sempre senti que é impossível se envolver direito com um lugar ou uma pessoa sem se envolver com todas as histórias daquele lugar ou daquela pessoa. A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos.

A escritora nigeriana alerta para o que denomina como *O perigo de uma história única*, ou seja, desprezar e ignorar, por má fé ou por ignorância, outras histórias reais e possíveis sobre um lugar. Para ela, um lugar deve ser retirado do calabouço de dicotomias, estereotipias e repetições das mesmas versões que o diminuem ou o apagam, por estarem excluídas e/ou ignoradas sua riqueza, diversidade e complexidade. É de maneira rasa, vazia e perversa, portanto, como afirma a autora, que o continente africano geralmente é visto e retratado – sobretudo nas vezes em que ainda surge como notícia, por exemplo, já que os monopólios midiáticos de tantos países ocidentais comumente estão de olhos voltados para a Europa e os Estados Unidos.

Na visão de Adichie (2019), quando apenas se destaca uma única e mesma história sobre uma coletividade, assim se faz, entre outros interesses, para ressaltar as distâncias e diferenças, mas de forma negativa, entre quem retrata e quem está sendo retratado, aumentando ainda mais o fosso que separa tais realidades, e sempre em desfavor de uma para o enaltecimento da outra. Evidentemente, as diferenças hão de existir, o que não deve ser motivo

para distanciamento ou diminuição. Mas que seja ressaltado o que une e aproxima os seres, na casa comum que todos habitamos, a Terra.

Para encerrar esta introdução ao capítulo, reflito sobre os sentidos possíveis de se fazer arte e, mais especificamente, movimentar a poesia na região Nordeste, sabendo que seus habitantes e/ou nativos estão sob o peso de uma gama de símbolos implicados no significante "nordestino(a)", que é também moldado por elas e eles.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011)[12] deu-se à tarefa de problematizar e abastecer essa fogueira, levando-nos a pensar sobre os signos e sentidos que forjaram a ideia de "Nordeste"[13] e os artífices da "invenção" desse lugar *imaginado*. Em síntese, a tese do autor se elabora em torno deste argumento: o que hoje chamamos de Nordeste – com a carga de semioses, ideias, elementos culturais e estereotipias alcançados pelo termo – não existia antes de 1910. Pensadores, escritores, políticos, artistas, intelectuais nordestinos, na busca por uma revalorização cultural e social da região, reivindicaram e construíram uma outra ideia de essência e existência para o Nordeste. São estas, entre outras, as perguntas que norteiam o itinerário teórico de Albuquerque Júnior (2011, p. 31): "Por que dizemos com exaltação e rancor que somos esquecidos, que somos menosprezados e vítimas da história do país? Que mecanismos de poder e saber nos incitam a colocarmo-nos sempre no lugar de vítimas, de colonizados, de miseráveis física e espiritualmente?".

Outra crítica arregimentada por ele refere-se às supostas especialidade e particularidade culturais que seriam capazes de definir uma identidade pré-formada de *nordestinididade*. Assim, quando supervalorizamos modos e arremedos de uma representação dos elementos já de si identificados como próprios ao nordestino, e/ou quando caímos na armadilha de reproduzir certo *modus operandi* para representar e ser representado, estaríamos engrossando essa teia enganosa, acrítica e inventiva de inúmeras simbologias. Na linha

---

[12]Em sua tese de doutorado em História pela Unicamp, defendida em abril de 1994, e intitulada *O engenho antimoderno: a invenção do Nordeste e outras artes.* O autor teve sua pesquisa premiada no Concurso Nelson Chaves de Teses sobre o Norte e o Nordeste brasileiros, o que lhe rendeu a publicação da tese em formato de livro, com este título: *A invenção do Nordeste e outras artes.* Por volta de 2011, numa visita ao Recife e em conversa com um professor universitário que sentava a meu lado na viagem de ônibus, obtive a primeira indicação desse autor e sua obra, que logo adquiri numa livraria ao chegar à capital pernambucana. O livro, porém, ficou anos fechado em minha estante. Agradeço à Profa. Dra. Fabiana Poças Biondo (UFMS) que, na ocasião da banca de qualificação do meu projeto de pesquisa, citou e indicou o autor, proporcionando assim a recuperação desse achado esquecido por mim.

[13]Curiosamente, aliás, como nota Albuquerque Júnior (2011), a primeira vez em que o termo "Nordeste" aparece data do ano de 1919, num documento público da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (Ifocs), que financiava obras para reduzir os danos provocados pelas severas estiagens no semiárido. O órgão foi instituído pelo presidente à época, Epitácio Pessoa, um paraibano. Até então, e isso se manteve por muitos anos, essa região era sempre referida genericamente como "Norte", o que abarcava ainda os sete estados que correspondem ao Norte do Brasil, onde também está localizada a Amazônia.

argumentativa de seu texto, o pesquisador se vale de muitos exemplos famosos, entre eles, o sociólogo Gilberto Freyre e sua defesa de um regionalismo nordestino, o que resultou no Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife, e também na fundação do Centro Regionalista do Nordeste, que foram mais bem consolidados, na explicação do historiador, quando da realização, em 1926, do Congresso Regionalista do Recife.

Nesse sentido, e em relação ao período de maior ebulição literária do Nordeste, constroem suas carreiras escritores como José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rêgo – ou seja, o seleto grupo dos romancistas de 1930. Segundo Albuquerque Júnior (2011, grifo próprio): "*O 'romance de trinta' tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial*". Acrescento: esse grupo de autores pretendem revestir-se do papel de retratistas críticos de uma parte do país assolada pelo olhar indiferente dos poderosos e alvo preferencial de um fenômeno da natureza (as grandes secas e estiagens) cujas consequências, somadas ao abandono político governamental, foram nefastas a uma grande parte da população.

No entanto, se as secas afligem o semiárido, que está presente nos nove estados, elas não podem ser igualmente relacionadas às áreas do litoral, razão pela qual não se pode afirmar que o Nordeste inteiro padece desse problema. Da mesma forma, é ilusório resumir essa região (com tantas sub-regiões diferentes em seu interior) a um destino paradisíaco de praias, passeios e viagens de férias, como ocorre frequentemente a muitos turistas brasileiros e estrangeiros, que ignoram totalmente a existência de outros "Nordestes" e suas plagas, em que não existem o mar ou parques aquáticos, mas uma imensa parcela que, inclusive, desconhece esses locais e paisagens paradisíacas e festivas.

Se para Albuquerque Júnior (2011), porém, o legado do romance de 30 é pouco louvável, uma vez que privilegia o "típico" e o "tradicionalista", fincando raízes num passado de morte; para o crítico Luís Bueno (2004, p. 96, grifo nosso), "esse interesse pelo fracassado foi responsável direto por uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira que viria a seguir: a *incorporação das figuras marginais*". Na visão de Bueno, os romancistas de 1930 marcharam numa espécie de contracorrente, até mesmo em relação ao aspecto político

da época, pois também contribuíram para deslegitimar uma visão "total" ou mesmo "totalitária" do país, proposta pelo governo de Getúlio Vargas[14].

O confronto reflexivo entre a discussão crítica de Albuquerque Júnior (2011) e nossas anotações histórico-discursivas sobre a fertilidade poética das oralidades em território nordestino, bem como sobre a participação das escritoras cearenses na constituição dessa literatura, nos conduz a pensar que esse debate está em curso, e que nem sempre é afeito a consensos. Tudo isso faz lembrar os versos do cantor e compositor sobralense Belchior, que na canção intitulada "Conheço o meu lugar", com precisão afirmou: "Nordeste é uma ficção / Nordeste nunca houve / Não eu não sou do lugar / Dos esquecidos / Não sou da nação / Dos condenados / Não sou do sertão / Dos ofendidos / Você sabe bem"[15].

A "invenção do Nordeste" está instituída há décadas a fio, como defende o historiador. Entretanto, do lugar onde observamos hoje, essa invenção não está terminada. É certo afirmar que, além da literatura, são muitas as produções da cultura de massas que, ininterruptamente, têm fortalecido, perante os grandes públicos, incontáveis estereótipos e preconceitos.

Em sua tese de doutorado, o professor e pesquisador Daniel Silva (2010) investigou os modos como a região Nordeste vinha sendo tematizada na mídia brasileira (em veículos da impresa e em gêneros como notícias e reportagens impressas e digitais etc.) e destrinchou relações intricadas entre linguagem e violência, em que

> [...] a semântica e a pragmática do discurso da mídia sobre os nordestinos e as nordestinas encenam um violento processo de subjugação. Utilizando-se de diferentes estratégias textuais e discursivas, a mídia hegemônica do Brasil constrói um campo de comunicabilidade em que o Nordeste emerge como o indesejado lugar da pobreza, da democracia incompleta e da ingenuidade política (Silva, 2010, p. 177).

Somam-se ainda as muitas produções jornalísticas, televisivas etc., que sempre forjaram cenas, cenários, personagens, paisagens e sotaques – distorcidos, forçados, pré-fabricados e artificializados –, atribuídos a toda uma região, a segunda mais populosa do país,

---

[14]Apenas a título de registro, para que não se esqueçam os golpes e ditaduras de que tem sido feito o manto frágil da democracia e da República em terras brasileiras: "Estado Novo, ou Terceira República Brasileira, foi uma ditadura brasileira instaurada por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que vigorou até 29 de outubro de 1945. O Estado Novo foi caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_(Brasil). Acesso em: 21 mar. 2022. Durante esse período ditatorial, escritores como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz foram perseguidos e presos, sem nenhuma acusação formal, apenas devido a seus ideais políticos e suas ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

[15]A canção do cantor e compositor cearense foi lançada em 1979, no álbum *Belchior ou era uma vez um homem e seu tempo.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F99-ddMTHX0. Acesso em: 13 fev. 2023.

como se determinada ficcionalidade correspondesse integralmente a complexas e variadas formas de viver de um povo (ou povos) identificado(s) como “nordestino(s)”.

Finalmente, mesclo a seguir minha voz às vozes das partícipes nos depoimentos gerados, numa atitude que chamo de diálogo compreensivo, ancorado, como dito na Metodologia, nas orientações de Kaufmann (2013) sobre a *entrevista compreensiva*. Também procurei contar, em breves linhas, como pude conhecê-las, como se deram as aproximações iniciais com elas e como criamos as conexões necessárias para que as entrevistas acontecessem. Dessa maneira, além de um meio para a geração dos dados substanciais, o ato de entrevistá-las também se firmou em conversas francas.

Em alguns momentos, os trechos transcritos são longos – sobretudo nos instantes em que, a meu juízo, seria mais coerente manter o discurso direto – e, dessa forma, a transcrição literal das falas, já que a partir de agora elas inauguram e inscrevem sua presença transversal. Assim, tanto se autoapresentam como relatam ou descrevem o que viveram – e tecem memórias, recuperam experiências, refletem sobre jornadas em curso. Espero irmos além dos vieses da representatividade, das identidades e seus símbolos, tal como discutiremos melhor no capítulo 5. Não é demais, afinal, relembrar a ilustre frase de Marx: “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo”.[16]

1.1 Fran Nascimento e Poliana Hérica – a chamada pioneira do *Slam da Quentura*

O dia chegava ao fim naquele entardecer... e depois de rasgar o pneu do carro em certa manobra descuidada, enfim pude estacioná-lo e caminhar até o Instituto Ecoa (Escola de Cultura, Comunicação, Ofícios e Artes), em Sobral (CE). Cheguei com antecedência ao portão de entrada e, 5 minutos depois, ela chegou: Fran Nascimento. Veio numa bicicleta Monark aro 26 vermelha (daquelas muito utilizadas nas décadas de 80/90 ou antes), a qual, bem se via, seguia firme ao acompanhar sua dona nas subidas e descidas pelas ruas da cidade quente onde sempre viveu e faz seus “corres” diários:

> [...] sobre duas rodas, vermelha Monark,
> sinto-me sob constante ataque
> mas eu sou é do contra-ataque sutil
> eu não rimo bonito
> nem sobre Sobral, nem sobre o Brasil (Nascimento, 2019, p. 45)

[16]Cf.: https://blogdaboitempo.com.br/2019/07/20/por-um-fanon-revolucionario/#_ftn1. Acesso em: 13 fev. 2023.

O evento começaria às 18 horas, mas iniciou de fato quase duas horas depois. Poucas pessoas tinham chegado e o portão ainda estava fechado. Com a entrada dela, abriram-no e eu entrei, ansioso para conhecer o espaço, ver as organizadoras, observar e tomar notas do que encontraria naquela noite. Eram 11 de março de 2022, e as meninas do *Slam das Cumadis* tinham organizado e divulgado nas redes o "Recita Cumadis", primeiro evento presencial após o arrefecimento da pandemia. Fran não é integrante "oficial" desse slam, mas é uma das pessoas-chave para que ele viesse a nascer (como veremos) e faz parte do *Coletivo Fora da Métrica*, que organiza e promove, entre outros, o *Slam CE*, de onde sai anualmente a/o/e representante estadual para disputar o *Slam BR*.

O "Recita Cumadis" começou e, do início ao final, Fran não largou a máquina fotográfica e o celular que trazia consigo, usados para fotografar, filmar e postar, em tempo real, o que acontecia. Eu sabia que estava diante de uma pessoa importante para todo aquele movimento e também para minha pesquisa, pois quatro dias antes do "Recita", ao falar por um aplicativo de mensagens com Talles Azigon[17], ele me dissera: "Você está pesquisando literatura marginal periférica? Então a Bicha Poética [Poliana Hérica] e a Fran Nascimento devem ser suas maiores referências". Não foi naquele dia que pude conhecâ-las melhor, mas foi ali que as vi pessoalmente pela primeira vez.

Depois desse evento, fui ao perfil de Fran Nascimento nas redes sociais e passei a acompanhá-la em suas publicações e atuações junto ao *Slam da Quentura*. Na sequência, me apresentei e comentei sobre a pesquisa que então desenvolvia. Ela foi receptiva e compreensiva desde sempre e me deixou contente com a confirmação de que me concederia uma entrevista. Tendo já em mente sua relevância para o desenvolvimento do trabalho, e com o aceite para realizarmos essa interlocução, conversamos numa tarde de 29 de março de 2022.

No primeiro momento, ela discorreu sobre como tudo começou.

> Para começo de conversa, eu não entrei no slam. Eu tô no slam, aqui no Ceará, desde o início. Então, em 2017, eu organizei um evento, o "Traga sua rima", entre o finalzinho de 2016 e o início de 2017. Na ocasião, o meu intuito era realizar um evento literário, eu já tinha visto alguns vídeos de slam e já tinha organizado alguns saraus também, mas o que eu queria era criar um evento em que a galera chegasse e colocasse lá sua rima, sem precisar muito de equipamento (no caso, sem precisar de caixa de som, microfone e tal, porque

[17]É um editor, poeta e curador de eventos literários, entre eles, a Bienal do Livro do Ceará. Azigon é da periferia de Fortaleza e um dos responsáveis pela editora Substânsia, que edita livros de autoras/es marginais periféricas/os. Criou a Livro Livre Curió Biblioteca Comunitária. Dentre suas publicações, sobressai o *Projeto Saral*, "uma trilogia de livros-performance" (Alencar, 2022, orelha do livro) em que sua verve poética se manifesta com sarcasmo eloquente, observação do cotidiano e contestação lírica: "o sol imprime a pele da cidade / [...] FORTALEZA IS BURNING"; "crescer é um estado de estar perdido" (Azigon, 2022, p. 21, 37). Impossível falar hoje em literatura no Ceará e não mencionar o nome desse *artivista*.

> essas coisas pra mim sempre foram muito burocráticas). E aí eu estava muito nessa onda de criar uns eventos aleatórios, na cidade, e fiz esse daí e botei lá, "Traga sua rima", e comecei a divulgar no *Facebook* mesmo. Na ocasião, como falei, meu intuito era um evento literário, só que quem colou foram os MCs, e quando eles chagaram, estava só eu lá, e eles queriam caixa de som e microfone... e eu não tinha [rapidamente ela ri], porque não era o intuito. Acho que a galera acabou se confundindo e achou que era batalha de rima. Nisso, eu fiquei meio triste, porque não consegui fazer o evento que eu queria fazer (Fran, 2022).

Ao afirmar "Eu tô no slam, aqui no Ceará, desde o início", a entrevistada realça o caráter de pioneirismo de que sua caminhada é revestida. O que desperta atenção nesse primeiro trecho se vincula ao intuito despretensioso da proposta: não pretendia criar alguma coisa, de saída, grandiosa ou complexa, pois sabia das dificuldades envolvidas, por exemplo, em buscar equipamentos de som, e por isso enfatiza que precisava fugir dos elementos "burocráticos" que adviessem. Ela toma a iniciativa de divulgar numa conhecida rede social o que nomeia "evento literário", cujo título era "Traga sua rima", com o verbo no imperativo, em comando e convite, e "rima" servindo de metonímia para "poesia". O público seria fundamental, e sem ele a ideia da idealizadora simplesmente não existiria na prática, uma vez que se tratava de um acontecimento coletivo e aberto.

No relato, há alguns disparadores da ideia que estava em fase embrionária: os vídeos de slam já vistos por Fran e alguns saraus até então organizados. No entanto, procurava a realização de algo mais orgânico e espontâneo, sem que fossem necessárias formalidades ou parafernálias. O evento não saiu como desejado, mas também não deixou de receber potenciais participantes, pois os MCs comparecem. Por meio de sua presença, observamos que o rap já era uma constante em vários contextos locais e que, justamente por isso, os MCs homens não hesitaram em aparecer, e o fizeram na expectativa de que participariam de uma batalha de rima, mas não era esse o objetivo de Fran, que, embora um pouco frustrada, não guardaria daquele encontro apenas um sentimento triste.

Segundo rememora, no mesmo dia apareceram três pessoas que seriam muito importantes no processo de criação e consolidação do que viria. Eram elas: Apêagá (Poliana Hérica, até ali conhecida como Bicha Poética), Diego Clementino (então companheiro de Poliana) e Jeff Farias. Eles conversaram e planejaram uma nova tentativa. Nas palavras da entrevistada: "O evento inicial deveria acontecer no Largo das Dores, mas a gente saiu pra

conversar em outro canto, ali na Margem[18], sobre isso, sobre essa nossa vontade de fazer um evento literário. Apêagá também queria muito fazer um evento literário também". Desse modo, ao somarem seus interesses e intuitos, Fran e Apêagá deram início ao primeiro slam cearense.

Assim, ainda de acordo com Fran, a edição 1 do *Slam da Quentura*, que veio a ser o primeiro slam oficialmente criado no Ceará, aconteceu no dia 18 de março de 2017, na "praça do FB", como é informalmente conhecida a praça em frente ao colégio particular Farias Brito. Antes do evento, porém, houve uma reunião de grupo realizada no Parque da Cidade, da qual saíram os acertos para que esse slam viesse de fato a acontecer. Outro elemento digno de nota é a preocupação das/os/es organizadoras/es em fazer com que as datas dos encontros fossem assimiladas pelo público. Segundo a entrevistada, combinou-se que o último sábado de cada mês estaria reservado para o slam, e que essa data não seria alterada. "Nosso intuito era que a galera se ligasse, [...] e a gente [...] não queria que o povo dependesse do *Facebook* ou das redes sociais pra lembrar que a gente existia. Então a gente foi construindo esse imaginário que funciona até hoje".

Se no primeiro evento marcado por Fran, e divulgado nas redes sociais, o comparecimento geral limitou-se aos MCs, que já faziam suas batalhas de rima nas "quebradas" da cidade, os eventos subsequentes, pensados pela iniciativa dessa poeta e produtora cultural, foram se desenrolando num ritmo diferente, até chegar a uma sistematização mais coletiva, tal como observa:

> Basicamente é isso, eu não *entrei* no slam. Eu tô nele desde o início, aqui no Ceará. Mas destacando: eu não estive sozinha nesse processo. Foi uma organização coletiva, tanto que a gente tem um coletivo (no segundo ou terceiro mês, optamos por criar o *Coletivo Fora da Métrica*). Então eu reforço sempre: eu produzo o *Slam da Quentura* e o *Slam CE*, mas produzo junto ao *Coletivo Fora da Métrica*. Eu não estou só, assim como nenhuma das pessoas que está organizando está só. A gente está meio que atrelada a esse coletivo, produzindo e reforçando as comunidades de slam no Ceará e em Sobral (Fran, 2022).

Embora pioneira, não esquece que sua inscrição nesse processo é coletiva e segue acompanhada pela frase inicial do trecho acima que, diga-se de passagem, subverte a primeira pergunta que então eu lhe fizera ("como se deu a sua entrada nos slams?"). Ao que ela começa por responder e mais de uma vez reforça: "eu não *entrei* no slam". Afinal, entra-se em algo que já está feito. E como todo esse movimento ainda não existia, precisou criar, junto a outras

[18]A referência a esse lugar será recorrente: é um ponto conhecido e turístico de Sobral, também chamado de Margem Esquerda, isto é, um dos lados circundantes do rio Acaraú, que banha alguns municípios da região, originando o Vale do Acaraú.

pessoas, para que pudesse existir e, aí sim, outras/os pudessem entrar. Evidencio esse breve, porém marcante, jogo discursivo entre minha pergunta e a resposta da entrevistada a fim de estabelecer os sentidos trocados, percebidos e reescritos entre um único termo (“entrar”) e a frase subsequente da resposta que o redefine, corrigindo-o (“Eu tô nele desde o início”).

É imperativo dizer que a ideia – prontamente apoiada por outras pessoas muito próximas a ela, e desde sempre companheiras suas nessa jornada – foi lançada e firmada num período de escalada da violência em Sobral, como observa, em sua dissertação de mestrado, Maria Aline Sabino (2020), amiga de Fran e também uma de suas convidadas nesse começo do primeiro slam cearense. De acordo com a pesquisadora, havia um intenso conflito e disputa por territórios entre duas grandes facções criminosas com origens em São Paulo e no Rio de Janeiro, infelizmente expandidas para o interior nordestino, resultando, “no início do segundo semestre de 2017”, em Sobral, “no número de 100 jovens assassinados, fato que foi comemorado pelos representantes da direita da cidade com um grande bolo no Arco do Triunfo [região central da cidade], denominado por eles como ‘o bolo dos cem’” (Sabino, 2020, p. 5).

Assim, não bastasse a gravidade das mortes violentas, o que sucede a elas adquire lances macabros, pela maneira como é recebido e interpretado por um grupo que se reúne em praça pública para comemorar assassinatos de vidas “menos vidas”, portanto matáveis e não merecedoras de luto – adicionando mais um elemento ao já farto desfile de desumanidades da chamada *necropolítica* (Mbembe, 2018). Ainda conforme as declarações de Sabino (2020, p. 6, grifo próprio): “Fran me confessou em certa ocasião que toda vez que ouvia a notícia de mais uma morte ela temia ser alguém do *slam*, seja poeta, *slammer* ou apenas público”. Apesar disso, falou mais alto o desejo de criar e gerar outras potências fora dos circuitos de morte (das guerras internas entre facções, da violência policial contra as juventudes negras, dos convescotes medonhos). A força da poesia e o sentido do coletivo moveram essa poeta e, com ela, moveram-se seus amigos, conhecidos e outras pessoas da comunidade.

Desse modo, Nascimento apresenta-se como uma personalidade ligada aos primórdios recentes desse itinerário em curso. E não se pode pensar em *Slam CE* sem mencionar o *Coletivo Fora da Métrica*, que é também organizado por essa jovem produtora cultural e poeta “de retalho” (como saberemos), sempre a primeira a chegar aos eventos, abrindo passagem.

Corta para a noite de 11 de março de 2022, no espaço Ecoa. Depois que entrei no espaço, percorri os ambientes internos e externos; tirei algumas fotos e acompanhei os últimos

preparativos; vi muitas pessoas chegarem; encontrei as meninas do *Slam das Cumadi*, vestidas com camisetas que as identificavam. E na expectante impressão que me tomava, subi ao primeiro andar do espaço, de onde se podia observar o que havia embaixo como quem estivesse num camarote. Já perto de descer, vi Poliana Hérica entrar. Ela chegou falando alto, saudando as companheiras; entrava desfilando e seus cabelos crespos e armados balançavam. Das escadas, logo soube de quem se tratava, porque já a tinha visto declamar poesias em vídeos em buscas pregressas.

Ainda um pouco envergonhado e nervoso, e com o coração acelerado, naquela noite de pesquisa de campo não hesitei: desci as escadas e fui até ela. Nesse instante mesmo de sua entrada, a poeta continuava abraçando as amigas que se aproximavam. Ciente de minha ousadia, também me aproximei e me apresentei, timidamente. Espirituosa e simpática, ela sorriu, me retribuiu o abraço que eu já iniciara e, ante minha pergunta se poderíamos depois conversar um pouco, confirmou que sim. O evento ainda levou alguns minutos, cerca de 30 ou 40, para de fato iniciar. Aguardei que terminasse os cumprimentos da chegada, e próximo ao lugar onde estava, fui me chegando sutilmente, até que conseguisse me apresentar um pouco melhor: falei que morava em Tianguá e comentei rapidamente de meus interesses de pesquisa, dizendo o que e onde estudava.

A slammer foi sempre receptiva e confirmou que essa conversa poderia acontecer no dia seguinte. Percebi que minhas primeiras palavras, essas de apresentação rápida que eu terminara por fazer, levaram-na a já manifestar-se sobre alguns temas. Não pude, naquela hora, abrir o celular para uma gravação de sua fala, mesmo porque ainda não tínhamos firmado os compromissos éticos inerentes ao trabalho. Após a conversa, entretanto, tomei o caderninho de notas que trazia comigo e rascunhei alguns tópicos do que me havia dito naqueles minutos de bate-papo.

Depois, o sarau começou e ela também teve sua vez de subir ao palco e apresentar-se com uma poesia – uma das melhores performances da noite! O evento chegou ao fim, e me dirigi ao local onde estava o carro, mas sem tirar da cabeça tudo o que tinha acabado de ver, ouvir, perceber e sentir. Cheguei, quase de madrugada, ao hotel onde passaria essa noite. Já era o dia 12 de março, quando a entrevista, finalmente, aconteceria. Levantei-me e fui até ela. Já no carro, fomos conversando livremente, e então me falou de seu processo de transição que estava a pleno vapor, inclusive afirmando a preferência pelo nome Apêagá ou Poliana Hérica.

Fomos a uma padaria no centro da cidade. Nossa entrevistada falou natural e tranquilamente, sem que eu perdesse de vista as perguntas todas que queria lhe fazer e ainda provocar outras ausentes do roteiro. Entre um cafezinho e outro, íamos entrelaçando percepções

e tecendo os fios daquela teia textual/discursiva chamada entrevista, de que esta pesquisa inteira é alinhavada.

A seguir, transcrevo a primeira fala de Poliana Hérica, a Apêagá, frente à indagação: “Quais suas origens e como é sua relação com Sobral e o Ceará?”.

> Civilmente, ainda me chamo Paulo Henrique. Mas, neste momento em que falo, renasci travesti há três semanas, e Paulo Henrique é uma de minhas versões passadas, que se encerrou e deu origem à Poliana Hérica, a Apêagá, como socialmente as pessoas aqui na cidade me conhecem, e como eu estou renascendo artisticamente (porque, até então, eu me encontrava artisticamente como Bicha Poética). Sou filha de mãe solo e irmã de três irmãos (dois encarnados e uma já desencarnada, há 11 anos). Venho de uma família pobre e periférica, sempre protagonizada por mulheres, quase todas também mães solo. Enfim, sou nascida e criada na cidade de Sobral e tenho uma relação afetiva muito grande com essa cidade, principalmente porque é aqui onde moram minhas raízes. Sou capricorniana e, então, muito ligada à minha família. Mas tenho minhas contraversões, porque, ao mesmo tempo em que é uma cidade onde vivo essa relação afetuosa por conta desses laços sanguíneos, eu tenho características que diferem da norma cisgênera, hétero, hegemonicamente branca. Então eu tenho algumas contraversões no que dizem respeito ao meu corpo, à forma na qual eu existo pra essa cidade (Apêagá, 2022).

Ao relacionar sua origem familiar e social à constituição mais íntima enquanto indivíduo e como isso interfere no seu modo de ver a sociedade (e em como é vista), a slammer revela consciência acerca de si e da complexidade envolvida na peculiar relação eu-mundo que um corpo como o seu instaura na comunidade, estado e país. Oriunda da periferia sobralense, vive a história de ser criada unicamente pela mãe na ausência do pai, história que tanto se repete Brasil afora, tendo em vista a banalização do abandono paterno e a irresponsabilidade de muitos homens, desde o ato sexual (ao não se preocuparem com alguma proteção que poderia evitar uma gravidez indesejada) até as possíveis e ulteriores consequências (negar-se a assumir a paternidade, a pagar pensão, a fazer-se presente no cotidiano das crianças geradas etc.).

Ao dizer que sua família sempre fora “protagonizada por mulheres, quase todas também mães solo”, ela reafirma esse dado infelizmente tão brasileiro e, a partir daí, introduz o comentário sobre sua relação com o lugar que a viu nascer: “uma relação afetiva muito grande”, e atribui como uma das justificativas o fato de ser nessa cidade “onde moram minhas [suas] raízes”. A poeta parece dizer que algo de sua ancestralidade fala alto na maneira como enxerga seu lugar de origem e em como se sente vivendo nele, apesar de todas as dificuldades objetivas e subjetivas implicadas nesta realidade cabal: difere da “norma cisgênera, hétero, hegemonicamente branca”. Nesse momento, o que era nomeado apenas como afetuosidade ganha o terreno do que ela chama de “contraversão”, que significa, conforme o dicionário

Aulete Digital, “inversão; versão contrária”[19]. Com isso, a artista interpõe o tópico “marcadores sociais” como aspecto gerador de suas versões contrárias acerca da relação com o lugar onde vive. Mas não são tais “marcadores”, isoladamente, os responsáveis por essa mudança – e sim o modo como são vistos e problematizados por aqueles que gozam de outros lugares sociais e identitários hegemônicos.

Na sequência, afirma:

> É óbvio que nem tudo são esses marcadores sociais: hoje eu venho tentando me fazer poesia, e é isso o que, por vezes, me mantém viva e conseguindo sobreviver, inclusive no aspecto financeiro, devido à minha arte. Minimamente, inclusive, nos lugares onde circulo, consigo ter algum respeito. Mas, quando saio desses lugares, sofro diversas violências. Eu costumo brincar e dizer que a minha relação com Sobral é muito de amor e ódio, e acredito que isso também se estende ao Ceará. Não é à toa que, quando se fala no meu trabalho (principalmente enquanto poeta), eu trabalho muito menos no Ceará, e sei que isso está ligado aos meus marcadores sociais. Assim, acabo fazendo, consequentemente, mais trabalhos pra fora do estado, pra outras cidades e estados, o que é uma pena, porque resido aqui. Enfim, minha relação com esse lugar é, ao mesmo tempo, de muito afeto e também de muita resistência (Apêagá, 2022).

Nem só de marcadores sociais vive a artista, e aparece aqui mais uma “contraversão”, a meu ver, radical para os rumos de sua história: “hoje eu venho tentando me fazer poesia, e é isso o que, por vezes, me mantém viva e conseguindo sobreviver, inclusive no aspecto financeiro, devido à minha arte”. É no fazer-se poesia que se mantém viva, pois viver envolve sobreviver, e isso se faz probabilidade real pela arte como trabalho, do que se pode extrair o elemento financeiro para a satisfação de necessidades materiais. Portanto, na constatação da entrevistada reverbera um dos aspectos dos *letramentos de sobrevivência*, na perspectiva de Maia (2022, p. 219): o fato de serem “transgressores, já que, se trazem resiliência àqueles que os praticam, também permitem que esses mesmos sujeitos ergam suas vozes (hooks, 2019) para questionar poderes que alimentam e sustentam consagrados binarismos”.

Maia (2017; 2022) elabora uma definição para esses letramentos ao desenvolver sua pesquisa no Complexo do Alemão, uma das grandes periferias do Rio de Janeiro, bem como ao conviver com os sujeitos ali residentes e que são agentes de atividades culturais realizadas na comunidade. Numa leitura contextual, a sobrevivência a que alude o autor encontra correspondência direta com o ano de 2008, quando se iniciam as tais UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora) no Complexo. Para aquela população, no entanto, isso representou a convivência ainda mais ameaçadora num cotidiano de violência e abuso de poder, com muitas balas ditas

[19]Disponível em: https://aulete.com.br/contravers%C3%A3o. Acesso em: 3 abr. 2023.

"perdidas" e tudo o que decorreu dessa dinâmica entre a força estatal, a presença da polícia em sua forma violenta e invasiva, e o conflito com traficantes. Quanto às/aos moradoras/es, tiveram e têm de lutar pela sobrevivência diária e reelaborar dores e sofrimentos em atividades de ocupação de espaços públicos: saraus, slams, eventos de rap, funk, entre outras. De modo análogo, mas numa realidade de menor porte e com gravidade diferente, vemos que a slammer Apêagá, sendo um corpo assinalado por aspectos que fogem ao estabelecido como norma, também precisa reinventar-se para (sobre)viver, mormente ao confrontarmos seu depoimento com os dados sobre a situação social de pessoas trans no Brasil[20].

Assim, a poeta encerra com uma frase que talvez resumiria como percebe a si mesma nesse lugar onde nasceu: uma relação que "é, ao mesmo tempo, de muito afeto e também de muita resistência". Ela não nega o amor às pessoas que a amam, bem como às vivências e memórias que a ligam afetivamente à cidade; e também não se furta a admitir que, nesse mesmo lugar, porta-se como uma sobrevivente, alerta às possíveis violências a que um corpo como o seu está exposto. Na interface entre afeto/amor e resistência, encontramos, pois, uma ambiguidade que se explica ao vermos e ouvir Poliana Hérica, em sua compreensão da vida e de sua experiência no mundo.

Foi essa poeta que, após aquela noite em que o "Traga sua rima" não teve o êxito esperado, enviou mensagem para o *Slam Resistência*. Mas não veio resposta e ela seguiu nas redes em busca de informações que pudessem ajudar: no *Facebook*, encontrou poucas páginas em referência a slams; já no *Instagram* chegou ao perfil do *Slam BR*, que organiza o campeonato nacional de poesia falada no Brasil e está sob o comando do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e de Roberta Estrela D'Alva, de quem veio a tão esperada resposta: ela perguntou se Apêagá queria organizar um slam. Diante do "sim", a artista paulistana encaminhou um documento com todos os passos necessários, da pré à pós-produção.

A sugestão do nome veio também de Estrela D'Alva: que fosse algo voltado para o calor da cidade, pois ela já tinha ido a Sobral há cerca de quinze anos (como também é atriz, a viagem deveu-se a um compromisso de trabalho). De acordo com a slammer sobralense, quando pensaram em criar o slam, levaram o convite aos MCs e poetas, e finalmente decidiram que o nome seria *Slam da Quentura*. A primeira edição aconteceu no início de fevereiro de 2017, mas

[20]Segundo o *Dossiê Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras*, assinado por Bruna G. Benevides e publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), só em 2022 foram assassinadas no país 131 pessoas trans e travestis, ficando o Brasil em primeiro lugar nesse *ranking* indesejado, com México e Estados Unidos em segundo e terceiro lugares, respectivamente. Em 2023, esse número foi ainda maior, chegando a 145 assassinatos. Cf.: https://antrabrasil.org/assassinatos/. Acesso em: 27 abr. 2024.

desde dezembro de 2016 já vinham trabalhando na organização do evento e da estreia, como vimos na autoapresentação de Fran Nascimento.

A relação de Apêagá com os slams em Sobral e com o *Slam da Quentura* é, portanto, muito de idealizadora, de produtora e de público. Orgulha-se: "O nosso slam é o primeiro do Ceará, a gente é a pioneira do estado nessa modalidade, e desde quando tudo começou, nunca consegui estar somente no público", a não ser (na avaliação da poeta) no final de 2017, quando surgiu o *Slam das Cumadis*. Por esse tempo, ainda se via e se entendia como um homem gay, apesar de não gostar dessa palavra, pois se considerava mesmo "uma bicha, bicha preta".

Desse modo, sempre ia ao primeiro slam só de mulheres na condição de espectadora, sem protagonizar as disputas. E admite: "É por isso que tenho muito carinho pela cena do slam, porque vi ela nascer aqui. E quando a gente começou, boa parte da velha guarda da poesia aqui na cidade dizia que o evento não ia durar muito tempo, porque o que a gente fazia não era poesia". Entretanto, contradizendo a profecia ressentida, o *Slam da Quentura* já acumula mais de quarenta edições. A slammer rememora que, no ano de 2019, por cinco ou seis meses na cidade, o coletivo era de fato o único evento em atividade, e sempre de forma independente: "No Ceará, a gente conseguiu construir *uma rede de slams, de afetos e de contatos* que hoje *ultrapassam essas normas entendidas como produção cultural*" (Apêagá, 2022).

É nessa mesma convergência que também fala a grande parceira de Poliana Hérica na empreitada, Fran Nascimento. A primeira chamada para tudo isso, afinal, veio das duas.

Assim, ante minha afirmação de que os slams frutificaram no Ceará, tendo Sobral como um epicentro, ela reagiu afirmativamente, complementando: "nos outros estados, o campeonato estadual geralmente acontece nas capitais. Já no Ceará, acontecem no interior", ou seja, em território sobralense. A produtora cultural e realizadora do *Slam da Quentura* também faz questão de reforçar esse fato, mas admite que há uma possibilidade futura de o campeonato do *Slam CE* ir para Fortaleza. Contudo, ressalto: ao me dizer isso, ela fala imprimindo à voz uma sonoridade que inspira dúvida e reticências: em sua visão, enquanto conseguirem segurar a realização do campeonato no interior, seguirão facilitando um processo de descentralização.

Perguntas de Fran: "por quê? por quê? É sempre essa lógica: sai do interior e vai para a capital, por quê?". Assim, ao fazer frente à ideia comum da centralização na capital, reitera que essa discussão tem sido feita dentro na própria rede *Slam BR*: "porque sempre é São Paulo, né? E dessa vez agora vai ser no Rio. E, quem sabe, no futuro, não vai ser no Nordeste? E aí fazer justamente esse movimento inverso".

De acordo, portanto, com a ativista, “esse movimento de descentralização [...] é superpotente”. Inclusive, traz a seu discurso “uma frase muito boa da Maria Macedo, uma artista visual aqui do Ceará: ‘deslocar o eixo e excluir os centros’. Pronto. É isso que a gente busca fazer atualmente”. É nesse momento que também invoca um pensamento de outro artista periférico de Fortaleza, o Baticum: “toda periferia é um centro”. Para ela, uma frase sempre a faz lembrar da outra. E, em seu modo de encarar o mundo, isso talvez seja o que mais se aproxima do que pretende ou quer muito que o slam seja: “essa descentralização, essa exclusão dos centros, esse deslocamento, essa mudança de rota mesmo da galera [...]. Então é por isso que a gente está nesse fluxo, e nesse fluxo inverso”.

1.2 Layze Martins e Sra. Preta – ala aberta pelo *Slam das Cumadis*

Ainda no evento “Recita Cumadis”, do qual Layze foi uma das principais organizadoras, pude encontrá-la e conhecê-la. Ao entrar no amplo espaço, avistei-a diante de um rapaz que segurava um tripé e a filmava: era uma gravação para o que seria um documentário sobre o *Slam das Cumadis*. Durante o evento, Layze dividiu o posto de slammaster com Sra. Preta, e percebi seu estreito envolvimento com as outras meninas e *cumadis* participantes.

Aquele momento selava o retorno presencial às atividades das batalhas, além de representar a culminância de um projeto maior (“Recita Cumadis: fomentando a literatura marginal”), amparado pela Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural. Seguem as etapas anteriores e concluídas do projeto, seguidas das respectivas mediadoras: a) Oficina literatura marginal (Bicha Poética); b) Oficina performance poética (Virgínia Oliveira); c) Oficina de voz (Jéssica Cisne). Dez jovens meninas foram contempladas como bolsistas; fizeram as oficinas e se apresentaram no evento: algumas performaram em público pela primeira vez, sendo possível notar seu esforço contra a timidez e o nervosismo.

Layze foi muito atenciosa: mesmo ocupada com as atividades da noite, me apresentou às outras slammers e rapidamente conversamos sobre a pesquisa. Para minha surpresa, três meses depois, no dia 15 de junho de 2022, eu estava dando aula quando recebi uma mensagem sua a me dizer que chegaria a Viçosa do Ceará (cidade vizinha a Tianguá, onde moro) “de última hora”, e que, se eu tivesse disponibilidade, poderíamos fazer a entrevista. Ela completava: “Se não for incômodo pra você ir até Viçosa também☺”. Não era incômodo algum nem eu hesitei. Disse que nos encontraríamos para a conversa. Saí de casa e, 35 minutos de

estrada depois, estava a sua espera no lugar combinado. Cumprimentamo-nos e fomos juntos até um ponto turístico de Viçosa, a Igreja do Céu, na parte alta desse município, onde há restaurantes e uma vista ampla da cidadezinha que é uma das mais antigas do estado.

Nessa longa conversa sobre amenidades, trocamos várias impressões. Era uma tarde ensolarada e agradável, à véspera da abertura do "Mel, Chorinho e Cachaça", do qual Layze participaria como musicista: um festival anual de boa música e comercialização de cachaças, mel e derivados, que, por três dias, movimenta essa cidade da Ibiapaba, com uma programação intensa de várias atrações em diferentes polos.

Buscamos, então, uma cafeteria tranquila no centro da cidade – e a partir do momento em que iniciei a gravação, ela se sentiu à vontade para falar sem que fosse preciso eu intervir com perguntas, de modo a responder espontaneamente a tudo que eu tinha planejado saber.

Segue o primeiro trecho da sua autoapresentação:

> Eu me chamo Layze e tenho 26 anos. Atualmente, sou estudante de Licenciatura em Música, na UFC [Universidade Federal do Ceará], mas já tive formação em Psicologia, e foi através desse curso que saí de Ipu [município localizado a 101 quilômetros de Sobral, e a 295 quilômetros de Fortaleza] e fui morar em Sobral, no ano de 2013. Em 2012, fui aprovada no vestibular e, por opção da minha família, decidiram que iam fazer esse investimento para que eu pudesse morar em Sobral e seguir meu sonho, minha carreira de psicóloga. De início, eu tinha um desejo muito grande de cursar Psicologia para trabalhar em clínica, e na Psicanálise. Mas, assim... universidade é um mundo, né, a gente entra e descobre mil coisas que nunca imaginou na vida... E então foi no curso de Psicologia que eu descobri a Psicologia Social, a Psicologia da Educação, do Desenvolvimento. E a minha formação começou a se encaminhar neste sentido: onde eu poderia interseccionar a Psicologia Social com a Educação? Em qual encruzilhada isso iria se encontrar? (Layze, 2022).

Na fala da participante, há o movimento de mudança que precisou fazer para dar continuidade a sua formação acadêmica, bem como a virada de chave para o que depois se faria notar como fundamental em sua vida: a entrada no slam e tudo o mais que decorreu disso. Ao sair de um município menor para um maior e mais expandido em vários aspectos, essa jovem expõe a influência direta de sua família, ao reunir esforços para, numa espécie de "investimento", impulsioná-la a "seguir" seu "sonho", que até àquele momento se traduzia em cursar Psicologia. Nesse curso, ela depara com vertentes da área que a interessam mais que outras frentes de atuação – numa dinâmica que descreve nas seguintes frases: "universidade é um mundo", e "a gente entra e descobre mil coisas que nunca imaginou na vida".

É nesse descobrir-se na/pela universidade, além de descobrir ainda melhor o que a vida acadêmica pode oferecer, que Layze se volta para a Psicologia Social, tentando

principalmente uma outra descoberta: como “interseccionar” essa subárea com a área da Educação, que é de seu interesse. Aqui chamo a atenção para esse verbo utilizado pela participante e para um termo seguinte: “encruzilhada”. Eles dialogam com a trajetória da poeta e também com as buscas realizadas nesta pesquisa. Nas intersecções, estamos frente a frente com o que é, o que está sendo ou pode vir a ser; com encontros possíveis e suas fissuras ou reconstruções; com discursos e práticas que nem sempre se equivalem, embora se toquem em certos pontos. As intersecções se dão entre um professor pesquisador e as poetas, slammers, produtoras culturais independentes que atuam nas encruzilhadas dos espaços urbanos e periféricos, e das potencialidades artísticas que aí se exercem.

Na sequência de seu relato, podemos acompanhar mais de perto a jornada de Layze na tentativa de promover esse encontro de áreas, que então surgia como forte motivação:

> Entrei em 2013, e em 2017 eu tive o meu primeiro contato com o slam. Uma coisa que eu esqueci de falar: quando eu era criança, sempre fui muito envolvida com arte; tudo pra mim era arte. Sempre gostei de artesanato, sempre gostei muito de dançar e de me expressar artisticamente. E eu escrevia poesias já, mas era uma escrita que eu nem considerava poesia, porque era a escrita de uma criança que imaginava coisas sobre o mundo; imaginava como as coisas eram [...]. Eu escrevia para minha mãe, escrevia sobre minha escola, escrevia coisas assim do cotidiano, e enveredei por várias formas de escrita: poesia, crônica... enfim, vários tipos de textos. Acho que foi o principal caminho que eu encontrei para expressar o que eu sentia, porque eu tinha muita dificuldade de me expressar, desde a relação com minha família, porque a gente não é muito de expressar o que a gente sente. Então foi a forma que eu encontrei [...] de não explodir. Eu ia lá e escrevia, e tinha até diários. Mas, assim, sempre cruzando com as outras artes, dança e música, por exemplo. Na música, eu não tive tanta oportunidade na infância, de aprender, porque minha família queria que eu focasse nos estudos e não me dava muita permissão de entrar na música, no sentido de trabalhar minha educação musical, meu processo de musicalização. E era mais de apreciação musical mesmo. Meu avô é musicista, e mesmo sem uma formação acadêmica, ele trabalhou muitos anos com música, e então eu sempre tomei muito gosto por isso. E quando eu cheguei na Psicologia, comecei a me aproximar de áreas de pesquisa que fossem ao encontro daquilo que eu já experimentava, e acabei me reencontrando em muitos aspectos da arte nesse sentido – trabalhando com a arte dentro da Psicologia (Layze, 2022).

Conhecemos um pouco sobre a infância de Layze e, por extensão, sobre como se deram seus primeiros contatos em relação ao gosto pelas artes – os quais principiaram por manifestações concretas: o artesanato (em seus tantos artefatos possíveis) e a dança (na atividade expressiva que se faz com o corpo). Logo depois, introduz um dado marcante da sua relação com a escrita e a poesia: mesmo criança, já exercitava o ato de escrever poesias, ainda que não as visse como arte propriamente dita. No entanto, há nesse fato uma atividade de escrita que, por sua vez, não se dá necessariamente por meio da escola, mas por meio daquilo que

parece ser uma vontade ou iniciativa muito próprias, um exercício que desgina como imaginação, filtrada pelo olhar da criança que ainda era.

Layze indica elementos constituintes de sua relação com a escrita: sobre o que escrevia e para quem o fazia: “o que viria a ser a vida e o amor”, “sobre coisas do cotidiano”; e via em sua mãe uma interlocutora, além dos diários que também mantinha, numa prática recorrente até meados da década de 1990 ou anos 2000, mas que depois foi-se perdendo, sobretudo com a larga utilização de outras formas de registro escrito, mais fluidas, flexíveis, atrativas etc., em aplicativos diversos de celulares, computadores e *tablets*. Essa perspectiva e também a seguinte parecerão dignas de destaque ao depararmos com a relação entre a jovem, sua visão inicial sobre o ato de escrever (“expressar o que sentia”) e suas incursões recentes em outras práticas de letramentos[21].

Dança, escrita e música aparecem como linguagens artísticas que, enfim, encontram-se numa “encruzilhada”, desde cedo sonhada. Mas, ainda que gostasse tanto dessa última, sua família não a incentivava para o desenvolvimento do seu “processo de musicalização”, como declara. Porém, algo mais forte e, por que não dizê-lo, de natureza ancestral, não se calou em Layze: seu avô, que era musicista, surgiu como figura que a influencia a “tomar sempre gosto” por essa atividade artística. Porém, como observamos já no final do trecho supracitado, é somente no curso de Psicologia que consegue uma sistematização desse trabalho com as artes, graças à desenvoltura em aproximar-se de áreas de pesquisa que foram receptivas ao que já experimentava. Realiza, portanto, um percurso (pré)formativo que não dispensa suas preferências centrais (música, dança e educação), mesmo que o apoio incondicional da família não tenha se dado em todos os aspectos.

Quem esteve na noite sobre a qual tenho falado não saiu dela sem notar a presença de uma jovem negra que no começo do evento atuava como slammaster e, minutos depois, subia ao palco novamente, e ainda mais produzida para uma performance que mesclaria poesia

[21]Zaidan (2019, p. 1322), ao focalizar os diferentes estágios de investigação voltados aos letramentos, explica: “Merece nota o papel preponderante da transdisciplinaridade na consolidação de um novo paradigma para as práticas de letramento. As alterações, desde então, deram enfoque a mudanças epistemológicas, com destaque para a digitalidade, nos anos 90 (novos letramentos); às questões ligadas à diversidade contempladas de algum modo pelo multiculturalismo, multilinguismo e multimodalidade em meados dos anos 1990 (multiletramentos) e, finalmente, a uma ‘atitude filosófica’ (DUBOC, 2012, p. 82) que atravessaria, segundo a autora, as diversas acepções de letramento, privilegiando questões ligadas à heterogeneidade, ao dissenso e agência – conceito que acolhe em sua pesquisa sobre a formação de professores”.

e rap, tudo costurado por batidas musicais dessa manifestação do hip-hop. A conversa que tivemos aconteceu cerca de dois meses depois, em maio de 2022 – e essa slammer, de nome artístico Sra. Preta, assim começou:

> Primeiro, obrigada por ceder este espaço. Eu acho que é muito bom tanto pra mim como pro próprio coletivo, a gente chegar no mundinho de vocês e vocês também estarem conhecendo o mundo da gente. É sempre legal ver que a galera tem esse interesse, que procura saber dessa arte, que é marginalizada ainda, sim, que é a poesia slam, a poesia marginal, pouquíssimo divulgada, sim, nos blogs e nos jornais grandes, aqui do Ceará e do Nordeste. Mas está crescendo demais a poesia marginal, as batalhas de MCs, esse movimento hip-hop e de rua... está crescendo demais aqui no Ceará e no Nordeste. E a gente tem pouca visibilidade. Então é muito importante a gente chegar nesses espaços pra galera saber que a gente existe e também resiste com arte e com cultura (Sra. Preta, 2022).

Já de saída, a participante dialoga com minha condição de pesquisador e agradece pelo espaço de fala, numa atitude que causa surpresa a depender do contexto. A razão para isso não se deve, como notamos, ao fato de se tratar de uma pesquisa acadêmica a lhe fazer um convite para falar e ser ouvida. Diz respeito à percepção da poeta em ver que é "muito bom" esse encontro do "mundinho" acadêmico com o "mundo" das slammers – ou seja, uma troca, um diálogo, sem a pressuposição de superioridade da parte de quem faz a pesquisa.

Depois, constata: o movimento poético de que participa ("arte", em suas palavras) ainda é pouco divulgado em veículos da imprensa local – o que não impede seu crescimento e manifestações: os slams, a poesia marginal, as batalhas de MCs. Assim, ao admitir a importância de se romper limites predispostos e se chegar a espaços outros, utiliza os termos "existe" e "resiste", num gesto de definição afirmativa da arte e da cultura que leva adiante coletivamente. Trata-se de uma fala permeada de (auto)reflexão sobre os lugares ocupados e da necessidade de chegar além, apesar das dificuldades prévias.

Após essa introdução, transcrevo o trecho em que a slammer se apresenta mais diretamente e conta sobre sua vivência com a poesia falada:

> Eu sou Preta, atualmente Sra. Preta. Meu nome artístico mudou e agora é Sra. Preta e estou engajada também nesse mundo do rap. Mas comecei na poesia, na escola pública. Meu primeiro contato com a poesia foi na escola, quando comecei a escrever. E eu escrevia muito internamente, pra mim. E eram umas poesias que não se encaixavam nas poesias de literatura que eu aprendia na escola. E eu não sabia em que local da literatura eu me encaixava, porque eu não via isso nas escolas nem nos livros que a escola me apresentava, nos livros de poemas ou nos próprios livros de literatura (Sra. Preta, 2022).

Essa jovem mulher da periferia transita entre dois mundos semelhantes e com aspectos distintivos, o slam e o rap. Ao acompanhar como iniciam os contatos entre a poeta e a

poesia, observamos que ela resgata na escola algumas lembranças remotas: era nesse espaço de formalização do conhecimento onde escrevia para si mesma, num movimento que define com o advérbio “internamente”. Com essa afirmativa, indica talvez o que mais interessa: seus escritos de estudante não eram vistos ou validados como criação poética, e nem ela sabia em que “local da literatura” iria se “encaixar”, tamanha parecia a distância entre seus textos e o que lia nos livros de poemas ou, depreende-se, nos livros didáticos.

Esse “não encaixar-se”, “não encontrar-se” na escola demonstra o distanciamento percebido pela estudante entre o que é ensinado e o que, historicamente, parece estar em descompasso com outras formas menos engessadas de conhecimento. Demonstra ainda a própria noção de o que pode ser ou não considerado literário na escola e para além de seus muros: os textos e poemas presentes nos livros didáticos e/ou em outras publicações oferecidas em sala de aula tem *status* de literatura; o que a aluna produzia não tinha, e ela à deriva sem saber ao certo como considerar “o que escrevia”.

Por último, Sra. Preta fala sobre seu percurso nos eventos locais de poesia falada: o *Slam da Quentura* tinha sido criado e, junto a seu ex-companheiro, começa a frequentá-lo. “Só que eu nunca tive coragem de recitar poesia lá”, confessa, pois era tímida para se manifestar em público e com a exposição que uma disputa de slam exige. Continuava, apesar disso: “Eu já escrevia, e nessa época eu estava numa *vibe* de escrever poesia erótica. Eu acho que foi, assim... o estupendo do meu forte, quando eu comecei a escrever poesia erótica e publicar no *Instagram*, porque eu tinha uma página e não dizia que era minha, até então”. Assim, além de não se apresentar nos palcos e praças que a cena slam cria durante as apresentações, também não revelava seu nome e autoria na rede social em que os poemas eróticos eram publicados. Esses, justamente pela temática transgressora, rompiam em silêncio a timidez e eram o “forte” de Sra. Preta.

Contudo, o relativo anonimato estava prestes a chegar ao fim: “Souberam depois que [a página no *Instagram*] era minha quando comecei a ir para os slams”. Ou seja, as idas constantes aos slams motivaram a descoberta da autoria dos poemas, e ao que tudo indica uma certa censura da rede interrompeu esse trajeto: “E aí eu tinha essa página no *Instagram*, que foi derrubada (por qual motivo, não sei), e então fiquei meio desanimada diante disso... de escrever e publicar. E deixei essas poesias muito para mim”. As poesias eróticas ficaram sem o seu público virtual. Mas, como veremos adiante, a caminhada dessa poeta estava apenas começando – e para muito além de escrever e publicar na internet, sua presença nos slams terminaria por colocar um fim na timidez, lançando-a às práticas de poesia falada.

Com Layze, Sra. Preta e outras minas, o *Slam das Cumadis* transformou-se numa demanda contínua, numa resposta concreta às primeiras chamadas realizadas por Fran e Apêagá.

Layze descobriu o slam em 2017. Ou, como ela mesma retifica: "não foi propriamente uma descoberta", porque já conhecia algumas pessoas da organização, dentre elas o Hanover ("Hans", como era conhecido), que foi uma pessoa muito querida para a poeta e veio a falecer ainda em 2017, devido a um acidente, uma fatalidade durante o período de chuvas. A jovem rememora que a primeira apresentação de slam vista por ela foi em homenagem ao Hans (era a segunda edição do *Slam da Quentura*). Durante a competição, conheceu Poliana Hérica (a quem Layze considera sua "irmã de santo"), Fran Nascimento, Sabrina Sá, Cacheada Santos e várias pessoas que compunham o corpo de poetas da noite.

Layze enfatiza que ficou "impressionada" sobretudo ao ver as meninas "recitarem" suas poesias, e se perguntava: "será que eu consigo fazer isso?". Como lemos mais acima, sua relação com a escrita poética vem da infância. Mas, principalmente graças ao incentivo de um amigo, o Neto Duarte (que costuma recitar no *Slam da Quentura*), foi encorajada a fazer o mesmo. Na época, era dançarina de quadrilha junina, e era esse o seu foco artístico, muito pelo fato de já ter sido do teatro. Ao deparar com o slam, percebeu a junção de coisas de que gostava: as pessoas ocupam um palco, "cantam" e performam suas poesias. Meses se passaram e Layze continuou frequentando o *Slam das Cumadi*, sem perder uma batalha de slam em todos os sábados quando ficava em Sobral. Mas na plateia.

Um dia, escutou a poeta Apêagá falando sobre a possibilidade de ser realizado um slam "de mulheres e para mulheres". Diante disso, o interesse da futura slammer cresceu. Passado um breve hiato temporal, em 2018, Cacheada e Fran anunciaram que estava em curso o processo de organização e criação do que seria um "slam das minas", nos moldes dos que já existiam em outros estados. A poeta recorda que várias meninas foram convocadas a participar da reunião: mas, no dia marcado, somente ela, Fran e Cacheada foram. O local combinado foi a Margem Esquerda. Meio desapontadas, as amigas se entreolharam, perguntando uma a outra o que poderia ser feito – e a resposta de Layze foi esta: "eu tô aqui para ajudar; o que eu puder ajudar, fortalecendo, eu tô aqui".

Segundo ela, somente a partir daí é que enxergou uma porta de entrada para trabalhar com isso na comunidade. Então, chegava a hora de pensar na primeira edição desse "slam das minas": algumas ideias já estavam em jogo e outras precisavam ser acertadas, tais

como: haveria também uma roda de conversa? Ou a edição seria unicamente voltada às performances poéticas? A decisão tomada foi a de que seria inicialmente uma roda de conversa sobre feminismo, e, em seguida, haveria o palco aberto[22], sem disputa, para que as meninas começassem a se aproximar e a falar livremente seus versos.

Outro fato refere-se ao nome do coletivo: seria mesmo "slam das minas"? No momento, as meninas presentes mostraram interesse por outro nome. E então veio de Cacheada Santos a ideia: "Que tal 'cumadis'?" (na quebrada sobralense elas se referem uma a outra como "cumadi"). E ficou decidido que seria *Slam das Cumadis*. O passo seguinte foi fazer uma logomarca (no primeiro momento, "muito simples") e reestruturar a página no *Instagram*, já iniciada com o objetivo de chamar as minas. Depois, vieram: onde seria, e em qual horário (para que as meninas fossem e voltassem com segurança). Deliberaram, finalmente, que a primeira edição aconteceria nos Terrenos Novos, um bairro de periferia, "bastante estereotipado" e com "muitos estigmas", tal como frequentemente ocorre com lugares periféricos.

Assim como Layze, Sra. Preta recupera lembranças desse princípio. É ela quem acrescenta que o palco dessa primeira edição foi a famosa "Praça do Priquito", situada nesse bairro. O termo é informal e utilizado no Nordeste para referir-se à genitália do sexo feminino. Segundo a slammer, é importante trazer esse nome à tona "porque tem tudo a ver" com a ocupação do evento pelas mulheres. Sra. Preta não participou dessa edição, mas disse às companheiras que ao próximo iria. Logo depois, o evento de slam mudou de local e foi para o anfiteatro do Largo das Dores.

Ao recordar suas primeiras participações, a poeta afirma que Lazye e Cacheada sabiam que ela escrevia, bem como também acessavam a página mantida no *Instagram*. Por isso, na segunda edição do evento, foi convocada da plateia, de onde estava, para que mandasse uma rima sua. Sentiu vergonha, mas "criou coragem" e foi. Só havia um porém: nervosa, precisava de seus poemas, que estavam no *drive* pessoal. As meninas do slam, prontamente, conseguiram acesso à internet; ela recitou, mas ressabiada e olhando o tempo todo para a tela do celular: "não olhava pra ninguém, meu intuito era acabar de ler".

Ao final, veio o resultado e, para sua surpresa, tinha sido a campeã. De acordo com Sra. Preta, foi o impulso que faltava para que a timidez não saísse vitoriosa e uma certeza se consolidasse: "poxa, acho que encontrei uma coisa que eu gosto [fala com voz suave e leve

[22]Expressão para designar o momento de apresentações livres e fora do *script*, protagonizadas pelas/os/es que se habilitarem a alguma performance.

sorriso]. [...] E isso foi um estalo de dizer também: eu gosto de escrever. Mas... eu gosto mais ainda de recitar!”.

Figura 3:
Sra. Preta e Layze Martins no palco do “Recita Cumadis”, em Sobral, CE.
Fonte: acervo do autor.

Figura 4:
Sra. Preta apresenta o “Recita Cumadis”.
Fonte: acervo do autor.

Figura 5:
Antes de o evento começar, Layze Martins é filmada por Yure Choices, para um documentário entao em fase de produção.
Fonte: acervo do autor.

Figura 6:
O público assiste à apresentação de uma das participantes da noite.
Fonte: acervo do autor.

Figura 7:
Uma das meninas recita poesia.
Fonte: acervo do autor.

Figura 8:
Numa foto embaçada, porém significativa, as minas se abraçam depois que uma delas, emocionada, finaliza sua performance.
Fonte: acervo do autor.

Figura 9:
Uma das minas participantes das oficinas apresenta poesia no palco do "Recita Cumadis", acompanhada de um guitarrista.
Fonte: acervo do autor.

Figura 10:
O pesquisador e a poeta slammer Poliana Hérica conversam, usando máscaras de proteção.
Fonte: acervo do autor.

Figura 11:
Minas do coletivo Slam das Cumadis *e demais organizadores posam para foto ao final do evento.*
Fonte: acervo do autor.

1.3 Lana Oliveira e Natália Pinheiro – na vereda do *Slam das Minas Kariri*

A região do Cariri está localizada ao sul do Ceará e é um lugar icônico do Nordeste: seus personagens históricos, seu espaço geográfico e ambiental, coroado pela Chapada do Araripe; o GeoPark Araripe[23]; a forte religiosidade, com destaque para a figura do padre Cícero Romão Batista, venerado como santo popular por uma legião de nordestinos/as que se deslocam ao menos três vezes ao ano até a cidade de Juazeiro do Norte; a profusão de bares, centros de arte e cultura e de universidades, entre outros acontecimentos fazem dessa terra (que, de maneira geral, é composta por um total de nove municípios) um polo econômico e cultural no Ceará. São três, porém, as cidades centrais e irmanadas onde o Cariri tem o seu ápice: Barbalha, Juazeiro do Norte e Crato. É desta que ressoou, por exemplo, a voz de Bárbara de Alencar, uma

[23]"Localizado no Ceará, é o primeiro parque ecológico das Américas reconhecido pela UNESCO (geoparque mundial). [...] Essa região contém a principal jazida de fósseis cretáceos do Brasil. Isso inclui a maior concentração de vestígios de pterossauros do mundo". Compõem o GeoPark Araripe os seguintes geossítios: "Colina do Horto; Cachoeira de Missão Velha; Floresta Petrificada do Cariri; Batateira; Pedra Cariri; Parque dos Pterossauros; Riacho do Meio; Ponte de Pedra; Pontal de Santa Cruz". Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Geoparque_Araripe. Acesso em: 7 ago. 2023.

das brasileiras protagonistas nas lutas pela Independência (aludiremos melhor a essa personagem no tópico 2.1). E surge aí a segunda vereda estadual dos slams de mulheres.

Eis a fala de Lana Oliveira, uma das principais representantes:

> Sou mãe, poeta, estudante de Letras... E o *Slam das Minas Kariri* surgiu de uma inquietação minha, que sempre participei muito de rodas de rima, mas sempre via o público masculino. E aí eu ficava incentivando minhas amigas: "vamos rimar, vamos rimar!". Mas nenhuma participava, justamente por aquele lugar com muitos homens, e a gente sabe toda a carga de preconceito e machismo que esses espaços carregam. E veio aquele estalo na minha cabeça: "por que não criar um slam onde só mulheres possam participar?". Pra que elas tenham voz mesmo. Nós. Porque eu também participo, além de ter idealizado (sou a slammaster). E foi isso, a ideia de fazer com que as mulheres tenham o seu espaço de fala, que vai além de você só escrever rima ou uma poesia. Você escreve muito o que você está sentindo ali no momento: suas dores, suas vivências. E foi isso. Desde outubro de 2018, quando o slam foi criado e teve a sua primeira edição, tamo aí nesse corre – de colocar nossa voz no mundo (Lana, 2022).

Há no depoimento uma das principais motivações que levam as "minas" da poesia marginal periférica a enfrentarem o desafio de criar e organizar estratégias para fazerem ecoar suas vozes, uma vez que não costumam ser ouvidas nos muitos círculos dos letramentos além-escola nem sempre abertos às mulheres e que nem sempre souberam e quiseram (os círculos) facilitar sua entrada e participação, de modo a criar vínculos que observem a complexa e desigual dinâmica das relações de gênero. Assim, a fala da entrevistada volta-se para o vínculo que busca estabelecer com outras companheiras ("vamos rimar!"). Apesar do convite, a participação não acontecia naquelas rodas de rima já existentes, certamente pela inibição que a maior participação masculina provocava. O fato a incomodava e, paradoxalmente, a estimulou para a iniciativa do *Slam das Minas Kariri*.

Também nas afirmações acima, a slammer faz entrever sua própria noção do fazer: ao dizer que o slam seria o espaço de fala das mulheres, indo "além de só escrever uma rima ou uma poesia", para ela o poetizar não é versejar por versejar ou a "arte pela arte" dos parnasianos. Mas só será compreendido pela via do que elas "sentem ali no momento", isto é, "suas dores, suas vivências".

Com isso, não vê na poesia a preocupação com um eu lírico ou eu poético, muitas vezes tidos como eus distantes de quem escreve. O eu que fala, rima e poetiza, na visão de

Lana, está de mãos dadas com o eu da "escrevivência" de Conceição Evaristo[24]: é aí que faz sentido a frase final do excerto, quando a poeta se certifica de que esse "corre" também é "colocar nossa voz no mundo".

A sexta das poetas slammers ouvidas costuma se posicionar, nas redes sociais e nas batalhas de slam de que participa, como Preta Poeta. Seu nome é Natália Pinheiro e foi assim que se apresentou na entrevista. Eu a conheci, primeiramente, pelos vídeos em que "manda sua rima", tanto no canal *YouTube* do *Slam CE* quanto na página *Instagram* do *Slam das Minas Kariri*, o coletivo do qual ela é uma das organizadoras junto à Lana:

> Eu lembro de ter encontrado o movimento de poesia slam principalmente pela internet, pelo *YouTube*, com atenção para o *Slam da Guilhermina*, no eixo Sudeste, pois aqui no Cariri não tinha slam ainda nesse período. E assim me identifiquei com aquele tipo de poesia, achei fantástico e foi uma revolução dentro de mim. Isso era, mais ou menos, final de 2017, e eu já estava começando, muito timidamente, a colocar poesia pra voz, e depois a assumir a minha escrita, muito ligada a um movimento de sarau, de periferia, que tem aqui no Crato, na Comunidade do Gesso. E comecei a participar (Natália, 2022).

Os primeiros contatos com o mundo slam se efetivam por meio da facilidade com que a internet propaga os eventos – sobretudo os que já eram realizados pelo *Slam da Guilhermina*[25]. Ela observa que o movimento ainda não existia no Cariri, mas a poeta se identificou com o que viu, e esse encontro lhe provoca "uma revolução". Assim, o ato de identificar-se pode ser compreendido como uma das possibilidades da poesia slam: não se escreve nem se fala a poesia para abstrações desinteressadas. Uma vez dita, a palavra ecoa e produz ressonâncias em quem escuta e/ou lê, gerando, entre outros efeitos, proximidade com a palavra-corpo da outra sem sair de si mesma, sem ferir ou macular a própria elaboração da identidade.

---

[24]O conceito de "escrevivência" foi criado por Conceição Evaristo, escritora e doutora em teoria literária. O neologismo sugere que as vivências são matéria-prima e possibilidade para a escrita. A autora reflete sobre invenção, memória e escrita da vivência: "Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência" (Evaristo, 2020, p. 8).

[25]É o segundo slam do Brasil e o primeiro a acontecer na rua, fundado e tocado por Emerson Alcalde e sua companheira, Cristina Assunção. O nome é uma referência explícita à estação Guilhermina-Esperança, Linha 3 Vermelha do metrô paulistano. O evento acontece numa praça pública da Vila Guilhermina (Zona Leste da cidade) desde 2012. O coletivo também idealizou e organiza anualmente o *Slam de Poesias Interescolar de São Paulo*.

Na frase “e foi uma revolução dentro de mim”, dita pela slammer, a que revolução estaria se referindo? A todo um conjunto de ações de natureza mais ou menos subjetiva, ao que o diálogo e a convivência assíduos com essa prática poética lhe acarretaram. Essa revolução interna pode ser vislumbrada ainda no ato de colocar, timidamente, sua “poesia pra voz”, na consciência que se deixa tocar e refazer-se pelas performances apresentadas nos primeiros slams (entre eles, o *da Guilhermina*), vindo a aliar-se ao movimento de sarau já atuante na periferia do Crato.

Segundo Natália, é a partir da metade de 2018 que Lana Oliveira “puxa esse movimento de slam” – e muito devido a sua familiaridade com o rap. Havia a necessidade de um “espaço de fala” que aproveitasse o movimento de rap já existente e a presença de mulheres poetas se organizando e recitando em saraus (principalmente no “Xanas recitam Xanas”). Mas faltava o slam com esse recorte. Foi Lana, junto ao *Coletivo Camaradas*, que lançou a ideia e angariou o apoio de pessoas da universidade, uma vez que fazia Letras, enquanto Natália cursava História[26], ambas na Universidade Regional do Cariri (URCA).

Com a ideia lançada, foram chegando estudantes também da Biologia, além de outras mulheres já participantes do “Xanas”, que se aproximaram. Natália relembra: da primeira edição do *Slam das Minas Kariri* ela não participou, pois que ainda não tinha “coragem” de se lançar nesse meio. Acompanhou, inicialmente, da plateia e no papel de jurada; somente depois, ao ser encorajada pelas outras meninas da edição 1, foi “colocando o seu texto no espaço do slam”. Isso tudo a partir de 2018 e 2019, quando, de fato, integra para valer esse movimento no Cariri, em paralelo também com a participação no *Coletivo Camaradas*.

Após conhecermos as origens e motivações das minas para a criação e organização dos slams, faremos agora um breve recuo temporal e histórico a fim de revisitar outras pioneiras e suas jornadas nas literaturas brasileira e cearense.

---

[26]Natália produziu, em parceria com sua colega Soraya Sousa Pereira, o curta/documentário *Silenciada fui, poesia sou:* Slam das Minas Kariri *construindo campos de voz*. A produção, que é também o TCC de Natália no curso de História da URCA, pode ser vista neste link: https://www.youtube.com/watch?v=jS1SuRNxqMk. Acesso em: 12 mar. 2024.

2 *Vozes-mulheres*: tradição, rupturas

E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre

Conceição Evaristo (2017)
Poemas da recordação e outros movimentos

As muitas vozes de mulheres, tantas advindas da negritude afro-brasileira, jamais estiveram ausentes das malhas textuais, discursivas, históricas e políticas, pois que reveladas em cantos e contos, histórias da ancestralidade africana, manifestações de linguagem, que, no dizer do poeta Oswaldo de Camargo (2005, p. 15, grifo nosso), invariavelmente aconteciam

> [...] sem a necessidade de convencimento sancionada pelos que detinham o sentido do que era Belo, literariamente louvável, de acordo com as normas, uma dicção cheia de *negrice*, acentos de linguagem com *memória tribal*, africanismos que ninguém sabia escrever e, muitas das vezes, nem entendida em seu sentido original... *Literatura oral*!

Sabemos ainda que, nos gêneros da narrativa escrita e desde muito vistos como elevados, como o romance, é historicamente mais comum encontrar mapeamentos de autoria[27], sobretudo por serem privilegiados pelas editoras e, no mundo ocidental, terem sido cultivados em ambientes burgueses que viram no folhetim o aparato ideal para o registro de sua classe e vivências senhoriais – que o atestem as provisões romanescas do século XIX.

Em face de muitos enfoques teóricos preconizados pela historiografia e crítica literárias desse momento histórico, Melo (2020, p. 19-20) propõe "investigar as dimensões ocultas dessa dialética, e mostrar como o pós-colonial do letrado brasileiro repõe inúmeras lógicas de colonialidade, isto é, de hierarquização e subalternização de culturas não ocidentais". De acordo com o autor, vem dessa tradição intelectual, principalmente a partir do século XIX, um certo *modus operandi* teórico que se pavimenta sobre o papel de intérprete da história, das conjunturas sócio-políticas e dos sujeitos inerentes a elas.

Entretanto, fazem-no sob uma lógica ainda colonial – e o estudioso cita, entre outros exemplos, Joaquim Nabuco e Euclides da Cunha, dois medalhões que, com obras extensas, voltaram-se a contextos diferentes mas com pontos de contato: o primeiro, ainda que fosse um conhecido abolicionista, não se furtou a considerar os escravizados como seres de categoria inferior; o segundo, graças a quem se deve a documentação romanceada da Guerra de Canudos, trata as personagens aí envolvidas como seres condenados à eterna condição de farrapos humanos. Ambas visões, em resumo, não se desvencilham das consequências do colonialismo e, com isso, posicionam o "outro" no lugar do "diferente", do "selvagem", do "não civilizado".

---

[27]Sobre levantamento de autoria negra relacionada ao gênero romance no Brasil, em pesquisa sobre romances de autoras negras brasileiras entre 1859 e 2006, Fernanda Miranda (2019, p. 54, grifo próprio) conclui: "Olhar para o romance é urgente, porque se trata de uma forma visivelmente minoritária quando interseccionada à autoria negra [...]. Conforme este mapeamento preliminar, começando pelo primeiro romance publicado no Brasil, *O filho do pescador* (1843), de Antônio Gonçalves Teixeira de Sousa, e indo até as obras mais recentes, lançadas em 2019, foram encontradas um total de **90** obras, escritas por um total de **39** autores, dos quais **14** são mulheres".

Tendo em vista essa problemática – intrínseca à ideia mesma de formação de uma literatura e identidade nacionais – e voltando ao tópico inicial deste capítulo (autoras negras *versus* publicações literárias), acresce trazer uma afirmação de Ana Elisa Ribeiro[28]: "O mundo editorial é muito masculino e as mulheres foram apagadas dele sem dó" (informação verbal). Brevemente, a pesquisadora caracteriza o império masculino desde a formação de editoras brasileiras e sua consequente produtividade e publicidade. Essa realidade não é suficiente, mas ajuda a entender, por exemplo, o sumiço de autoras negras no processo de construção de uma literatura cearense. Tal indicativo, contudo, é peremptório.

Admito que podem sim ter havido mulheres negras, em solo cearense, a produzirem *alguma poesia* nesses anos todos, mas que não lograram ver seus nomes ou textos registrados nos anais da história; não tiveram o direito à autoria reconhecida – ainda que sejam vozes da informalidade, dos discursos que não se plasmaram em livros. Sei também que esse é um tema eternamente em aberto, sendo este um país de muitos silenciamentos ainda por serem desvelados, como sói acontecer com tantas escritoras que, só muito depois de mortas viram *sujeitas* de leituras interessadas e de pesquisas acadêmicas. Estamos, afinal, em território de colonização patriarcal/europeia, como bem definiu Melo (2020).

Muito tempo foi necessário para que "vozes-mulheres", como prefere Conceição Evaristo (2017), viessem um pouco mais à tona das águas coloniais e se propagassem. Talvez a primeira a emergir tenha sido a professora maranhense, Maria Firmina dos Reis (São Luís, 11/10/1825 – Guimarães (MA), 11/11/1917), caso raro de erudição e acesso à instrução formal em sua época, tendo ela as características que tinha: mulher, negra e pobre, vivendo numa distante província em franco processo escravocrata. Seus *Cantos à beira-mar* (1871) poderiam ser recuperados como os primeiros poemas escritos por uma mulher negra no Brasil? Na quarta das seis estrofes do poema "Confissão" (Reis, 1871, s. p.)[29], "ouvimos":

> E as dores no peito dormentes se acalmam.
> E eu juro teu riso credor de um favor:
> E eu sinto minh'alma de novo exaltar-se,
> Rendida aos sublimes mistérios do amor.

[28]Informação obtida da fala de Ribeiro, na palestra "Multimodalidade e edição: expansões e interseções", realizada no Anfiteatro do IEL/Unicamp, em 28 de março de 2023, das 14h às 17h.

[29]Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117651#Confiss%C3%A3o. Acesso em: 4 set. 2022.

Bem se pode notar a linguagem ultrarromântica dessa autora versátil, articuladora das visões abolicionista e indianista presentes no Romantismo nacional que perseguia um sentido de brasilidade nas páginas legadas ao público consumidor de seu tempo.

Mais de um século, porém, separa os *Cantos* de Maria Firmina das tentativas (diga-se, pioneiras) de atribuir existência, por meio sobretudo de antologias em livros e revistas, às criações poéticas de autoras e autores identificados como negros ou afro-brasileiros. É do ano de 1978 a primeira edição dos *Cadernos negros*, pelo grupo Quilombhoje[30], em São Paulo, cujas publicações são ininterruptas e responsáveis por divulgar a obra de autoras e autores comprometidos com uma literatura assumidamente antirracista. Para citar outras duas iniciativas: em 1982, é publicada *Axé: antologia contemporânea da poesia negra brasileira*, organizada por Paulo Colina[31]. Dez anos depois, em 1992, sai *Poesia negra brasileira*, organizada por Zilá Bernd[32].

Assim, a poesia negro-brasileira ou afro-brasileira tem espaço e fôlego históricos que não são recentes[33]. O que parece ser recente (e de modo relativo, talvez o seja) são estas duas vertentes que nela se coadunam: as publicações impressas, editoriais ou mais independentes; e um maior e efetivo engajamento de poetas negras, organizadas ou não em coletivos.

---

[30]Cf. https://www.quilombhoje.com.br/site/. Acesso em: 18 ago. 2023.

[31]O livro reúne 15 poetas, sendo apenas 4 mulheres: Geni Mariano Guimarães, Maria da Paixão, Miriam Alves e Ruth Souza, ambas do estado de São Paulo.

[32]Essa outra antologia lança as primeiras sementes conceituais, numa publicação escrita, acerca do que Bernd nomeia "literatura negra", e está organizada em quatro capítulos que buscam periodizar os momentos mais importantes na formação de uma poética da negritude no Brasil. São eles: "1. Período pré-abolicionista – o discurso fundador: Luiz Gama"; "2. Período pós-abolicionista – o limiar da consciência: Cruz e Sousa; o ressoar dos tantãs: Lino Pinto Guedes"; "3. Período contemporâneo: 3.1. A consciência resistente: Solano Trindade; 3.2. A consciência dilacerada: Eduardo de Oliveira, Oswaldo de Camargo, Domício Proença Filho; 3.3. A consciência trágica: Luiz Silva (Cuti), Miriam Alves, Oliveira Silveira, Antônio Vieira, Paulo Colina, Abdias do Nascimento"; e, por último: "4. Os grupos Quilombhoje, Negrícia e Poetas baianos". Dentre os 24 poetas dessa obra, Miriam Alves é a única poeta mulher. Em 2011, porém, a autora reeditou e atualizou seu livro: o título passou a ser *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*; comentários críticos e novas seções foram acrescentadas, dentre elas "A poesia afro-brasileira no feminino", com as poetas Conceição Evaristo, Miriam Alves, Leda Maria Martins, Esmeralda Ribeiro, Jussara Santos e Ana Cruz. Sobre isso, é bom salientar: em que pese seu intuito abrangente, cada antologia é conduzida por escolhas sempre pessoais de quem a organiza, e nenhuma obra, por mais abrangente que procure ser, alcançará efeito totalizador.

[33]É importante ressaltar: além das antologias poéticas supracitadas, outras surgiram antes e depois delas, algumas com temas mais abrangentes, mas sempre enfocando a temática da negritude, como estas: *A poesia afro-brasileira* (1943), de Roger Bastide; *Antologia do negro brasileiro* (1950), de Edson Carneiro; *O negro na literatura brasileira* (1958), de Raymond S. Sayers. Mais recentemente, o pequeno volume *Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos* (2005), organizado por Luiz Carlos dos Santos, Maria Galas e Ulisses Tavares, alcança efeito importante por trazer autores dos séculos XIX pouco citados nessa seara, como Domingos Caldas de Cobre e Manuel Inácio da Silva Alvarenga, aliados a outros textos e autores dos séculos XX e XXI, muitos dos quais não somente estão atrelados à visão convencional de literatura, mas também a uma perspectiva sobre o negro na literatura de cordel e na música popular brasileira.

Já no que se refere a poetas do Ceará, duas antologias despontam: *Antologia de poetas cearenses contemporâneos*, de 1965, organizada pela Imprensa Universitária do Ceará, em comemoração aos dez anos de fundação da antiga Universidade do Ceará; e *A poesia cearense do século XX*, publicada em 1996 e levada adiante por Assis Brasil. No primeiro livro, 10 autores estão presentes, e não há nenhuma mulher. Por sua vez, esse segundo seleciona poetas cujas atividades literárias principiam no século XIX: 64 (no total), das quais apenas 3 são mulheres: Ieda Estergilda, Marly Vasconcelos e Regine Limaverde (as duas primeiras nascidas em 1943 e a última em 1947).

Neste capítulo, valemo-nos das categorias "tradição" e "rupturas" ao compartir das proposições de Octavio Paz (2013), que no texto *A tradição da ruptura* discute "a tradição moderna da poesia". Entre reflexões elaboradas em contextualização dialética e sob o timbre da escrita poética que lhe é marcante, o escritor mexicano assegura: "o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo" (Paz, 2013, p. 15, grifo próprio). Segundo ele, não existe tradição sem ruptura e nem ruptura sem tradição, pois uma necessita da outra para se constituir; logo, o que soa paradoxal pode ser compreendido melhor quando acompanhamos o seu raciocínio: embora a ruptura pareça sempre voltada para os rompimentos com o passado, ela se faz uma tradição à medida que avança sobre o presente e se encaminha para o futuro, sem abandonar a modernidade mas se tornando, ao mesmo tempo, uma

> [...] *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade (Paz, 2013, p. 15, grifo próprio).

Além disso, nem tudo que é novo é moderno, afirma Paz (2013, p. 17), "a menos que seja portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente". O teórico utiliza ainda uma série de exemplos ao longo da história da poesia ocidental a fim de ilustrar as continuidades, recuos, avanços e inovações que interligam tradição e ruptura; passado, presente e futuro. Aqui, no entanto, basta que observemos alguns acontecimentos recentes nas artes e na literatura brasileiras, como realça Eneida Maria de Souza (2002, p. 93) em ensaio crítico sobre as "estéticas da ruptura" no período modernista brasileiro, especificamente a "década de 1940, passando pelo concretismo e o neoconcretismo da década de 1950 e o tropicalismo dos anos 1960 e 1970".

De acordo com Souza (2002), esses recortes temporais apresentam rupturas que invadem com toda força tanto a esfera do literário como outros segmentos da cultura brasileira. Eis uns poucos, para começar: a "modernidade metropolitana" coincidindo "com o movimento de 1922" (p. 96); o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade em 1928, "contra a retórica praticada pelos doutos, a presença do inimigo sacro, do colonizador português e de verdades preconcebidas" (p. 102); o movimento tropicalista, tendo, entre outros, Caetano Veloso à frente, numa retomada da perspectiva antropofágica para a música popular brasileira, mesclando "o experimentalismo ousado das vanguardas artísticas com a memória sentimental da tradição" (p. 103); a "poética de Mário de Andrade" com *Macunaíma*, por exemplo, bem como as associações que fazia entre o barroco mineiro e o expressionismo alemão, "na tentativa de afirmação do nacional pelo universal, através da condensação e deslocamento dos valores estéticos europeus e brasileiros" (p. 105); o surgimento do *Manifesto Pau-Brasil*, novamente por Oswald de Andrade, a partir de sua experiência com a expedição dos modernistas às cidades históricas de Minas, na busca por "suscitar o alargamento do conceito de nacional pela via do primitivo e do exótico" (p. 106); o concretismo e sua estética de "recursos visuais e plásticos na composição do poema", a coincidir com a fundação de Brasília, "poema-concreto instalado no planalto central do País" (p. 107-108). Que são esses acontecimentos senão a mais completa mistura entre continuidade e inovação, talvez com o predomínio da última sob a mediação inconteste de um sentimento antropofágico?

Assim, vemos o fazer poético da atualidade, entre margens e epicentros de feições periféricas, num contexto difuso de produção e recepção que nem sempre alcançou os mercadológicos e complexos mecanismos de apropriação e divulgação editorial. Portanto, se a tradição é feita de anteparos que mantêm ativas muitas propostas e ideias já em circulação – e validadas geração a geração –, as rupturas são percebidas não como a demolição (parcial ou total) do vigente, do tradicional, do consolidado, do que detém o privilégio de ser mais amplamente propagado. As rupturas podem ser realizadas pelas "brechas" (Duboc, 2015); por meio das pequenas produções que surpreendem; das perfurações não autorizadas em bolhas herméticas e canônicas. E são também compreendidas como os influxos – tantas vezes sem pedir licença e forçados – de mulheres romancistas, de poetas negras, de slammers periféricas – em espaços marcadamente identificados com a presença dos homens.

Em nossas análises, algumas rupturas são identificadas hoje numa dimensão de *levante* frente aos ditames tradicionais da crítica, aos registros historiográficos, à chancela dos meios acadêmicos. Para serem encontradas, também há que recuar aos meandros históricos, recuperando ou rememorando nomes, relações, práticas, atuações, textos, discursos, elementos

de uma certa contra-hegemonia que marcha em direção a outros vieses do que em geral se entende por literatura.

Em nossos dias, poetas insurgentes assumem novos rostos e se revestem de outras motivações, que se encontram imbricadas, especialmente, nas mãos das juventudes – em eventos de saraus e/ou de slams, sempre povoados de gritos, protestos e participação democrática, em espaços ao ar livre de inúmeras cidades Brasil afora.

Seja como for, e sem estarem alheias aos muitos fatores sociais e políticos atrelados às possibilidades de existência e legitimação pública da noção de autoria, as mulheres participaram e têm participado das disputas linguístico-discursivo-político-literárias da escrita e da voz, ensejando novas vidas àquilo que, de maneira convencional, apresenta-se como literatura brasileira – ou no plural, literaturas brasileiras – porosa a muitos apagamentos, mas também a borrões, rascunhos e rasuras inacabadas.

2.1 Mulheres, raça e classe na vida literária brasileira

A poesia slam é oral e performática se realiza num processo de afastamento (contestação?) da literatura oficial (isto é, de movimentos e escolas literárias). Ainda que esse movimento poético se constitua em espaços político-discursivos de uma certa contracorrente artística, iniciamos por um percurso dissertativo que visa a compreender a presença e a participação de autoras negras no decurso da vida literária brasileira.

Compõem esta discussão apontamentos históricos e, finalmente, uma reflexão sobre literatura afro-brasileira ou negro-brasileira. É certo que os slams não são uma exclusividade de poetas negras/os/es da chamada contemporaneidade, mas pelo fato de a atuação das/os/es slammers, no Brasil, ser demarcada em contextos periféricos, integrados por pessoas negras e antirracistas, pergunto: seria adequado considerar que os slams têm ampliado as fronteiras de uma literatura afro ou negro-brasileira?

A chamada literatura brasileira (LB), sua formação e seu próprio conceito são objetos não apenas de diversos estudos como também suscitam acalorados debates entre teóricos e historiadores. Para Rita Terezinha Schmidt (s.d., p. 2), “pensar historicamente a constituição das histórias da literatura brasileira significa pensar os limites de seus modelos, e no caso em questão, pensar a partir de questões de gênero”. Ela observa que essa atitude se justifica, entre outros fatores, pelo fato de a temática de gênero não ser um “tópico da vida privada, mas da vida social em geral, e da vida intelectual, de modo particular”. Assim, ainda

em conformidade com a autora, tanto a tradição literária brasileira quanto as formas utilizadas para sistematizá-la denotam estreitas relações entre literatura e patriarcado.

Veio de um historiador francês, Jean-Ferdinand Denis, o primeiro ensaio panorâmico sobre a história da LB, publicado em 1826. No *Resumo da história literária do Brasil*, Denis afirma, a partir do seu recorte[34], que o início dessa literatura não se encontrava expressivamente distante, reconhecendo a dificuldade de determinar sua "verdadeira origem, já que a separamos, por alguns instantes, da literatura portuguesa. É certo que ela começou com alguns imperfeitos relatos do século XVI, os quais se refugiaram, em grande parte, nos arquivos da Torre do Tombo" (Denis, 1968 [1826], p. 37).

Portanto, a obra do historiador – um resumo, como ele define – volta-se para os aspectos originários da literatura produzida no país, inscrevendo-se numa perspectiva colonial. O trecho acima traz embutida a ideia de fusão embrionária entre as produções literárias brasileira e portuguesa e, com a menção aos "imperfeitos relatos" e aos "arquivos da Torre do Tombo", refere-se à famigerada *Carta* do achamento, escrita pela conhecida pena do escrivão português Pero Vaz de Caminha. Mas, seguramente, para os objetivos deste estudo, o que mais importa é o fato de ser citado, neste mesmo *Resumo*, o nome de Dona Rita Joana de Sousa[35], lendária poetisa pernambucana do século XVII. E a partir desse dado, discutiremos, sucintamente, sobre relações e implicações possíveis entre os principais estudos historiográficos e a presença de escritoras brasileiras, negras ou não, em tais estudos.

A sistemática *História da literatura brasileira*, publicada por Sílvio Romero (1949)[36], apresenta um amplo estudo eminentemente historiográfico no que se refere à acomodação histórica da produção literária nacional. Na obra, aparecem os nomes de duas dezenas de autoras brasileiras, entre elas Maria Firmina dos Reis, a quem nos referimos acima,

---

[34]Jean-Ferdinand Denis (1789-1890) chegou ao Brasil em 1816. Diz-se que se encantou pelo país e aqui permaneceu até o ano de 1821. O referido ensaio foi publicado inicialmente na França, sob o título: *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*.

[35]Rita Joana de Sousa (1595-1618) foi talvez a primeira mulher a integrar ativamente um certo escalão cultural na então capitania de Pernambuco, nos idos do século XVII. Escrevia poemas e promovia saraus em sua casa, em Olinda (PE). Também aparece em alguns registros históricos como uma das primeiras pintoras do Brasil.

[36]A *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, veio a público em 1888, em dois tomos; no ano de 1902, foi publicada uma nova edição, ampliada e melhorada pelo autor, ambas pela editora Garnier. Hoje, a obra completa está organizada em cinco volumes. A edição consultada por mim é a de número 4 (1949), da editora José Olympio. Sílvio Romero nasceu em Lagarto (SE), em 1852, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1914, seis anos após a morte do escritor afro-brasileiro Machado de Assis, cuja obra foi criticada por Romero, acendendo uma polêmica. Um e outro integraram a Academia Brasileira de Letras (ABL), tendo sido Machado o idealizador e primeiro presidente da agremiação.

hoje considerada a primeira mulher (negra) romancista de que se tem notícia na literatura brasileira[37].

Publicaram-se ainda muitos estudos com o objetivo de traçar um panorama histórico da LB: no século XIX, além da supramencionada obra de Romero, aparece a *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, de José Veríssimo. Visando, por sua vez, a uma abordagem historiográfica de um escopo mais específico (qual seja, mulheres na literatura), há que se fazer notar os trabalhos: *Brasileiras célebres*, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (2004), e *Pernambucanas ilustres*, de Henrique Capitolino (1980). Tratemos dos dois últimos.

Vindo a público em 1862, o *Brasileiras célebres* compõe uma espécie de mosaico de mulheres cujos papéis foram notáveis nos cenários histórico, político e cultural brasileiros. É uma tentativa precursora de se elaborar um conjunto amplo de perfis de escritoras brasileiras – mas vai além, pois são descritas personalidades femininas que, segundo o autor, assumiram relevância em diferentes momentos da formação do país, mas nem todas aparecem como figuras independentes ou descoladas da imagem de seus esposos, à época já conhecidos devido a inserções públicas.

A esse respeito, e para citar dois exemplos, figuram os nomes de "Paraguaçu ou Catarina Alves, a bela e virtuosa esposa de Caramuru[38]"; e de "Dona Maria Dorotéia de Seixas ou a Marília de Dirceu"[39]. Desperta atenção o modo encomiástico empregado, frequentemente por meio de expressões adjetivas como "heroínas domésticas" ou mulheres para quem a "fidelidade conjugal" é "como o diadema da sua pureza" (Sousa e Silva, 2004 [1862], p. 53) etc. O trecho a seguir é ilustrativo da tonalidade com que o historiador recobre suas eleitas, sobretudo as que parecem ter se restringido aos ambientes domésticos:

> A sua vida [a vida das mulheres] toda de deveres é como que um exemplo contínuo, um exemplo santo, um exemplo justo, do qual nenhum prêmio

[37]Embora enfatizemos neste trabalho a escritora Maria Firmina dos Reis, Miranda (2019, p. 17) observa: "A inscrição da mulher negra nas nossas letras perpassa os séculos, materializando-se, pelo menos, desde 1752 com a grafia de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz (1719-1778), que nos deixou, salvo engano, o mais antigo texto escrito por um ex-escravizado neste país. A longa biografia de Luiz Mott, *Rosa Egipcíaca*, uma santa africana no Brasil (1993), traz, em mais de 700 páginas, referências a inúmeros documentos recolhidos na Torre do Tombo (Portugal) em virtude do processo inquisitorial sofrido pela ré Rosa Maria".

[38]Diogo Álvares Correia, o "Caramuru" (1475-1557), é considerado um dos primeiros viajantes portugueses a promover o contato dos povos nativos brasileiros com navegadores europeus. A alcunha foi a ele atribuída pelos índios Tupinambás.

[39]Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão (1767-1853) nasceu e viveu em Vila Rica, atual Ouro Preto (MG). A ela foi dedicada a obra lírica *Marília de Dirceu*, escrita por Tomás Antônio Gonzaga, inconfidente e poeta do Arcadismo brasileiro. Diz-se que estava noiva de Gonzaga quando ele foi preso e degredado para Moçambique, durante a Inconfidência Mineira. Na então colônia africana, o poeta casou-se com Juliana de Sousa Mascarenhas. Reza a lenda que Maria Doroteia, falecida aos 85 anos, o esperou por toda a vida trancafiada em um convento.

> esperam neste vale de sofrimentos e prazeres, de risos e lágrimas, e que se a alguma recompensa podem ou devem aspirar, é por sem dúvida à bem-aventurança, que a divina Providência reserva na sua santa glória aos seus mimosos, aos seus prediletos, aos seus escolhidos. É a esperança de além túmulo, nuvem dourada, que no horizonte reflete os raios do sol no poente (Sousa e Silva, 2004 [1862], p. 53).

Notem-se as lentes utilizadas por Sousa e Silva na elevação das brasileiras escolhidas. Grande parte do livro é permeada por uma visão patriarcal sobre a figura da mulher – visão que, se por um lado enaltece qualidades caras a um modo burguês de observar a vida feminina, por outro reduz a personalidade em foco ao espectro de esposa recatada, "mãe entregue às afeições do amor maternal" e "ao fervor religioso" (Sousa e Silva, 2004 [1862], p. 79). O fragmento transcrito, por exemplo, escancara a idealização da mulher bem ao gosto do século XIX, de que muito se valeu o *establishment* brasileiro em suas mais diversas formas de (re)modelar a percepção sobre o gênero feminino.

Porém, encontram-se referências a outras senhoras cujos perfis já se distanciam relativamente do exposto acima: são as mulheres que pegaram em armas. Dentre elas, as senhoras pernambucanas de Tejucupapo: Dona Clara Camarão, Dona Maria de Sousa, Dona Rosa de Siqueira, Dona Maria Ursula, todas participantes da Batalha dos Guararapes em meio às invasões holandesas a Olinda e ao Recife, entre 1648 e 1649[40]. Além delas, também podem ser citadas: Joana, Angélica, a Freira Mártir; Dona Maria de Medeiros, a Guerreira; as "senhoras paulistanas" e as "senhoras baianas", durante a guerra em prol da Independência do Brasil. Destas, o autor afirma que "não se limitaram [...] à simples manifestação de seus patrióticos sentimentos. Algumas se distinguiram além do que se devia esperar de seu sexo: empunharam as armas, voaram ao campo de batalha!" (Sousa e Silva, 2004 [1862], p. 148). Todas, no entanto, marcadas por uma característica em comum: atuarem nas ebulições sociopolíticas de uma sociedade patriarcal, em que a última palavra era masculina, devidamente marcada pelo poder elitista da branquitude e da hegemonia escravocrata da época.

De modo análogo, Henrique Capitolino Pereira de Melo, então estudante do 5º ano da Faculdade de Direito do Recife, publica, em 1879, o seu *Pernambucanas ilustres.* Aqui também não se limitou o autor aos perfis de mulheres escritoras: o percurso histórico é amplo e começa pelo século XVI, com o nome de Dona Maria do Espírito Santo Arco-Verde, descrita

---

[40]Vale citar o elogiado romance publicado em 1982 pela escritora e jornalista recifense Marilene Felinto, quando tinha 22 anos. Em estudo sobre nove romances de autoras negras brasileiras (entre 1859 a 2006), analisa Miranda (2019, p. 251): "*As mulheres de Tijucopapo* é um romance sobre a solidão de uma mulher negra a quem foram rompidos os espelhos que lhe deveriam ser familiares e, sem conexões que lhe pudessem assegurar um solo afetivo de referências de sua ancestralidade, sai em busca de um enredo para sua origem".

como “princesa indígena”, “filha da taba indiana”, “glória da sua tribo e orgulho do Cacique, seu pai” (Capitolino, 1980 [1879], p. 2). Acerca dela, narra-se uma paixão recíproca por um “guerreiro português”, que a tomou de sua tribo e a batizou com o nome e o sobrenome com o qual passou a ser chamada – sendo, portanto, uma espécie de Iracema em plagas pernambucanas.

Em seguida, o historiador arrola uma sucessão de nomes (mais de quarenta) de personagens femininas ligadas à história oficial local, seguidas de suas respectivas notas biográficas. Há em comum entre a grande maioria delas as largas influências que exerceram nas relações com o cristianismo, representado por seu envolvimento com a Igreja Católica; há ainda as senhoras participantes de batalhas ocorridas na então província de Pernambuco. Por ora vale citar ao menos duas: Dona Rita Joana de Sousa (vide nota à página 73) e Dona Bárbara Pereira de Alencar[41].

Mas não vieram somente de homens os ensaios historiográficos desse tipo. Em 1899, a baiana Ignez Sabino publica o seu *Mulheres ilustres do Brasil*, um livro de quase trezentas páginas em que buscava “ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que *jazem obscuras*, devendo elas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade se encontrará tanta aptidão cívica presa aos fastos da história”[42] (Sabino, 1899, p. 9, grifo nosso).

Vale assinalar sobre a publicação: trata-se de único livro do gênero lançado por uma mulher no século XIX; esta, por seu turno, era uma intelectual e membro de família burguesa, tendo escrito e publicado várias obras, em prosa e poesia, tais como o romance *Lutas do coração* e o “volume de contos/crônicas e poesias *Contos e lapidações*, em 1891”, como observa Lima (2019) em dissertação de mestrado. Entre as personalidades reunidas por Sabino, destaca-se o nome de Nísia Floresta, uma das primeiras feministas do Brasil; e grande parte das *Mulheres ilustres* (nem todas elas escritoras, como a imperatriz Teresa Cristina, por exemplo) podem ser encontradas em *Brasileiras célebres* e em *Pernambucanas ilustres*, acima referidos. Contudo, o que talvez os diferencie da iniciativa de Sabino esteja na observação da professora Zahidé Muzart (1999 *apud* Lima, 2019, p. 46), para quem há uma “abordagem crítico-analítica” acerca das mulheres reunidas, que também são apresentadas sob aspectos que vão além de informações

[41]Bárbara Pereira de Alencar (1760-1832) foi uma das articuladoras da Revolução Pernambucana e da Confederação do Equador. É considerada a primeira mulher prisioneira política do Brasil, vindo a ser avó do mais famoso dos autores românticos, o cearense José de Alencar (1829-1877).

[42]Como a edição consultada é a original, de 1899, optamos por atualizar a ortografia e a pontuação do texto, o que em nada altera ou compromete seu conteúdo.

biográficas. Ou seja, Ignez Sabino se apropria de leituras críticas já realizadas, citando-as e relacionando-as em seu levantamento.

Desembarcando no século XX, vários livros historiográficos sobre a LB foram publicados: em 1919, aparece a *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho; em 1938, *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré; em 1950, *História da literatura brasileira: prosa de ficção*, de Lúcia Miguel Pereira; em 1955, *A literatura no Brasil*, um amplo projeto em seis volumes, de Afrânio Coutinho; em 1959, *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; em 1970, *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; em 1972, *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio; e, em 1977, *História da inteligência brasileira*, um projeto ambicioso em sete volumes, de Wilson Martins; em 1981, *História da literatura brasileira* (volumes I, II e III), de Massaud Moisés; em 2007, *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar.

Todos esses compêndios trazem nomes de escritoras mulheres, principalmente das que estiveram, de algum modo, ligadas à literatura oficial (historicizada pelos manuais), como, por exemplo: Francisca Júlia[43], Narcisa Amália[44], Júlia Lopes de Almeida[45] e Auta de Souza[46], para citar as mais antigas. Contudo, em apenas duas obras figura o nome de Maria Firmina dos Reis: na historiografia de Silvio Romero e na de Wilson Martins.

Na introdução a este capítulo, mencionamos o nome dessa intelectual maranhense e o seu livro *Cantos à beira-mar* (1871). Agora, é relevante outra observação mais atenta sobre

---

[43]A paulista Francisca Júlia César (1871-1920) atuou na imprensa e foi a única escritora do Parnasianismo brasileiro, uma escola literária fissurada pelo rigor formal. Atribui-se a Francisca Júlia o feito de ter sido a que mais seguiu à risca (dentre os parnasianos) a plataforma poética desse estilo de época, em que deveriam prevalecer a objetividade e a perfeição do verso. A ela coube o epíteto de "Musa Impassível". De sua autoria, os livros mais conhecidos são *Mármores* (1895) e *Esfinges* (1903).

[44]Narcisa Amália de Campos (1852-1924) geralmente aparece como a primeira autora do Romantismo, ainda que quase nunca figure nos livros didáticos ou nos currículos de literatura. Trabalhou na imprensa e sua vida pessoal desencadeou repercussões em Resende (RJ), onde morava, pois foi casada e se separou por duas vezes num contexto de extremo conservadorismo. Publicou *Nebulosas*, em 1872.

[45]Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) é autora de uma vasta produção literária que engloba importantes obras de: literatura infantil, romances, crônicas, peças de teatro, além de matérias jornalísticas. Foi também uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras (ABL). Seis meses antes da inauguração da casa, porém, seu nome foi retirado da lista e ocupado pelo marido, o poeta Filinto de Almeida (cuja obra é tida como medíocre), pois uma das cláusulas do estatuto da associação proibia a participação de mulheres. Vale registrar que somente em 1977 Rachel de Queiroz viria a ser a primeira a ocupar uma cadeira na ABL.

[46]Auta de Souza (1876-1901) nasceu e viveu no Rio Grande do Norte, atuou na imprensa e escreveu poesia de filiação simbolista. Câmara Cascudo a definiu como "a maior poetisa mística brasileira". Seu único livro, *Horto*, publicado em 1900, alcançou grande repercussão e foi prefaciado por Olavo Bilac, o poeta mais renomado à época. A vida da escritora, marcada por tragédias pessoais, teria influenciado sua melancólica poesia.

a autora de *Úrsula* (1859), seu livro mais conhecido e primeira obra ficcional abolicionista[47]. Segundo Agenor Gomes (2022), biógrafo de Maria Firmina, ela era uma figura excepcional em São Luís e em Guimarães (MA) (município onde viveu a maior parte de sua vida), pois teve acesso a uma educação distinta em comparação às mulheres negras de seu tempo. Tornou-se, aos 22 anos, a primeira professora em caráter oficial de seu estado.

Para Mendes (2016), o caso de Maria Firmina dos Reis é único, levando-se em consideração o fato de a autora maranhense ser negra e, ainda, toda a série de limitações e dificuldades econômicas, conjunturais e geográficas de Guimarães e São Luís. De acordo com a estudiosa, ainda que *Úrsula* seja visto, inicialmente, como um livro de estilo ultrarromântico, de linguagem e enredo "açucarados", é possível inscrevê-lo numa perspectiva abolicionista, característica da terceira geração da poesia romântica brasileira, uma vez que Reis já aborda temas, relações e modos de percepção ignorados pela imensa maioria dos prosadores de sua época, ressalvadas algumas exceções na produção poética, como Castro Alves e Luís Gama.

> No romance, as personagens protagonistas são brancas, e as negras são todas secundárias, mas muito significativas, já que através delas são abordadas questões fundamentais, como a problemática da escravidão negra. São as personagens negras e escravas que fazem com que o romance adquira um tom de denúncia, assim como expressa sentimentos de igualdade, fraternidade e liberdade, misturados a resignação e revolta (Mendes, 2016, p. 101).

Às primeiras páginas do romance de Firmina, logo são encontradas características ultrarromânticas: "A lua ia já alta na azulada abóbada, prateando o cume das árvores, e a superfície da terra, e apesar disso Úrsula, mimosa filha de Luísa B..., a flor daquelas solidões, não adormecera um instante" (Reis, 2018[1859], p. 49). Resumidamente, a narrativa conta as desventuras de Úrsula, a mocinha do título, uma jovem que morava com a mãe, Luíza B..., de saúde muito frágil. Numa sucessão de intrigas e reviravoltas, destacam-se dois triângulos amorosos em torno dos quais os conflitos se desenvolvem: Adelaide, Tancredo e o pai do rapaz (este e a primeira traem o jovem). Após a derrota do "mancebo", forma-se um novo triângulo amoroso, desta vez com Tancredo, Úrsula e o tio desta, o qual é apresentado como uma ameaça constante e cruel, um vilão horripilante e desfigurado pelo desejo perverso de violentar sexualmente a indefesa virgem. Entre as vicissitudes sofridas por mãe e filha, surgem

[47]"Maria Firmina dos Reis publicou dois livros: o romance *Úrsula* e o livro de poemas *Cantos à beira-mar*. Os contos 'Gupeva' e 'A escrava' foram publicados sob a forma de folhetim nos jornais da capital. As suas obras, porém, ficaram no esquecimento por mais de cem anos" (Gomes, 2022, p. 40). O primeiro conto é de cunho indianista, de 1861; o segundo é uma narrativa abolicionista, de 1887. A autora ainda deixou composições musicais e um diário: "Álbum". Foi a homenageada da 20ª Flip, mais importante festa literária do país, realizada entre os dias 23 e 27 de novembro de 2022.

personagens que incidirão sobre os desfechos de suas vidas e desencadearão no enredo conflitos paralelos. São elas: o aguerrido Túlio; o leal Antero; e Mãe Suzana, ambos escravizados.

Como não cabe aqui uma análise da referida obra, limitamo-nos a uma breve observação que interessa enfatizar. Em *Úrsula*, há uma narrativa de autoria abolicionista, conduzida por um narrador extradiegético (isto é, em terceira pessoa), que se apropria fartamente do recurso descritivo para o desenho e a apresentação das personagens, perscrutando-as psicologicamente e voltando-se para elas de forma aproximada e interessada. Mesmo sabendo que a protagonista do título não é uma mulher negra (o que em muito diz respeito, como vimos, às expectativas literárias da época, marcadas por uma visão e apropriação cristalizada do então colonialismo vigente), quando nos defrontamos com as personagens negras, facilmente as percebemos como *personas* que refletem sobre a sua condição, a partir do lugar onde vivem, como o faz a "preta Suzana":

> Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida, passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos *amarrados* em pé e para que não houvesse receio de volta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. [...] É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e faminto! (Reis, 2018[1859], p. 116, grifo próprio).

Nesses parágrafos, a narrativa concede a Suzana o direito à palavra, a fim de que a personagem – representativa de tantas e inúmeras mulheres negras que, como ela, foram trazidas para o Brasil com a mesma finalidade de exploração – expresse sua subjetividade ante as injustiças de que fora vítima, no auge do período escravocrata. A autora deve ter se baseado em histórias reais ouvidas de perto, vividas e contadas por pessoas escravizadas. Assim, concluímos, como demonstra Davis (2016, p. 17): "o enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão". Portanto, a condição social e de gênero observada em Suzana repercute, em matizes dos mais variados, na vida de muitas mulheres negras trabalhadoras.

Consideramos necessário esse percurso sobre Maria Firmina dos Reis porque o seu pioneirismo é inquestionável. Assim como Firmina, muitas outras autoras – das quais temos registros – fizeram do seu trabalho, entre os séculos XIX e XX, uma forma de expressão estética e política, sendo possível há décadas ver um mosaico de autoras e autores negros/afrodescendentes voltados à consolidação de uma literatura própria, original e autônoma, nunca alheia aos temas e às questões raciais. Pelo seu caráter de precursoras, como

a maranhense que as precedeu, lembramos aqui os nomes de ao menos três escritoras negras, de renome: Antonieta de Barros[48], Carolina Maria de Jesus[49] e Ruth Guimarães[50]. A partir delas e de suas obras é que os primeiros caminhos foram abertos para que mais autoras (negras ou não) viessem a assumir os lugares que hoje ocupam em matéria de arte e produção literárias, sabendo-se que esse caminho tem numerosos percalços.

Na poesia, avulta o nome de Gilka Machado (1893-1980). Segundo Ruy Castro (informação verbal)[51], ela despontou no século XX como uma voz feminina duramente criticada por conservadores, dentre eles: Rui Barbosa, Carlos de Laet e Mário de Andrade, "católico penitente, então com 22 anos e membro ativo da congregação mariana da Imaculada Conceição"; não bastasse isso, muitos diziam que os poemas publicados não seriam dela, mas do marido Rodrigo de Melo Machado, com quem se casara em 1910, aos 17 anos.

De outro modo, como informa Castro, a poeta carioca foi louvada por outros críticos, "seus primeiros admiradores": "José Veríssimo, Osório Duque Estrada, Afonso Celso, [...] Emílio Moura [...] e o exigente Agripino Grieco, que definiu seus versos assim: 'doces carícias e unhas lancinantes de felino' [...]". Eram notáveis a qualidade de sua escrita e a ousadia dos temas e tratamento da forma, como ilustra o trecho a seguir, pinçado de sua robusta *Poesia completa* (Machado, 2017, p. 111):

> NOTURNOS VIII
> [...]
> Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
> erra de quando em quando. E uma noite de bodas
> esta noite... há por tudo um sensual arrepio.
> Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,
> flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,
> como uma gata errando em seu eterno cio.

[48]Antonieta de Barros (1901-1952) atuou na política e no jornalismo do seu estado, Santa Catarina. Foi a primeira mulher negra a ocupar uma cadeira de deputada no Congresso Legislativo estadual pelo Partido Liberal Catarinense, onde apresentou leis relativas ao magistério. Sua obra principal é *Farrapos de ideias* (1937).

[49]Carolina Maria de Jesus (1914-1977) celebrizou-se pela publicação de seu *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, em que registrou, numa espécie de "literatura-testemunho", o cotidiano de miséria, violência e exclusão vivido por ela, seus filhos e vizinhos na favela do Canindé, em São Paulo (SP). O livro foi publicado em 1960, por iniciativa do jornalista Audálio Dantas, e logo virou *best-seller*. Carolina conheceu a fama e conseguiu sair da favela, mas o sucesso teve data para acabar e ela morreu em condições de vida muito ruins. Outras publicações da autora: *Casa de alvenaria* (1961), *Pedaços da fome* (1963), *Diário de Bitita* (1977) etc.

[50]Ruth Guimarães Botelho (1920-2014) escreveu romances e diversos livros de literatura infantil. Além disso, traduziu Dostoievski e Balzac para o português e publicou obras de não ficção, como o *Dicionário de Mitologia Grega*. Sua obra mais importante é o romance *Água funda* (1946), festejado por críticos como Nelson Werneck Sodré e Antonio Candido, este último o prefaciador do livro. Ruth integrou ainda a Academia Paulista de Letras.

[51]Informações obtidas na conferência *Gilka Machado – 130 anos de poesia*, realizada pela Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro capital, em 31 de outubro de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tcvlk4tC5MA. Acesso em: 13 dez. 2023.

Cristais partidos foi o seu livro de estreia, quase prefaciado por Olavo Bilac (que se autoconvidou). Mas a poeta agradeceu e afirmou: “quero aparecer sem defesa”, num gesto consciente do que a obra representava, senhora da própria palavra. Assim, Gilka viveu muitos altos e baixos e, por longo tempo, esteve num relativo esquecimento por parte da crítica literária e de leitores em geral. Apesar disso, sua obra completa foi reorganizada e reeditada em 2017 pelo Selo Demônio Negro, graças ao trabalho da pesquisadora Jamyle Rkain, apoiada (segundo afirmou na conferência citada na última nota de rodapé da página anterior) por Amauri Menezes, neto de Gilka.

Refeito esse itinerário sobre mulheres na literatura e marcadores sociais de gênero e de raça, passaremos em revista algumas ideias acerca das denominações utilizadas para se referir a uma literatura cujo enfoque, em maior ou menor grau, esteja relacionado à negritude.

Trata-se de pensar uma literatura com nome próprio voltada aos temas da afro-brasilidade e que não interessam apenas a uma parte da população. Defendemos que a importância de se pensar uma literatura para/de/sobre pessoas negras não se restrinja a elas, movida que está por engrenagens sociais de raça, etnia, questões de classe e de identidade/s. Portanto, há uma tripla nomenclatura centrada nessa produção literária na busca por defini-la, propagá-la e lhe atribuir sempre mais autonomia, haja vista o histórico processo de exclusão racial brasileiro, do qual também a literatura não esteve livre.

A primeira consideração a ser feita encontra referência na autora negra Ironides Rodrigues, em entrevista concedida a Luiza Lobo, em 28 de abril de 1987: “literatura negra é aquela desenvolvida por um autor negro, ou mulato, que escreve sobre a sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro” (Rodrigues *apud* Lobo, 2007, p. 266).

Junto à declaração de Ironides, a própria entrevistadora – uma das primeiras pesquisadoras do tema, ao focalizar as produções literárias de autoras e autores negros desde a década de 1970 – oscilará, em suas análises, entre as expressões “literatura negra” e “literatura afro-brasileira”, mas privilegia esta última e considera:

> [...] é o próprio movimento ideológico que ela [a “literatura afro”] carrega para as consciências que a torna um documento importante, para além dos estereótipos e independente de sua qualidade. É o próprio sintoma de sua emergência que altera a dialética do corpo da linguagem, que passa a expressar uma nova mensagem, pois inverte a ordem do colonizador e introduz novos parâmetros na cultura nacional (Lobo, 2007, p. 268).

A teórica realça o potencial crítico dessa literatura e o que ela move numa sociedade racista, por meio de autores/as que, ao assumirem sua condição de negritude, falam e escrevem a partir de seu povo e comunidade.

Ainda acerca de conceituações, Cuti (2010) assinala: a polissemia em torno da palavra "negra" sozinha, ladeada do termo literatura, não daria conta de definir com a adequação necessária essa vertente. O teórico discorda ainda da expressão "literatura afro-brasileira", pois, segundo argumenta, ela abarca um conjunto muito maior de escritores e "independeria da presença do indivíduo de pele escura, e, portanto, daquele que sofre diretamente as consequências da discriminação" (Cuti, 2010, p. 39). Outra justificativa do autor para não adotar essa nomenclatura diz respeito ao fato de o radical "afro" imediatamente remeter, "em sua semântica, ao continente africano, com suas mais de 54 nações, dentre as quais nem todas são de maioria de pele escura, nem tampouco estão ligadas à ascendência negro-brasileira" (Cuti, 2010, p. 38). Nesse ponto, o autor adota definitivamente *literatura negro-brasileira*, pois assim as ambiguidades estariam desfeitas e a expressão remeteria com exclusividade às produções literárias que abarcam temas intrinsecamente ligados às subjetividades de autores e autoras a um só tempo negros e brasileiros[52].

Já para Duarte (2014), a terminologia literatura afro-brasileira foi a que, em vários contextos – sobretudo no das universidades, por exemplo – acabou prevalecendo. Segundo ele, optar pela expressão *literatura negra* conduz a um direcionamento "essencialista", que "pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores" (Duarte, 2014, p. 26). Num ponto concordará com Cuti: em relação à polissemia acerca da expressão "literatura negra", a qual, como exemplifica Duarte, estaria associada também a um tipo de literatura proposto por Rubem Fonseca, em seu *Romance negro* de 2011[53]; sem falar, ainda, de o quanto a palavra "negro(a)" está repleta de conotações negativas em livros e escritos considerados clássicos, como a Bíblia.

Finalmente, Duarte questiona e, em seguida, conclui:

> [...] que elementos distinguem essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou

[52]Cuti cita os *Cadernos negros*, em cujo título se dá preferência ao vocábulo que remete à negritude, em vez do termo "afro".
[53]Nesse caso, a narrativa estaria ligada a um enredo de mistério, terror e suspense.

> lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte, 2014, p. 29).

O mais curioso no trabalho de Duarte, porém, é que em nenhum momento ele cita a terminologia proposta por Cuti tal e qual este aborda em seu estudo. A todo instante, Duarte explica suas discordâncias pela escolha da expressão *literatura negra*. Mas não é só assim que Cuti trata a questão. Para este, trata-se de uma *literatura negro-brasileira*, e não apenas negra. E esse detalhe (que não é tão detalhe assim, por sinal) Duarte desconsidera em seu texto, o que instaura mais um problema: como rebater a abordagem teórica de Cuti sem considerá-la na sua totalidade?

O fato é que Duarte opta pela expressão *literatura afro-brasileira*, como se lê na citação acima, destacando a potencialidade de os autores e autoras mobilizarem sua "afro-descendência" por meio não apenas do pertencimento e da identificação direta de seu fenótipo com a negritude, e sim pelos temas, construções linguístico-semânticas etc. em torno de o que o radical "afro" é capaz de evocar, começando pelo teor de *ancestralidade* implícito nele, até chegar às tantas formas pelas quais as heranças africanas aqui se difundiram e se transformaram.

Em balanço, os espaços possíveis de (re)escrituras da história e da produção literárias foram e têm sido possíveis pelas mãos dos autores e autoras negras e das mulheres escritoras em geral. Vimos que a maioria delas, no século XIX, pertenciam a classes mais elevadas, eram brancas e tiveram acesso à educação formal, apesar de todas as limitações do seu tempo e dos lugares onde viviam. Por longos anos, a literatura brasileira não estabeleceu nem incluiu em seus elevados quadros acadêmicos a presença de Maria Firmina dos Reis, sobre a qual as pesquisas literárias mais robustas só foram realizadas dos anos 2000 para cá. Assim, ao se mencionarem as histórias da literatura, há que fazê-lo cuidadosamente e sob um olhar que problematize as noções de gênero, raça e classe, bem como de suas implicações na cultura letrada.

Na conclusão de Florentina Souza (2017, p. 23), "as mulheres negras reagiram e reagem. Elas falaram, cantaram e escreveram. Insistiram em manter acesa a chama de sua criatividade e figuraram/figuram como exemplos para outras mulheres negras que contemporaneamente fazem uso da palavra". Além disso, a própria redefinição da vida literária entre nós tem sido feita por discursos e práticas de uma consciência negra, uma consciência de gênero e, como temos presenciado, também de uma consciência periférica em sua emergência de existir/resistir epistemologicamente.

2.2 De autoras cearenses e discursividades nordestinas

Ao observar a constituição dos slams e, em específico, a participação das mulheres, este trabalho reclama um olhar sobre como inicia e tem se desenvolvido, no contexto de análise, uma chamada literatura cearense, a fim de construir um apanhado acerca da participação de autoras com estas perguntas em tela: qual seu protagonismo nessa literatura local, até nossos dias, quando a tradição se esfacela e cede lugar a uma literatura de rua? Como se observa o desenvolvimento das oralidades poéticas nordestinas, sobretudo no cordel e no repente? Quem são as poetas desses segmentos? Em alguma medida, suas vozes se ligam às propostas das slammers contemporâneas?

Em matéria de intelectuais e escritoras cearenses, é comum a lembrança de um nome: o de Rachel de Queiroz, que morou no Rio de Janeiro por muitos anos, mas nasceu em Fortaleza e nunca deixou de retornar ao lugar de que mais gostava: sua fazenda "Não Me Deixes", localizada no munícipio de Quixadá, sertão central do estado. Jornalista, cronista, romancista e tradutora, também colecionou alguns prêmios e conquistas que fariam a glória de qualquer escritora brasileira ainda hoje: entre eles, o Prêmio Machado de Assis, em 1957, e o Camões, em 1993; além da famosa entrada para a Academia Brasileira de Letras (ABL).

Mas a sertaneja fez carreira no século XX. E nos séculos anteriores, que outras *mulheres de letras* vieram à baila nos rincões literários da "terra da luz"? Para encontrar algumas respostas, é tarefa aparentemente perdida consultar os compêndios da historiografia nacional, já elencados aqui. Além disso, nas obras de estudiosos antigos e locais, as referências encontradas são ainda insuficientes, como apontam Moura e Castro (2020): historiadores como Dolor Barreira, Mário Linhares, Barão de Studart e Sânzio de Azevedo tratam geralmente destas quatro escritoras:

> **Alba Valdez** (1874-1962), a primeira mulher a ingressar na Academia Cearense de Letras, pioneira ao levantar a bandeira do feminismo no estado ao ser uma das fundadoras da **Liga Feminista Cearense** ainda em 1904; **Francisca Clotilde** (1862-1935), professora, poetisa, dramaturga, autora do romance *A divorciada*, em 1904; as irmãs **Henriqueta Galeno** (1887-1964) e **Júlia Galeno** (1890-1978), filhas do poeta Juvenal Galeno e **Emília Freitas** (1855-1908), autora do romance *A rainha do ignoto*, em 1899 (Moura; Castro, 2020, p. 51, grifo próprio).

Notamos que elas despontam com importância por terem representado certos avanços na conjuntura de sua época. As quatro eram de classes favorecidas e usufruíram de boa formação escolar, talvez a melhor de seu tempo. Indagamos, contudo, sobre Alba Valdez: que caminhos a conduziram a manifestar, na prática, atitudes e iniciativas feministas, inclusive

responsáveis pela criação de uma "*Liga Feminista*"[54], num estado nordestino tão patriarcal? Sobre Francisca Clotilde, Almeida (2012) a define como uma *mulher beletrista e educadora*. De Henriqueta Galeno e Júlia Galeno, irmãs que até mesmo compartilharam a autoria de algumas publicações, sendo filhas de um escritor pioneiro (Juvenal Galeno), aproveitaram a erudição com que foram educadas e adentraram o campo da criação literária.

E, por fim, sobre Emília Freitas, celebra-se o fato de ela ter sido a primeira romancista brasileira de literatura fantástica: *A rainha do ignoto* foi publicado em 1899, com reedições recentes, em *e-book* (2020) e livro impresso. É com estas palavras que a autora apresenta, "*Aos gênios de todos os países e, em particular, aos Escritores Brasileiros*", seu romance ousado:

> Vós, que brilhais como estrelas de primeira grandeza no firmamento alteroso da Ciência, da Literatura e das Artes, podereis estranhar o meu oferecimento, e chamá-lo de ousadia, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores silvestres das mãos grosseiras de uma camponesa, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração.
>
> Minha oferta não vos deslustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem (Freitas, 2020[1899], p. 8).

Freitas está atenta ao lugar de onde parte e revela saber com que expectativa os interlocutores masculinos de então, tratados na abertura de seu livro como "gênios", receberiam a obra. Dirige com humildade a esses homens, ocupantes de um espaço tradicionalmente vetado a mulheres como ela – que escreve de uma realidade distante: às margens do Rio Negro, em Manaus, onde viveu alguns anos, após deixar Fortaleza. Emília Freitas parece intuir que os homens letrados, em relação a ela, se veem como superiores ("poderoso monarca") ante uma autora ("mãos grosseiras de uma camponesa") que ousa publicar uma obra de todo contrária às temáticas que então compunham os ditames do folhetim.

Em tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, Alcilene Cavalcante de Oliveira (2007, p. 119) avalia que o romance *A rainha do ignoto* "trazia ainda o cruzamento de diferentes estéticas, gêneros e subgêneros literários. Apresentava elementos do Romantismo, da literatura gótica e também do fantástico-

[54]Para Heloisa Buarque de Hollanda: "A primeira agremiação literária feminina de que se tem notícia foi a Liga Feminista Cearense, fundada em 1904 por Alba Valdez, identificada no meio literário como defensora do direito da ascensão cultural, econômica e política para mulheres" (Hollanda, 1993 *apud* Moura; Castro, 2020, p. 60).

maravilhoso, além de ser permeado por elementos da literatura finissecular como, por exemplo, o Decadentismo".

Assim como *Úrsula* é o primeiro romance escrito e publicado por uma escritora no Brasil, *A rainha do ignoto*, que aparece exatos quarenta anos depois, é o primeiro romance escrito e publicado por uma escritora cearense. Principalmente pelo fio condutor que dá o tom à longa narrativa, trata-se de uma obra sem precedentes na literatura de autoria feminina, do que a autora mesma é testemunha: "Meu livro não tem padrinhos, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria sem atavios emprestados do pedantismo charlatão" (Freitas, 2020[1899], p. 9).

O enredo é, ao menos pelas lentes de hoje, feminista, ainda que a própria noção de feminismo sequer estivesse em bases definidas. Toda a história se passa numa ilha fictícia do Nordeste, a Ilha do Nevoeiro, comandada por uma Rainha, a Funesta, que recruta outras companheiras a fim de combaterem, juntas, muitas das injustiças sofridas pelas mulheres em várias localidades brasileiras.

Emília de Freitas Vieira (nascida em Aracati a 11 de janeiro de 1855, e falecida em Manaus, a 18 de outubro de 1908) colaborou ainda em vários periódicos cearenses (*O Lírio*, *O Libertador*, *O Cearense*, *O Estado do Ceará*, *A Mocidade*, *A Brisa*) e foi poeta:

> [...] Deixemos que o pobre negro,
> Por um decreto formal,
> Tome parte, seja um membro
> Da família universal!
> Pois a posse de si mesmo
> Bem augusto, eterno, inato,
> Se os antigos o violaram,
> Foram cruéis, perpetraram
> Um mortal assassinato!
> Se hoje um senhor resistir,
> Lhe diremos: que cobrais?!
> Pedir o mesmo preço d'um homem?
> Vós lhe deveis muito mais:
> De seus dias de trabalho,
> De seu sonho e doce paz,
> O eterno encanto do lar
> Ventura que lhes roubais! [...]
> (Freitas, 1883 *apud* Castro, 2016, p. 166-167).

Esses versos de teor abolicionista são de um logo poema incorporado ao discurso que a autora proferiu no dia 6 de novembro de 1883, em sessão da Sociedade das Cearenses Libertadoras. Essa atuação lhe rendeu o epíteto de "Poetisa da Abolição".

Outros estudos recentes restauram os nomes dessas autoras e também daquelas que, não sendo especificamente da literatura, participaram da imprensa local e ajudaram a criar e a

fundar jornais no interior do estado. Citamos alguns: *Além do amor e das flores: primeiras escritoras cearenses*, de Cecília Cunha (2008); *Mulheres beletristas e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense – de 1862 a 1935*, tese de doutorado de Gildênia Moura de Araújo Almeida (2012); e *Resquícios de memórias: dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século XIX*, de Carla Castro (2019). Em comum, as pesquisadoras recapitulam não apenas personalidades femininas cujos papéis foram proeminentes no desenvolvimento da literatura local, mas também suas iniciativas em outros segmentos culturais.

No dicionário de Castro (2019), estão reunidas 71 autoras, e o gênero mais cultivado por elas é, de longe, a poesia. Algumas contam-se ainda entre as patronas das 67 cadeiras da Ala Feminina da Casa Juvenal Galeno, que é (a Casa) uma das primeiras e mais importantes agremiações literárias do estado. No prefácio, a autora afirma que o seu estudo

> [...] tem como objetivo preencher uma lacuna que existe em relação ao desconhecimento e à falta de registros e de pesquisas sobre as escritoras cearenses nascidas no século XIX, além de abordar a vida e a obra das escritoras também foram acrescidos textos redigidos por elas, para que pudéssemos conhecer seus escritos (Castro, 2019, p. 30).

Outras pesquisadoras se voltaram à investigação de escritoras brasileiras, também lançando mão do gênero dicionário biobibliográfico, em que são registrados aspectos da vida e da obra. Podemos citar ao menos duas cujos trabalhos obtiveram reconhecimento: Nelly Novaes Coelho, professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e crítica literária, que organizou o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2002)*; e Zahidé Lupinacci Muzart, professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que coordenou um amplo projeto, do qual resultaram os dois volumes de *Escritoras brasileiras do século XIX*.

O dicionário de Coelho (2002) abarca um total aproximado de 1.400 autoras, cobrindo os anos de 1711 a 2001, portanto, quatro séculos: XVIII[55], XIX, XX e início do XXI. Comparando-o rapidamente com o livro de Castro (2019), apenas 12 autoras cearenses estão presentes nos dois: Abigail Sampaio (1897-1990), Alba Valdez (Maria Rodrigues Peixe) (1874-1962), Anna Facó (1855-1922), Anna Leticia da Frota Pessoa (1877-?), Anna Nogueira Baptista

[55]A começar pelo ano de 1711, quando nasce, "em São Paulo, Teresa Margarida da Silva e Orta, autora do famoso romance *Aventuras de Diófanes* (1752), e descoberta pelos historiadores como a primeira romancista em língua portuguesa" (Coelho, 2022, p. 16). Entretanto, Luiza Lobo (2007) chama a atenção para o fato de que, embora tenha nascido em solo brasileiro, essa escritora deve ser considerada uma autora portuguesa, pois viveu em Portugal desde criança, tendo sido levada pelos pais, e nunca mais voltou ao Brasil.

(1870-1967), Antonia Sampaio Fontes (1884-1963), Emília Freitas (1855-1908), Elvira Pinho (1860-1946), Francisca Clotilde Barbosa Lima (1862-1935), Henriqueta Galeno (1887-1964), Júlia Galeno (1890-1978), Maria Sampaio de Andrade (1888-?), Úrsula da Costa Barros Amorim Garcia (1864-1905). Assim, o dicionário da pesquisadora cearense alcança efeito mais amplo para o recorte a que se destina (autoras apenas do século XIX) e, por isso, aprofunda-se localmente.

Apenas a título de comparação quanto aos estados nordestinos, a obra de Coelho (2002) abarca as respectivas quantidades: Alagoas: 23 autoras; Bahia: 62 autoras; Ceará: 80 autoras; Maranhão: 35 autoras; Paraíba: 44 autoras; Pernambuco: 54 autoras; Piauí: 16 autoras; Rio Grande do Norte: 24 autoras; Sergipe: 21 autoras. No Nordeste, como se vê, o estado com maior prevalência registrada de escritoras ou "mulheres de letras" é o Ceará, secundado pela Bahia. Na apresentação de seu *Dicionário crítico*, a professora da USP adverte: "[...] a leitura/análise/elaboração dos verbetes aqui constantes nos aponta os diferentes momentos da evolução da consciência crítica da mulher, em relação a si mesma e ao mundo (obviamente, em consequência da evolução geral de seu meio social)" (Coelho, 2002, p. 18).

Já em relação à importante obra organizada por Muzart, trata-se de uma publicação esgotada, constando apenas um único exemplar do volume II disponível para compra no site de sebos "Estante Virtual"; nem mesmo na Biblioteca de Obras Raras "Fausto Castilho", da Unicamp, foi possível encontrar a publicação, o que denota, possivelmente, que a tiragem da edição tenha sido baixa. Além disso, com o falecimento da organizadora, em 2015, e com o desaparecimento da Editora Mulheres, fundada por ela, a obra não teve reedição nem reimpressão, ao que tudo indica. A resenha de Schmidt e Ramos (2005) informa que o volume I saiu em 1999, e o volume II, em 2004, cada um deles contendo mais de mil páginas. Segundo as autoras, são apresentadas, ao todo, 104 escritoras brasileiras do século XIX, num trabalho de fôlego executado por 35 pesquisadoras. De acordo com as resenhistas,

> Zaidhé Muzart define seu trabalho, seu e de sua equipe de pesquisadoras, como uma faina de 'revolver escombros e garimpar entulhos', que só pode ser levada a cabo 'com paciência e boa dose de paixão. Sua concepção a respeito da tarefa da historiadora feminista da literatura nos remete ao conceito benjaminiano da história como um amontoado de ruínas: não há, diz Benjamin, documento de cultura que não seja também documento de barbárie. Assim, o trabalho de resgate das autoras desaparecidas de nossa história literária corre contra a ação corrosiva do tempo, busca por entre as ruínas o legado daquilo que desapareceu. O que está morto na história pode ressuscitar (Schmidt; Ramos, 2005, p. 220).

A exemplo do que fizeram as baianas no conhecido *Jornal das Senhoras*[56], muitas intelectuais cearenses vislumbraram na imprensa um meio eficaz para sua articulação nesse cenário intelectual eivado de homens bacharelescos. Assim é que do município de Baturité, a 173 quilômetros de Fortaleza, desponta o jornal *O Astro*, editado em 1902 pelas irmãs Amélia de Alencar Mattos e Olga de Alencar Mattos. O periódico foi transferido alguns anos depois para a capital. Contemporânea do momento é Úrsula Garcia (1864-1905), que escreveu poemas, crônicas e ensaios e é considerada a primeira nordestina a fazer jornalismo político. Ela e Amélia Beviláqua (1860-1946), intelectual e romancista de vasta obra, fundaram em 1902 a revista feminina *O Lyrio*, e integraram a *Liga Feminista*.

No Nordeste, poucos estados historicizaram sua produção literária como o Ceará, em que ao longo de anos, teóricos e acadêmicos destinaram parte de suas pesquisas para reunir e estabelecer independência aos escritos e escritores de sua terra[57], donde se conclui ter havido, sobretudo a partir do século XIX, fatos ligados ao interesse pela literatura bastante significativos, em muitos casos sugerindo preocupação por consolidar uma *literatura cearense*.

> Antônio Sales **foi o primeiro autor a formalizar uma historiografia da Literatura Cearense**, publicando, em 1897, o artigo "Pelo Ceará intelectual", na *Revista Brasileira*, de José Veríssimo. Nela, associa a literatura às atividades jornalísticas, situando o início da literatura no Ceará, em 1824, coincidindo com o aparecimento do primeiro jornal cearense, *O Diário do Governo do Ceará*, tendo como principal redator o padre Mororó (Pinheiro; Martins, 2020, p. 9, grifo próprio).

Embora Antônio Sales tenha lançado escritos historiográficos nas últimas décadas oitocentistas, o Ceará assiste às suas primeiras manifestações literárias no início do século XIX: elas remontam a um grupo de "homens de letras", o primeiro de muitos com essa mesma feição, os Oiteiros[58]. Para alguns historiadores locais, como Sânzio de Azevedo (1976), é esse grupo que inaugura a literatura no Ceará. Composto por alguns poucos aristocratas "ilustrados", reuniam-se para discutir poesia no palácio onde despachava o então governador-geral da

---

[56]O *Jornal das Senhoras* foi fundado em Salvador no ano de 1852 por Violante Ataliba Ximenes de Bivar e Velasco, considerada a primeira mulher brasileira na direção da imprensa. O jornal circulou entre os anos de 1852 e 1855, e os textos por ele veiculados tratavam de temas como literatura, moda, belas-artes, entre outros.

[57]Importante mencionar os estudos de: Barreira (1962); Colares (1975); Azevedo (1976); Souza (1987); Seraine (1996); Lima (1999); Alencar; Lima; Melo (2012); Sampaio (2019).

[58]A palavra "oiteiro" significa pequeno monte ou colina, mas também era usada para definir festas ocorridas em conventos. Tanto uma definição como a outra são talvez adequadas para justificar essa denominação por parte do grupo de poetas ou aspirantes a tais. Seria a primeira acepção usada como metáfora ao palácio (certamente um dos melhores prédios da cidade à época) onde se reuniam? Já quanto à segunda, referia-se ao clima amistoso e festivo desses encontros aristocráticos?

capitania do Ceará, o português Manuel Inácio de Sampaio (1778-1856)[59]: era em torno de sua figura que aconteciam os primeiros encontros, datados de 1813 e 1814.

Anos depois, mas ainda no século XIX, o Ceará presenciou o florescimento do Romantismo, estilo de época que legou ao estado obras e autores representativos na literatura brasileira e desde sempre encarados sob o signo da nacionalidade. Um deles é José de Alencar (1829-1877), que nasceu em Messejana (hoje, um dos maiores bairros de Fortaleza), onde viveu até os doze anos. Mudou-se para a então capital, o Rio de Janeiro, mas optou por tematizar o estado natal em obras como *Iracema* (1865) e *O sertanejo* (1875)[60]. Uma outra personalidade é desconhecida nacionalmente, mas muito citada em contextos locais: trata-se de Juvenal Galeno (1838-1932), considerado o inaugurador da escola romântica no Ceará, com a publicação de *Prelúdios poéticos*, em 1856. Na juventude, fundou jornais estudantis com outros colegas; escreveu, em 1859, o texto teatral *Quem com ferro fere com ferro será ferido*, primeira peça escrita e encenada no Ceará, em 1861. Foi também autor da primeira obra infanto-juvenil cearense, *Canções da escola*, de 1871; e escreveu o primeiro livro de contos do estado, *Cenas populares*. Fundou clubes literários em 1886 e em 1894, e criou o Instituto do Ceará, em 1887; deixou poemas de cunho abolicionista.

Ainda na clave romântica, destacaram-se: (a) Joaquim de Sousa, o "Byron da Canalha", apelido fruto do espírito jocoso de seus confrades e do fato de seus escritos ressumarem a poesia do escritor inglês Lord Byron, que a tantos poetas românticos brasileiros influenciou; (b) Antônio Barbosa de Freitas, que morreu jovem, no auge de seus vinte e três anos, deixando uma obra que, embora pouco numerosa e ressentida de aprimoramento, tem assegurada "uma posição de destaque" (Vazconcelos, 2020, p. 39). Boêmio como a maioria dos contemporâneos, é também lembrado como um improvisador por ter composto poemas à mesa

[59]Esse representante da Coroa Portuguesa no Ceará ficou conhecido por sua fidelidade aos monarcas e por ter incentivado iniciativas culturais na capitania, entre 1812 e 1820. Impulsionou ainda a urbanização de Fortaleza, por meio da construção de correios, alfândega e prédios públicos, como o mercado municipal.

[60]A José de Alencar atribui-se a consolidação do romance romântico brasileiro. Em *Iracema*, destaca-se o subtítulo com que foi publicado originalmente: "lenda do Ceará", que raramente aparece na capa das edições mais recentes. A indígena Iracema (anagrama de América) dá luz a Moacir, fruto de seu amor com o português Martim. Assim, Moacir é, segundo a lenda, o primeiro cearense – e por extensão – o primeiro brasileiro da América.

de bares e bordéis; e, por fim, (c) os chamados poetas abolicionistas[61] Antônio Bezerra, Antônio Martins e Justiniano de Serpa: é desse trio a publicação coletiva *Três liras*, estruturada em três partes: "Lampejos", "Herpejos" e "Cintilações", uma "condoreira".

Ainda nos itinerários culturais nordestinos, vale destacar a poesia de cordel, que se consolidou como tradição literária. Vianna e Lima (2020) ressaltam que, desde o século XVII, o Recife já contava com a presença de uma tipografia, por isso logo se constituiu como um polo de impressão de folhetos de poesia popular. Na Paraíba, Leandro Gomes de Barros (1865-1918) foi um "poeta que, pela qualidade e variedade de sua obra, veio a ser merecidamente considerado *o pai da literatura de cordel brasileira*" (Vianna; Lima, 2020, p. 162, grifo próprio).

Márcia Abreu (2005) narra o surgimento dessa manifestação cultural e enfatiza o caráter espontâneo com o qual a literatura cordelista foi adquirindo popularidade e adeptos. Precisaríamos, segundo a autora, voltar ao final do século XIX para reencontrar "esses cantadores nas feiras, nos mercados e nas festividades de rua, ou mesmo nas festas feitas nas fazendas e nas casas" (Abreu, 2005, p. 7). Nesses espaços públicos, os cantadores se apresentavam geralmente em dupla e dizendo estrofes que começavam com saudações e logo descambavam para desaforos e impropérios, em que um cantador desancava o outro, xingando suas vestimentas, características, traços físicos, condição financeira etc.

Entre rimas desabridas, surgia a poesia de cordel (ainda sem esse nome), que já continha diferentes variações: o "martelo agalopado", com estrofes de dez versos com dez sílabas poéticas cada um; a "gemedeira", típico poema em que se repetem interjeições como "ai, ai, ui, ui"; e o "cantando ciência", marcado pelo desafio com perguntas sobre conhecimentos de "geografia, história, mitologia, religião" (Abreu, 2005, p. 12). Nesse primeiro momento, aparecem as disputas de improviso, em completo ambiente oral. O público se comportava rindo e reagindo às poesias cantadas ao som da viola de dez cordas, além de contribuir com moedas depositadas no prato à frente dos cantadores – quantia que, ao término da contenda, seria distribuída igualmente entre os dois.

---

[61]O Ceará foi o primeiro estado a abolir oficialmente a escravatura em seu território, em 25 de março de 1884, quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea. Embora denote pioneirismo, os fatores políticos e econômicos da época supõem que o fato esteve relacionado a interesses das elites. Digno de nota foi o papel preponderante na abolição desempenhado por várias pessoas das camadas populares, entre elas, Francisco José do Nascimento (1839-1914), um homem pardo conhecido como "Dragão do Mar": integrava a Sociedade Abolicionista e, como jangadeiro, recusava-se a transportar escravizados para os navios que os levariam de Fortaleza a outras partes do Brasil. Há que mencionar o nome da aristocrata Maria Tomásia Figueira de Lima, cofundadora e primeira presidente da Sociedade das Cearenses Libertadoras, entidade que fortaleceu a campanha abolicionista no estado e no país.

Somente anos depois, por volta de 1896, o folheto de cordel apareceria escrito e impresso, divulgado em feiras de rua pelo próprio autor, que, ao cantar seus versos, deixava-os em suspenso pendurados em cordas, a fim de os ouvintes poderem comprá-los e garantirem a leitura integral. A ideia teria surgido com o famoso Leandro Gomes de Barros, que conhecia muitos cantadores e reunia suas histórias: procurou uma tipografia de jornal e passou a fabricar e a imprimir folhetos que, no entanto, não se abriam em páginas, sendo apenas uma folha de papel bem fino e dobrada em quatro partes.

Assim a poesia de cordel disseminou-se por escrito, com as devidas regras de métrica e rima conhecidas: versos de sete sílabas poéticas (redondilha maior) em estrofes de seis versos (sextilhas), com rimas obrigatórias entre o segundo, o quarto e o sexto versos. Já na década de 1970, com a migração de muitos nordestinos para São Paulo, na grande cidade é fundada a Luzeiro Editora, pelos irmãos Arlindo Pinto de Souza e Armando Augusto Lopes, que ampliaram e modernizaram a produção de cordéis, agora incrementados com as xilogravuras[62] usadas para ilustrar os folhetos, muitos dos quais se tornaram conhecidos não apenas no Nordeste como em outras regiões brasileiras[63].

De acordo com Vianna e Lima (2020), não é possível situar com exatidão quando se inicia a produção cordelística no Ceará. Todavia, sabe-se que no século XIX, antes mesmo da chegada do prelo ao Brasil, um poeta cearense, natural de Baturité, após o fracasso da Confederação do Equador (1824), desenvolveu um poema em décimas a partir do mote “Todo corcunda é malvado”, compondo um dos mais antigos escritos ligados ao cordel de que se tem registro no Brasil.

Com o passar dos anos, essa tradição se intensificou: o cordel se espalhou na imprensa e, posteriormente, com a difusão dos folhetos impressos, ganhou as feiras populares; mais à frente, fundaram-se as academias de cordelistas locais. Em Fortaleza, Joaquim Barbosa de Sena (1912-1993) foi um importante editor de cordel e organizou uma tipografia própria. A cidade de Juazeiro do Norte, ao sul do estado, firmou-se como centro de produção e difusão de cordéis, inicialmente através do periódico *O Rebate*, que funcionou entre 1909 a 1911. Na região do Cariri, em 1991, Elói Teles de Morais fundou a Academia de Cordelistas do Crato. E

---

[62]A xilogravura consiste num formato de ilustração em que o desenho é esculpido num pedaço de madeira, o qual servirá como uma espécie de carimbo para gravar nos folhetos a imagem a ser reproduzida.

[63]Abreu (2005, p. 28) também alerta que “há muitas dúvidas sobre a autoria dos folhetos mais antigos, pois, ao adquirir os direitos autorais, o comprador podia passar a colocar seu nome no lugar do nome do autor”. Seguem-se, no entanto, alguns títulos e seus prováveis autores, todos ligados às origens do gênero: *A peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho* (Firmino Teixeira do Amaral); *Romance do Pavão Misterioso* (João Melquíades Ferreira da Silva); *A morte do Presidente Getúlio Vargas* (Delarme Monteiro da Silva); *As proezas de João Grilo* (João Martins de Ataíde); *Viagem a São Saruê* (Manuel Camilo dos Santos).

entre esses e outros poetas que interligam o Ceará e a literatura de cordel, um *cantador* cearense é sempre lembrado: Antônio Gonçalves da Silva (1909-2012), o conhecido Patativa do Assaré, considerado um dos maiores poetas da literatura de cordel brasileira.

Em torno da força da oralidade poética, surgiu não somente a *literatura de cordel*, mas também o *repente*, que teria dado origem à primeira, precedendo-a. Mas são diferentes. Sautchuk (2012), em estudo sobre o repente nordestino, compara: embora a escrita do cordel tenha se originado das práticas poéticas de improviso em situações públicas de feiras ou festas populares, a escrita e produção de folhetos cordelísticos há muito já não se veem dependentes dessas práticas. O autor ressalta que o *repente* também pode ser chamado de *cantoria*, que é em si um gênero "poético-musical" e designa um contexto de interação entre os cantadores, suas violas e o público presente.

Há dois tipos de cantorias ou repentes: a *cantoria de pé-de-parede* e as *de bandeja*. Na primeira, nem sempre é declarado um vencedor da disputa, salvo quando as apresentações são realizadas em festivais, pois geralmente os espaços em que os cantadores se apresentam são informais (feiras, bares, shows etc.). Se houver, contudo, a competição, no caso de festivais, "cantam-se modalidades de estrofe predefinidas e assuntos escolhidos pelo júri, com tempo cronometrado" (Sautchuk, 2012, p. 23). Por sua vez, as cantorias *de bandeja* são realizadas com a participação mais direta dos espectadores, que contribuem com dinheiro aos cantadores, os quais fazem versos improvisados a partir dos motes sugeridos pelos ouvintes. Como anota Sautchuk (2012, p. 28-29): "Costuma-se definir o repente como poesia criada no ato de sua exposição oral. A ideia de improviso, do canto poético gerado de repente – e submetido a regras de métrica, rima e coerência – faz parte do entendimento que têm da cantoria os cantadores e seu público".

Percebemos, assim, quão emaranhadas são as práticas poético-orais que deram origem e impulso aos gêneros (embora sejam mais que simples gêneros) *cantoria* (ou *repente*) e *literatura de cordel*. Como vimos, a principal característica do cordel é a produção, impressão e difusão de folhetos a um custo acessível, comercializados em locais públicos; além, claro, de apresentações em que o/a cordelista declama trechos para divulgar o que escreveu. Há, contudo, que diferenciar essa prática da situação de improviso capitaneada face a face pelos repentistas. Mesmo assim, é comum observar cordelistas assumirem um desafio quando, a partir de um mote, fazem versos no calor da hora, com a ideia de ver quem leva a melhor na disputa, ainda que sem um resultado ou um vencedor explícito. Esse dado nos indica que, apesar de ambos os gêneros estarem bem delimitados, há pontos tênues de contato entre os dois.

Durante esta pesquisa, entrevistei a poeta e cordelista cearense Dalinha Catunda[64], nascida em Ipueiras (município com cerca de 38 mil habitantes e localizado a 275,6 quilômetros de Fortaleza). Radicada há décadas na cidade do Rio de Janeiro, e sem nunca ter perdido laços com a terra natal, ela fez a seguinte reflexão sobre a poesia de cordel vis-a-vis o que denota ser um estreito vínculo com as ascendências repentistas:

> Sou uma pioneira também numa coisa dentro do cordel. Você conhece as cantorias dos cantadores e tal... Então, hoje nós fazemos as pelejas virtuais. Eu combino ou mando um verso para o *Facebook* ou outro espaço das redes sociais, e um poeta responde. E daí nós começamos aquele diálogo, ou uma disputa ou uma briga... Então eu tenho muitas pelejas virtuais com homens, com mulheres. Acontece assim: vamos trocando versos e, no final, se sair bom mesmo, se sair interessante, engraçado, a gente manda editar o cordel (Dalinha, 2022).

Assim, o que começou na forma de uma contenda oral em feiras, festas etc., e na presença física de uma plateia participante, tem evoluído para as "pelejas virtuais", graças à facilidade de acesso à internet e à utilização em massa de redes sociais.

Com a transformação do suporte e do ambiente de circulação, também a própria noção sobre os modos de produção do cordel parece ter se alterado, como descreve a poeta:

> Fora isso [as pelejas virtuais], temos o cordel coletivo – as cirandas de versos na internet. Eu jogo um mote, um verso, e os poetas entram. Cada um diz o seu verso desenvolvendo aquele assunto, e daí fazemos o cordel coletivo. Se for de décimas, são 16 poetas, e se for de outra maneira, podem ser 24 poetas ou 32. A literatura de cordel é rica. [Ela cita diferenças entre cordel e prosa, dizendo que, em sala de aula, é importante levar cordel para facilitar a aprendizagem]. Ainda sobre o uso do *Facebook*, lá eu jogo os motes e os versos, e não preciso convidar os poetas. Eles vêm, espontaneamente, versejar na minha página. A partir do momento que aqueles versos ficam bonitos, eu edito e coloco nos *blogs*. Eu dou espaço para esses poetas e, ao mesmo tempo, divulgo o trabalho deles quando os propago em outras redes que uso (Dalinha, 2022).

"Cordel coletivo", "cirandas de versos na internet", participação coletiva de poetas que versejam espontaneamente em página virtual alheia, organização dos versos escritos pelos autores e consequente publicação on-line[65]... Palavras e expressões-chave de um novo momento

---

[64]Os dados gerados desta entrevista com a poeta Dalinha Catunda ainda não foram publicados, e os trechos aqui transcritos são de uso exclusivo para complementarmos esta discussão na tese. O contato com a poeta e sua respectiva autorização estão abalizados pelo Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A entrevista foi realizada em 11 de agosto de 2022.

[65]Dalinha Catunda, poeta e cordelista, idealizou e continua a manter com assiduidade o *blog* "Cordel de Saia", dedicado, como se pode ler na apresentação do portal, "à cultura popular", e no qual "a mulher aparecerá como figura principal [...]. O *blog* tem também como função divulgar eventos relacionados à literatura de cordel, além de descobrir e divulgar a mulher cordelista". Disponível em: http://cordeldesaia.blogspot.com/. Acesso em: 21 mar. 2023.

para a literatura de cordel que só é possível com a mediação eletrônica na rede. A cordelista entrevistada, aliás, é uma cearense com forte presença nos círculos de cordel com proeminência nacional. Por tudo isso, a localização do Nordeste no tabuleiro da cultura está capitaneada por ícones que, em sentido amplo, são responsáveis pela projeção nacional e internacional da chamada cultura popular.

Ao relacionarmos, rapidamente, o cordel e o repente com as práticas envoltas no fazer poético dos slams, percebemos que muitos elementos se diferenciam, enquanto outros se mantêm aproximados. No cordel e no repente, por exemplo, as regras de composição poética (rima e métrica) são obrigatórias e devem ser atendidas rigorosamente pelo poeta ou pelo repentista, sob pena de serem achincalhados por seus pares ou oponentes; na poesia slam, não há regras de escrita, o que não significa que a/o/e poeta ignore o trabalho verbal e criativo com a linguagem, ao lançar mão de aliterações, assonâncias, rimas, trocadilhos, paralelismos inusitados etc.; no cordel e no repente, os temas preferenciais se voltam(vam) para personagens e fatos jocosos da cultura regional (Lampião e seu bando; o padre Cícero Romão Batista; personagens da religiosidade: Deus, o diabo, etc.), enquanto no slam os temas podem variar mas sempre atentos à conjuntura política e social; os repentes são costumeiramente apresentados em feiras e festas, visando à colaboração financeira dos espectadores, ao passo que os slams são performados em praças ou locais públicos sem estarem atrelados a festividades ou a algum tipo de arrecadação financeira; entre as duas práticas, o caráter de disputa se mantém, porém com matizes não necessariamente iguais.

A história literária do Ceará não se encerra com as personalidades referidas. Nesta síntese, porém, faz-se notável a ausência de autoras negras, o que nos leva a questionar: seria improvável sua existência nos princípios da vida intelectual cearense? Em palavras mais diretas: houve alguma participação de autoras e intelectuais negras na imprensa ou na literatura do Ceará? E hoje, quem são elas?

Para a primeira pergunta, as fontes encontradas não têm acenado com respostas afirmativas. Assim, há uma enorme lacuna histórica no que se refere à presença da negritude no decurso da atividade literária cearense, principalmente em se tratando de autoras negras. E a lacuna só tem sido preenchida, mesmo que não necessariamente no plano da cultura literária,

com o movimento negro de mulheres[66] e, recentemente, com as poetas independentes, muitas das quais ligadas aos saraus e/ou aos slams.

Uma delas é Jarid Arraes, nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri, ao sul do estado: criada numa família de classe média, cresceu muito ligada à literatura de cordel, já que seu pai e seu avô são cordelistas e xilogravadores. Viveu em Juazeiro até 2014, quando se mudou para São Paulo capital, onde mora até hoje. Na grande metrópole, fundou um grupo de escrita literária, o Clube da Escrita para Mulheres, e se consolidou como escritora. No início era de modo autônomo, em *blogs*, mas hoje ela é autora de vários livros[67] com projeção nacional, tendo inclusive sua obra analisada em teses recentes (Nascimento, 2018; Nogueira, 2020). Outra autora bastante conhecida é Nina Rizzi, que fez um caminho, de certo modo, inverso: nasceu em Campinas (SP), morou em outros estados e hoje está radicada em Fortaleza, onde ajudou a criar o *Sarau da B1*, evento de poesia marginal periférica. Rizzi é historiadora, tradutora, editora e poeta por excelência[68].

Assim, evidente nos parece que esse pano de fundo com tantos fatos e relações históricas deságua em torvelinhos que se multiplicam na atuação de muitas mulheres (negras e/ou feministas) que não param de escrever e publicar poesia, nem cessam de organizar saraus e liderar slams de minas e afins, em formatos e estratégias muitas vezes surpreendentes.

2.3 Linguagens *transperiféricas*

Como o título desta seção anuncia, compartimos da ideia de *transperiferias*: esse termo, cunhado recentemente por um grupo de pesquisadores da Linguística Aplicada (LA), surgiu do "Primeiro Seminário Transperiferias, realizado em maio de 2019 na cidade de Niterói e organizado pelo Núcleo de Estudos Críticos em Linguagem, Educação e Sociedade (NECLES), na Universidade Federal Fluminense" (Windle *et al.*, 2020, p. 1564-1565). Como definem as/os autoras/es que assinam o artigo, a noção de periferia é compreendida para além

---

[66]Bezerra e Nunes (2021, p. 58) analisam o Movimento de Mulheres Negras do Cariri, que "se institui no ano de 1980 com o Grupo de União e Consciência Negra (GRUCON), sediado na cidade de Fortaleza". Segundo as autoras: "No ano de 1982, Lúcia Simão iniciou os contatos com os participantes do GRUCON de São Paulo e, no mesmo ano, viajou para fazer parte de um encontro organizado pelo grupo. Desde então, tornou-se a principal articuladora do coletivo para fazer o GRUCON possível no Ceará" (Bezerra e Nunes, 2021, p. 60).

[67]Jarid Arraes publicou *As lendas de Dandara* (romance, 2015); *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (cordel, 2017); *Um buraco com meu nome* (poesia, 2018); *Redemoinho em dia quente* (contos, 2019).

[68]Nina Rizzi é autora de *caderno-goiabada* (prosa ensaística, 2013); de *Romério Rômulo: ¡Ah, si yo fuera Maradona!* (infantil, 2015) e dos seguintes livros de poesia: *tambores pra n'zinga* (2012); *a Duração do Deserto* (2014); *geografia dos ossos* (2016); *quando vieres ver um banzo cor de fogo* (2017); *sereia no copo d'água* (2017).

de seus aspectos geográficos ou geopolíticos entre o Sul e o Norte globais, ou entre as periferias de diferentes países dessas duas grandes partes do globo. A ideia é pensar os entrecruzamentos raciais, étnicos, de classe, de gênero e sexualidade que constituem os sujeitos e sujeitas pertencentes e atuantes nas localidades periféricas – tanto as de nações colonizadas quanto as de países colonizadores.

E eis que o termo *transperiferia* se desdobra em: i-) *letramentos transperiféricos* – que abarcam tanto os "letramentos de reexistência" (Souza, 2011) quanto "os letramentos de sobrevivência" (Lopes *et al.*, 2018; Maia, 2022); e ii-) *projeções transperiféricas* – compreendidas no "conceito negro-epistemológico de *mandinga*" (Muniz, 2020)[69] e na expressão *outsider within*[70].

Ao finalizarem a breve, porém relevante discussão, Windle *et al.* admitem a (até àquele momento) incipiência do termo e, por isso, conclamam demais pesquisadores/as do campo aplicado a se juntarem e fortalecerem esse *paradigma transperiférico*, com vistas a um conceito cujo sentido maior não se faz pela tentativa de descrever ou traduzir teoricamente o que chamam de "margens". Portanto, "buscando revolucionar", as ideias *transperiféricas* projetam-se

> [...] no sentido de incentivar rompimentos em estruturas de opressão social e racial que dão sustentação ao que se entende como centro, um espaço em disputa pelas periferias que se alinham, se agrupam, se reinventam e se conectam, trocando tecnologias para recriar suas vidas. Assim, transperiferias não são, em última análise, uma proposta para descrever melhor as margens, mas para desestabilizar e revolucionar o centro (Windle *et al.*, 2020, p. 1572-1573).

Demos nossas mãos às desse grupo composto por Joel Windle, Ana Lúcia Silva Souza, Daniel do Nascimento e Silva, Junia Mattos Zaidan, Junot de Oliveira Maia, Kassandra Muniz e Silvia Lorenso, por considerar que, muito do que alguns/mas deles/as têm, ao longo de vários anos, produzido, publicado e defendido, ressoa nesta pesquisa – pois que lidamos com o pensamento, a arte, a produção, as falas, as lutas e as subjetividades que nascem das margens, das periferias, mas que não se restringem, terminam e se encerram nelas. Existem, persistem,

---

[69]Nas páginas desta mesma seção, discutimos melhor o conceito a partir de sua autora.

[70]"O termo *outsider within* [...] refere-se a um lugar enunciativo e epistemológico vivido por intelectuais negras, especialmente aquelas que confrontam sua marginalidade em contextos acadêmicos" (Windle *et al.*, 2020, p. 1570). Como também reforçam os autores, a difusão teórica do termo deve-se principalmente à pensadora e feminista norte-americana Patricia Hill Collins.

resistem, sobrevivem e reexistem para outras periferias e margens, outros centros e epicentros aqui, além e alhures – borrando fronteiras e limites geográficos, políticos e socioculturais.

Acompanhar, por exemplo, o aparecimento dos eventos de slams no Brasil exige considerar o movimento hip-hop e suas influências culturais e políticas nos contextos das cidades, especialmente as de médio e de grande porte. Em nosso país, o surgimento do hip-hop se dá, como observa Souza (2011), entre o final da década de 1970 e o começo dos anos de 1980: o momento social era dos mais difíceis, com a presença da hiperinflação, do desemprego e das dificuldades econômicas vividas pelas populações mais pobres.

Destacam-se, em vista disso, movimentos sociais grevistas que, sobretudo numa cidade como São Paulo, encontravam-se às voltas com necessidades de articulação política e cultural. Nesse cenário, o centro se cruza com a periferia, e o hip-hop, de acordo com a autora, pode ser compreendido como "uma produção cultural da diáspora negra", isso porque: "Como movimento cultural, ele [...] hibridiza-se e assume distintos formatos, ressignificando de maneiras diferentes os efeitos do fenômeno da diáspora negra pelo mundo, fazendo da musicalidade um dos elementos de sustentação de sua organização social, cultural e política" (Souza, 2011, p. 58).

É importante lembrar: embora observemos o slam brasileiro numa visada que atravessa o hip-hop, não se pode dizer que este deu origem àquele, mas os dois se aclimataram às diferentes realidades locais e, principalmente, na conjuntura urbana. Assim, têm promovido apropriações que lhes imprimem respostas a muitas demandas coletivas de pessoas negras, periféricas e da classe trabalhadora, que reconhecem a necessidade de seu engajamento em movimentos artístico-culturais e sociais – como ocorreu com os grevistas e operários de São Paulo e da região do ABC Paulista.

Além da maior metrópole brasileira, o Rio de Janeiro também faz surgir uma dança de rua que, ainda nascente e não sistematizada como um movimento, já dava indícios de que se tornaria um elemento frequente no cotidiano das "selvas de pedra": uma batida de corpo e de ritmo ligada às dificuldades diárias dos jovens trabalhadores. É também o hip-hop nos seus inícios, dando mostras de que teria chegado para atrelar-se às condições de vida de populações pobres e de suas mazelas, peculiaridades e grandezas culturais.

Desde sempre, é a rua que assume um patamar de importância. Conforme Souza (2011, p. 73), o hip-hop se consolida ao longo do tempo como uma cultura e um movimento de rua que "impõe um modo de ver e de se expressar, usando os lugares públicos como espaços de práticas sociais e culturais". Entre essas práticas expressivas, talvez a pioneira e mais marcante seja a denominada como *break*, que implica o movimento do corpo e a coreografia

de passos rítmicos para acompanhar com destreza a batida do som. Em comum com o slam, notamos a presença das batalhas de *break,* em que se julga o desempenho corporal dos participantes e se congratula os que melhor se saem nesses eventos.

Do *break,* vem o dançarino. E, além desse, mais três arquétipos são indissociáveis: o MC, o DJ e o grafiteiro. Resumidamente, cabe ao MC (mestre ou mestra de cerimônia)[71] verbalizar a letra geralmente cantada e acompanhada de instrumentos e outras sonoridades; o maior instrumento é a voz; e a matéria-prima é a realidade cotidiana, do poeta/MC e da comunidade. Ao DJ, o "disc-jóquei", cumpre o papel de manusear e criar as composições sonoras; sua liberdade está ainda em realizar recortes e junções de diferentes músicas já existentes, de modo a criar a sua própria, numa espécie de *remix*, fundamental ao clima rítmico e melódico que caracteriza o clima das festas de hip-hop. Por sua vez, o grafiteiro é o artista visual desse conjunto e se vale de técnicas muito próprias e facilmente identificáveis como pertencentes ao movimento, pois trabalham com tintas em *spray*, rolos, pincéis etc.; misturam as diferentes linguagens verbais e visuais e interferem na paisagem urbana, sobretudo em muros, fachadas e também em prédios abandonados. Embora marcados pelo estigma da "marginalidade" e da "perturbação da ordem", nos últimos anos sua expressão tem sido vista como genuína manifestação artística (Souza, 2011).

De todos, o que mais se aproxima e dialoga da prática do slammer é, sem dúvida, o/a/e MC, pois além de se valer da voz para dizer sua mensagem, envolve-se na "competição". Como igualmente observa Souza (2011), é comum que os/as/es MCs exprimam sua produção oral em versos de maneira improvisada e sobre a batida instantânea do DJ, ao que dão o nome de *freestyle,* com temas livres e propostos ali na hora. Se no momento faltar, porém, a figura do DJ, os sons são realizados pela boca e/ou por outros equipamentos musicais disponíveis, configurando o *beat box*. Essa é a forma poética e sonora do hip-hop conhecida como rap, cuja figura central, o/a/e MC, aproxima-se do/a/e repentista nordestino/a/e e do/a/e slammer – consideradas, evidentemente, as diferenças e particularidades, mas tendo como semelhante, em primeiro plano, o espírito competitivo e a linguagem poética verbalizada publicamente e em

[71]Muito frequentemente, os termos "MC" e "rapper" são empregados como sinônimos. No entanto, em sua dissertação de mestrado, Nascimento (2012, p. 38-89) (Roberta Estrela D'Alva) observa algumas diferenças entre essas duas figuras. Em linhas gerais e segundo a autora, o MC "nasce dentro dessa cultura [do hip-hop] e é parte constitutiva dela. [...] tem a consciência do que representa o hip-hop, conhece sua história e as filosofias que nortearão essa cultura em sua formação. O *rapper*, embora tenha as mesmas raízes que o MC quanto ao seu surgimento, não necessariamente tem ligação com a cultura hip-hop e essa seria a principal diferença entre os dois. Nesse caso pode-se dizer que todo MC é um *rapper*, mas nem todo *rapper* é um MC". Ao longo deste trabalho, utilizamos esses termos dando preferência ao modo como cada artista prefere ser nomeada/o/e.

desafio, a fim de se manifestar e se posicionar sobre determinado tema ou assunto pertinente à vida e à cultura que es artistas integram.

Além do movimento hip-hop e de suas linguagens, os centros urbanos brasileiros têm convivido com os saraus, que aglutinam pessoas e tribos periféricas e promovem o encontro da rua com a palavra poetizada. Essa prática vem de longe, e historicamente foi associada mais ao que era tido como erudito do que como popular. Etimologicamente, o termo "sarau provavelmente é alteração da forma galega *serao*, embora tenhamos em português o vocábulo "serão", os três passando a ideia de reunião noite adentro para conversas e entretenimentos" (Silva, 2014, p. 421). Sabemos que esse tipo de encontro é antigo e liga-se, em princípio, à leitura em voz alta de poemas, inclusive com acompanhamento musical.

Todavia, os saraus de que tratamos aqui desprendem-se de uma visão mais formal e, de modo significativo, instauram novas relações entre *poesia* e *marginalidade*, entre *literatura* e *periferia*.

Ao focalizar o *Sarau Invasor*, que acontece na cidade histórica de Mariana (MG), Machado *et al.* (2021) observam que, frequentemente, esses eventos sempre contaram com o protagonismo dos homens e, por essa razão, existe a necessidade entre as meninas e jovens de se organizarem em grupos e coletivos para levarem aos saraus as pautas e demandas relativas às temáticas de gênero e à luta pelo fim da violência contra as mulheres. O *Sarau Invasor*, por exemplo, antes da pandemia (iniciada em 2020 e oficialmente terminada em 2023), costumava ser realizado quinzenalmente em praça pública, no Centro Histórico de Mariana (MG).

Em conformidade com a análise des autores, "os saraus partem dessa literatura de rua, em que cumpre essa missão de dizer qual é o lugar da linguagem dentro dessa gramática negra insurgente que se fez necessária existir através desses e outros espaços de encontros" (Machado *et al.*, 2021, p. 320). Por meio desses "espaços" discursivos, es participantes reafirmam que sua linguagem importa, que seu jeito de perceber a vida e poetizá-la não pode ser confinado a um menor valor, mesmo não sendo voltado a regras e dimensões fixas de uma certa cultura "letrada" e referendada pela academia.

O que também chama a atenção num evento como o sarau de rua é o redirecionamento político-social sofrido por ele, ou seja: não mais um "serão" promovido pela aristocracia ou por homens brancos com diplomas de bacharéis ou mulheres burguesas em geral educadas para uma cultura doméstica. O que ocorre é um processo de refacção e reedição desse evento público que, ao ganhar as ruas e as vozes do povo, mostra que sabe fazer cultura; e assim apropria-se da poesia, promove discussões e dispara percepções críticas sobre racismo, sexismo e desigualdade social.

Cidades como São Paulo, Salvador, Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Fortaleza, para citar apenas algumas, também presenciam em seus domínios a realização de saraus. Para Nascimento (2021, p. 329), a movimentação favorecida por eles vai além do acontecimento em si, pois

> possibilitaram a formação de novos poetas e autores, assim como permitiram a ampliação de produtos e práticas, tais como: a valorização da tradição oral, o consumo de performances literárias, a formação de bibliotecas comunitárias nos espaços onde os recitais são realizados, a criação de pequenas editoras, a organização de eventos culturais (lançamentos de livros, debates, feiras literárias, mostras artísticas etc.), o aumento da produção escrita e do número de publicações (não somente livros, mas também fanzines, jornais, revistas, CDs e DVDs de literatura).

Os saraus se configuram em momentos e movimentos. De um lado, pela materialidade do próprio evento, que agrega em espaços coletivos; de outro, pelo desdobramento político e cultural que fomenta. A autora observa as relações entre os saraus e as periferias na esteira do que isso implica em termos de bens simbólicos e outras formas de se relacionar com a cidade. E examina: o *Sarau da Cooperifa* (Cooperativa Cultural da Periferia), um dos mais antigos do Brasil, realizado numa fábrica abandonada desde 2001 em Taboão da Serra (SP); e os recitais do *Coletivo Literário Elo da Corrente*, que acontecem no bar do Santista desde 2007, na zona norte de São Paulo. Ela conclui: ao realizarem esses eventos, os participantes ampliam as opções de lazer para as comunidades periféricas e incluem no seu cotidiano outras alternativas de fruição e contato com a arte – em diálogo com sua realidade e que tem muito a comunicar a suas sensibilidades.

Esses grupos e coletivos terminam por enriquecer sua agenda de lutas políticas imprimindo visibilidade a demandas que, em geral, são negligenciadas por agentes e representantes do poder político: a arte e outras possibilidades de fazer cultura que não necessariamente coadunam com uma visão dominante.

Na visão de Assis (2021, p. 350), tal como o movimento hip-hop, os saraus se constituem como “agências de multiletramentos, uma vez que em seus encontros conseguem mobilizar diferentes gêneros e semioses para a construção coletiva de sentidos e possibilidades reais de apreciação poética”. Na concepção da pesquisadora, esse tipo de manifestação cultural extrapola as fronteiras dos letramentos convencionais historicamente perpetrados pela escola e, além de alcançar um público mais diversificado, o faz com uma expressividade política e estética contra-hegemônica. Outro elemento importante se refere aos processos de identificação entre os integrantes e o público que se faz presente. Não se trata, como podemos imaginar, de uma realização que diria respeito somente aos aspectos identitários da negritude. Todavia, é

inegável que o engajamento de jovens negras/os/es na tomada de voz e no redirecionamento de suas consciências e do seu lugar social lhes aproxima de uma *nova diáspora negra* – um outro deslocamento simbólico em que saberes e fazeres poéticos e políticos se encontram.

No contexto cearense, encontramos no maior centro urbano do estado, Fortaleza, o *Sarau da B1*, que certamente é um dos mais importantes até hoje. O evento foi criado em 2015 e se realiza mensalmente na Praça da Avenida Bulevar 1, nº 121, no Conjunto São Cristóvão, considerado o principal reduto comercial do bairro Grande Jangurussu, um dos mais pobres da capital. Francisco Rômulo do Nascimento Silva (2019), em dissertação de mestrado, constrói um farto apanhado sobre o movimento e sublinha a logística e a programação, feitas com antecedência, a começar pelo grupo musical convidado a se apresentar, passando pela pessoa homenageada, que deve ser reconhecida pelo trabalho social prestado ou pela militância em algum coletivo ou ação direcionados à periferia local. Segundo o pesquisador, esse sarau "reúne poetas, cantores e MCs, bandas de rock, rap, maracatu, dançarinos, teatro, performance, malabaristas, fotógrafos, crianças, jovens, adolescentes, adultos e idosos no mesmo espaço em volta da poesia e da literatura" (Silva, 2019, p. 30).

E o *Sarau da B1* não é o único: a existência desses eventos entre os fortalezenses tem criado o que Silva (2019, p. 32) denomina de "rede de afetos", ou seja, "uma produção cultural multilinear e em constante movimento – um complexo e móvel emaranhado de fios [in]visíveis em que os participantes e protagonistas se visitam e fortalecem o movimento uns dos outros a favor do encontro, da fala e, principalmente, da existência decolonial". Assim, outros bairros de Fortaleza também contam com a realização de saraus, como o Bairro Grande Bom Jardim, onde acontece o *Bonja Roots*, que se realiza em diferentes espaços desse mesmo bairro; o Conjunto Ceará, onde se encontra o *Sarau-Rizoma: O Corpo sem Órgãos*, realizado uma vez por mês, às sextas-feiras; o bairro Antônio Bezerra com o *Sarau Okupação*, na última sexta-feira do mês, entre outros.

Bruna Santos Silva (2020), na dissertação *"Toda periferia é um centro!": cartografia do jogo de linguagem Sarau Okupação*, vai ao encontro das juventudes e poetas da periferia fortalezense, de suas ações e produções poéticas, a fim de compreender e explicar como todas essas atividades se convertem em "lugares de poesia", em "planos de fuga", em "primavera periférica", "fortaleza autonomista" e em "territórios livres de todos os extermínios", "de todos os massacres", "de todas as chacinas", numa "festa de poesia" que se "enverada por uma Okupação" – metáforas mais que reais (no sentido de possibilidades existentes e atuantes) utilizadas pela autora para nomear os capítulos e seções de seu trabalho. Amparando-se teoricamente na consagrada visão filosófica de Wittgenstein e seus "jogos de

linguagem", bem como na perspectiva de "agenciamentos", sistematizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, num de seus *Mil platôs*, a autora afirma, nas "(in)conclusões", dentre as muitas observações e análises que revestem sua pesquisa:

> é importante olharmos para as linhas do(s) jogo(s) de linguagem sarau "Okupação", traçadas ao longo desta dissertação, como uma política de vida, de uma vivência outra, a de um corpo-periférico-autônomo que ressignifica seu lugar: um "faz de conta que estamos sonhando", quando a realidade se faz por linhas duras (Silva, 2020, p. 100-101).

Assim, já não é mais possível sustentar a visão que opunha o centro e a periferia, em dicotomias e reducionismos. Organização e realização de saraus e slams a congregarem nessas rodas vivas jovens que poderiam estar fazendo qualquer outra coisa, mas ali se reúnem sob a batuta da palavra poética; divulgação, nas redes sociais, de homenagens a poetas e artistas periféricas; fomento à leitura por meio de uma "geladeira de livros" para a comunidade; realização de uma *Bienal Itinerante de Poesia*, entre outras ações concretas, mencionadas e discutidas por Silva (2020): como isso tudo, dentro da periferia, se configuraria em outra coisa senão num dos mais verdadeiros e legítimos centros e modos de produção e articulação de saberes e fazeres com/para a coletividade, apesar de empecilhos e violências diários?

A existência e a resistência dos saraus nas periferias revelam, na formulação de Kassandra Muniz (2021), que a linguagem é feita como "mandinga" pela população negra e periférica, a qual estaria assim reinventando epistemologias. Desse modo, o corpo e a linguagem assumem novas dimensões conceituais para os que protagonizam esses movimentos. Portanto: "Ver a potência de saraus que ocorrem em perifas em todo o país e o nó no cérebro que são os slams nos mostra como o amor educa, como diria bell hooks" (Muniz, 2021, p. 276). Segundo a autora, existe "mandinga" na linguagem desses sujeitos, que rompem com as epistemologias opressoras, produzindo a (re)apropriação de saberes numa outra lógica, em que as perspectivas social, política e linguística revalorizam as diferenças e denunciam as exclusões. Muniz (2021, p. 280) observa esses movimentos e suas corporeidades a partir do "lugar da encruzilhada". Noutras palavras, um lugar que, "ao invés de constatar nossas identidades, as performatiza, as humaniza". Significa pensar ainda como a população negra vem, ao longo do tempo, "engendrando formas de sobreviver". Outra ideia apresentada é a da "ginga", entendida como estratégias de sobrevivência e resistência.

Esses saraus e, mais recentemente, os slams, propõem que a linguagem não seja utilizada como uma forma de opressão das nossas comunidades negras e periféricas. Para Muniz (2021), o que se faz não é, como diriam alguns, *racializar a linguagem*, porque a linguagem já é racializada desde sempre pela branquitude e seus aparatos simbólicos de poder.

Portanto, não se trata de retirar uma verdade e substituí-la por outra, mas sim de promover um diálogo entre as vozes, colocando-as em confronto por meio da arte. Com base na própria ideia de "mandinga", sugestão provocativa de Muniz (2021), diremos também que o *lócus de enunciação* é reconfigurado por esses eventos e sujeitas/os/es nas periferias[72] – em espaços de *pretitude* e, sobretudo, em lugares em que a linguagem é pensada e performada como "encruzilhadas", aberturas e cruzamentos.

Outra questão central é pensar como essas pessoas se apropriam ou percebem a lógica teórica em torno da ideia de "alta cultura". Elas transformam em práxis o lema *toda periferia é um centro* e, ao defrontarmo-nos com o escrutínio teórico da imagem da "mandinga", pensamos em sujeitos/as/es que existem dentro da linguagem à qual conferem materialidade artística. Qual a linguagem em que elas/es/us cabem? Qual a escrita que lhes define? Para Muniz (2021), esses participantes ativam a "ginga" e a "mandinga" que lhes constituem e produzem inversões na ordem preestabelecida.

A antropóloga Érica Nascimento (2019), em observância ao contexto paulistano, realça o papel dos saraus na própria redefinição do que significa ser poeta, sem atrelar-se à ideia de "poeta oficial" que escreve e publica no mercado editorial atendendo a expectativas tradicionais. Segundo Nascimento, em se tratando dos saraus paulistanos, mesmo aquelus que não escrevem poesias, mas participam dos eventos declamando textos de outros autores e se veem engajados, assumem uma identidade (ao menos aproximada) de "poetas". Para a autora: "O título de poeta, no contexto dos saraus, é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares em consideração ao vínculo criado e à assiduidade de participação nesses encontros comunitários" (Nascimento, 2019, p. 25). Por isso, é comum encontrar a associação entre o termo e o sarau que esse participante integra ou que ajuda a organizar, ou simplesmente por frequentá-lo ("poeta da Cooperifa", "poeta do Elo Corrente" etc.).

É nesse sentido que a aproximação entre *literatura* e *periferia/s* instala novas percepções de uma e de outra e das duas juntas. Como ressaltam Dalcastagnè & Tennina (2019), nem sempre essas duas categorias estiveram do mesmo lado; logo, pensar a literatura brasileira contemporânea nessa direção conduz a um caminho ao mesmo tempo "produtivo e mobilizador.

---

[72]Será recorrente a expressão "sujeitas/os/es" junto ao termo "periferias" ou "periférica/os/es", em observância ao estudo de Tiaraju D'Andrea (2013): *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*, em que o autor analisa a produção de sentidos sobre "periferia" e seus "sujeitos". Segundo ele, "O indivíduo que passa a agir politicamente a partir desse *orgulho* [de pertencimento e vivência na periferia] é denominado neste trabalho como *sujeito periférico*" (D'Andrea, 2013, p. 9, grifo próprio). Cf. também: D'Andrea (2020).

Produtivo porque amplia consideravelmente o campo de visão que temos sobre a literatura e sobre a cultura brasileira. Mobilizador porque implica um rearranjo radical da prática e do lugar da crítica literária hoje" (Dalcastagnè; Tennina, 2019, p. 9). As pesquisadoras ainda advertem sobre a importância de conhecer a literatura marginal e periférica além do eixo Rio – São Paulo: por meio de suas produções, eventos e reivindicações, es artistas periféricos realinham o seu lugar ideológico nas esferas literárias e mesmo acadêmicas.

Tennina (2019), ao engendrar um estudo etnográfico sobre os saraus nas periferias do entorno de Brasília, relaciona sua importância à própria relação entre os frequentadores/organizadores e a cidade onde vivem. Brasília é uma capital cujo planejamento foi pensado para ir ao encontro dos que mais possuem; tornou-se, portanto, um espaço de exclusão, que tem nas periferias circundantes uma de suas faces mais inegáveis. Em seu trabalho de campo, a autora discorre sobre sete saraus atuantes no Distrito Federal e esmiúça sobre o quanto são bem recebidos e produtivos nas comunidades. A esse respeito, vale mencionar o *Sarau Okuparte*, que tem sua origem nas reuniões organizadas pelo movimento *Caliandra*, o qual "foi formado a partir da necessidade de um espaço físico para os artistas da região administrativa do Paranoá localizada a oeste do Plano Piloto" (Tennina, 2019, p. 91). Consoante a pesquisadora, esses saraus têm em comum o fato de es participantes (res)significarem seu pertencimento à periferia e suas vivências locais.

Ao passo que, para uma grande parcela da população, ser periférico ainda representa ser marginal, no sentido negativo desse termo (isto é, estar ligado à bandidagem e à "desordem", encontrar-se fora da lei etc.) esses sujeitos reafirmam um novo *ethos* acerca do *ser periférico* e mostram que o lugar que habitam não apenas necessita mas é capaz de produzir manifestações artísticas e culturais próprias, como uma das formas de redefinir os muitos estigmas a eles direcionados. Embora a população negra não seja uma exclusividade dos saraus, Tennina (2019) conclui que a questão da identidade negra é central em todos os estados nos quais esses eventos acontecem, uma vez que os grupos sociais/raciais predominantes são, majoritariamente, de populações afrodescendentes – historicamente as que menos acessam condições adequadas e dignas para uma vida plena de direitos e deveres equitativos.

Ainda no contexto do DF, sobressai a pesquisa de Beal (2019), que analisa transversalmente as competições poéticas do repente, das batalhas de MCs e dos slams. A propósito, cumpre registrar que o primeiro slam brasileiro com recorte de gênero veio do Planalto Central em 2015, seguido do *Slam das Minas SP* em 2016 e, posteriormente, de outros coletivos que adotaram o mesmo nome (modificando a sigla do estado, como em *Slam das Minas PE*, *Slam das Minas RJ*, *Slam das Minas Acre* etc.) ou fizeram releituras de acordo com

particularidades locais (*Slam das Manas*/RS, *Slam das Mulé*/BA, *Slam das Cumadis*/CE, *Slam Dandaras do Norte*/PA etc.). Acerca das batalhas de MCs em Brasília e da presença do *Slam das Minas* nesse contexto, a pesquisadora observa: naquelas, em que pese sua importância para a periferia, ainda são muito frequentes afirmações e atitudes machistas e homofóbicas, principalmente porque a maioria de seus participantes são homens. Contrariamente, as minas buscam restaurar o lugar das mulheres nesses eventos periféricos: "A ênfase é decididamente no empoderamento das mulheres, particularmente das mulheres negras LGBTs" (Beal, 2019, p. 125). Assim, tanto o *Slam das Minas* do DF quanto o *Slam – A Coisa Tá Preta,* voltado exclusivamente para poetas negras/negros/negres, "possibilitam que o ambiente construído do DF seja concebido em termos de comunidade e de comunhão", em que tanto nos duelos de repente quanto nas batalhas de MCs e nas competições dos slams, "os artistas desempenham papéis de árbitros sociais e artísticos" (Beal, 2019, p. 129).

Mibielli (2019) investiga o contexto amazônico e traça uma discussão teórica acerca dos sentidos terminológicos encerrados em "periferia", que também sugere as ideias de fronteira e de demarcação. O autor considera que há diferentes periferias, ou seja, regiões mais periféricas do que outras. Assim, ao indicar a Amazônia como a periferia das periferias, considera que tanto seus habitantes quanto o próprio lugar são definidos mais pelas faltas (lacunas, limitações etc.) do que por aquilo que oferecem. Então, quando se trata de periferia, a primeira coisa que não raro se pensa é nas ausências de políticas públicas, naquilo que os moradores não usufruem, na inexistência de uma cultura erudita, entre outros aspectos.

Desta feita, ao enfocar o estado de Roraima, o autor o define como "a periferia da periférica Amazônia" (Mibielli, 2019, p. 285), e tece relações entre migração e periferia, chegando ao conceito de *periferização*. Desse modo, um indivíduo que deixa o seu lugar de origem em direção a outro, o faz em busca de novas oportunidades, mas depara com uma língua diferente da sua, bem como tem de enfrentar culturas e pessoas diversas, e não há garantias de que será bem tratado ou se sentirá acolhido. No entanto, passa a viver e a ser obrigado a se adaptar à nova localidade que, muitas vezes, é também periférica de alguma forma. Esse movimento diaspórico é um exemplo de *periferização*: conquanto a pessoa tenha saído do seu lugar de origem para um país ou um lugar que julga melhor do que o seu, nem sempre habitará o centro ou regiões de maior prestígio, tornando-se um indivíduo periférico que sai de uma periferia em direção a outra, ainda que o novo lugar seja (ou pareça, em certo sentido) superior àquele de onde migrou.

Pensar essas inter-relações leva-nos a arrematar que a própria ideia de periferia não é de fácil definição e o que aí se produz tem dimensões complexas, principalmente ao

considerarmos essas interfaces e suas influências sobre a produção poética, literária, artística e cultural de grupos e pessoas que experimentam histórias, realidades e contradições atinentes aos lugares por onde passam e que habitam. Há conflitos e dissensos, bem como o trânsito dos que chegam, vivem algum tempo e vão embora; ou de quem chegou para ficar, trazendo consigo experiências diversas. Há a pluralidade que reelabora suas vivências e fazeres políticos, artísticos e culturais.

Refletiremos agora sobre os sentidos de uma *literatura marginal periférica*[73]. No Brasil, a associação entre a produção literária e tais designações não é de agora. Em retrospectiva, a primeira vez em que se nota essa inter-relação foi na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda[74] e publicada em 1976, sob o signo do que ficou conhecido como "Poesia Marginal". Trata-se de um marco na história da cultura brasileira, pois de fato era uma proposta inovadora reunindo uma série de poetas, muitos ainda bem jovens e percebendo-se *do lado de fora* dos circuitos oficiais de publicação. Tempos depois, contudo, vieram a ser autoras e autores celebrados. Assim, o que nasceu "marginal" se transformou em "cânone". Para citar apenas alguns, Affonso Romano de Sant'Anna, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina César, Francisco Alvim, Geraldo Carneiro, Roberto Schwarz, Zulmira Ribeiro Tavares, Isabel Câmara, entre outros, figuram nessa antologia.

Como se percebe, não foi uma publicação literária voltada para a periferia nem feita por pessoas residentes nesse lugar, mas é um caso de literatura marginal à medida que tomamos

---

[73]Ainda não há, conforme temos observado, uma uniformidade quanto à utilização dessa terminologia. Resumidamente, contudo, *literatura marginal* remonta primeiramente ao contexto da contracultura, sobretudo quando do lançamento da coletânea *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, durante a ditadura militar de 1964 (um dos lemas desse movimento era, inclusive, "seja marginal, seja herói", criado por Hélio Oiticica). Já o termo *literatura periférica* estaria mais direcionado à virada literária contra-hegemônica favorecida pelos saraus e slams, a partir do movimento hip-hop, em muitas localidades periféricas Brasil afora. Minchillo (2016) reitera, porém, a polissemia de "marginal", tanto por se referir ao momento de contracultura em que primeiro apareceu, quanto por sua carga pejorativa, remetendo à criminalidade; e afirma que o termo "periférica" não seria suficiente para abarcar a complexidade dos próprios sentidos envolvidos numa literatura criada nas periferias, que, entre nós brasileiros, ultrapassam os limites de favela/comunidade suburbana *versus* centro da cidade. Apesar das filigranas semânticas, tendo em vista o fato de as/os/es poetas assumirem-se como "marginais" em sentido de insurgência (aliando a isso a consciência de pertencimento à periferia, seja ela qual for), e em atenção à escolha terminológica já adotada por alguns/mas pesquisadores/as (Eble; Lamar, 2015; Rosa; Guedes; Leite, 2019), consideramos válido utilizar aqui a expressão *literatura marginal periférica*, com a dupla de palavras adjetivas, por enxergar uma possibilidade maior de abarcamento, apesar das limitações que todo rótulo ou definição carrega.

[74]Ao tomar posse na ABL em julho de 2023, a autora anunciou a troca do sobrenome de casamento ("Buarque de Hollanda") pelo de sua mãe ("Teixeira"), em homenagem a esta. As publicações aqui citadas antecederam essa decisão. À pergunta se os novos livros sairiam com o novo nome, Heloisa respondeu: "Acho que, no final, Helô Teixeira vai virar um heterônimo. Quando eu for falar de mim, será Heloisa Teixeira. Quando for sobre o inconsciente, será Buarque. Fica mais viável. Se eu fosse trans poderia me ofender se falassem outra coisa. Mas não é o caso". Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.ghtml. Acesso em: 30 abr. 2024.

esse termo em seu sentido mais genuíno – ou seja, de algo que estava às margens; isto é, uma literatura produzida em contracorrente, uma proposta poética inovadora que rompia com normas ainda cristalizadas no que se refere ao fazer poético, seja na forma, nas escolhas temáticas etc. Outro fato importante ligado aos *26 poetas hoje* é a repercussão que obtiveram nos ambientes midiático e universitário da época.

A própria Heloisa observa que foi bastante criticada e diziam se tratar de uma literatura sem valor. Na apresentação à edição de 2021, conta de uma severa crítica publicada por um professor de literatura numa das seções da revista *Fatos e fotos*, muito lida à época. O crítico enfatizava "um aspecto sujo, de baixo calão, encontrado em vários poemas ali reunidos" (Hollanda, 2021, p. 18). Ao ser convidada para responder à tal crítica, montou uma cena: chamou o poeta Charles Peixoto e, enquanto ele era fotografado "lavando os livrinhos" num tanque, ao seu lado ela engomava numa tábua de passar esses mesmos livros, provocando com a pergunta: "E agora, professor?". Também conhecidos como "geração mimeógrafo", os autores e autoras costumavam publicar seus textos de maneira rudimentar, com livros impressos em pequenas tiragens e edições módicas. Não viviam dos proventos porventura gerados nem desfrutavam de prestígio nas maiores editoras do país, que a propósito amargava o contexto obscurantista e violento da ditadura militar iniciada em março de 1964. No prefácio à primeira edição de 1976, Hollanda (2021[1976], p. 29) declara: o seu intuito era que a antologia fosse "a reunião de alguns dos resultados reais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica".

De outro modo, em se tratando de uma literatura que, além de marginal, é periférica, temos de recuperar o final da década de 1990, quando despontam personalidades como Ferréz (codinome de Reginaldo Ferreira da Silva) e Sergio Vaz. Do primeiro é o romance *Capão Pecado* (1997), sobre as vicissitudes da periferia do Capão Redondo, zona sul da capital paulista, de onde vem o autor. O livro foi fundamental para a projeção de sua carreira e, a partir do ano 2000, passou a colaborar mensalmente na revista *Caros Amigos* (hoje extinta), fundada em 1997 pela Editora Casa Amarela. Foi por meio da revista que a literatura marginal, dessa vez realmente ligada à periferia, obteve maior projeção nacional. Eble e Lamar (2015) constatam que Ferréz ficou responsável por três edições (2001, 2002 e 2004) que reuniram escritores marginais e seus textos, contando ao todo com 48 autores, que depois reapareceram na antologia *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, igualmente organizada em 2005 por Ferréz e reunindo poemas e textos em prosa publicados nas edições da *Caros Amigos* voltadas a essa literatura.

Quanto a Sergio Vaz, organizador da Cooperifa (mencionada mais acima), foi o grande curador em 2007 da Semana de Arte Moderna da Periferia, tendo escrito o *Manifesto da Antropofagia Periférica*, imprescindível para a compreensão dos significados dessa literatura no contexto brasileiro. Como o próprio título sugere, esse texto nasce de uma releitura do *Manifesto Antropofágico*, escrito por Oswald de Andrade em 1928. No entanto, enquanto a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento da alta sociedade paulistana, consciente das inovações culturais, ideológicas e literárias para aquele período; a Semana de Arte Moderna da Periferia e seu *Manifesto* foram, muito ao contrário, uma espécie de estabelecimento dessa literatura voltada à periferia e feita por ela. O evento "envolveu atividades com artes plásticas, literatura, dança, cinema, teatro entre outras manifestações culturais" (Eble; Lamar, 2015, p. 198).

Seguem, na íntegra, o tal Manifesto e a ideia que o poeta Sergio Vaz esboça em torno da própria arte periférica e das relações entre ela e o desejo de "libertação":

> **Manifesto da Antropofagia Periférica**
>
> A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.
>
> A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.
>
> Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.
>
> Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.
>
> A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
>
> A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.
>
> Do teatro que não vem do "ter ou não ter...". Do cinema real que transmite ilusão.
>
> Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.
>
> Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
>
> Da Música que não embala os adormecidos.
>
> Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.
>
> A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

> Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
>
> Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
>
> É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.
>
> Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
>
> Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.
>
> Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.
>
> Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles?
>
> ‘Me ame pra nós!’.
>
> Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes e eruditos de aquário.
>
> Contra o artista serviçal escravo da vaidade.
>
> Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.
>
> A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
>
> Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
>
> É TUDO NOSSO! (Vaz, 2008, p. 246-250).

A concepção de arte apresentada parte de um sentido libertário e corrobora as necessidades simbólicas e materiais da periferia e de seus moradores. A visão sobre o papel do artista é um chamado à consciência política e à atuação crítica numa sociedade desigual e violenta. Ao dizer que “a Arte que liberta não pode vir da mão de quem escraviza”, o autor inclui radicalmente a população periférica.

Perguntamos: como a terminologia *marginal periférica* adquire significação nas produções culturais e literárias de que vimos tratando? Para Eble e Lamar (2015, p. 197-198): “A apropriação do ‘marginal’ se dá pelas questões sociais retratadas nas obras, pelo ambiente periférico e pela própria condição dos escritores que estão à margem da elite literária e, até mesmo, pela subversão ao cânone literário”. Portanto, se por um lado a marginalidade se faz presente, ela o é no plano político, temático, estético etc., pois no âmbito da repercussão já não se quer mais a marginalidade, e sim a centralidade ou a repartição desta.

Ao serem relacionados o movimento cultural hip-hop, os saraus e os slams, concluímos que se voltam ambos ao que tem-se entendido como *literatura marginal periférica*, pois, se a Poesia Marginal propagada a partir de 1976 não se filiava a extratos subalternizados, aqueles já o fazem – e vislumbram perspectivas outras que instauram formas diversas de inter-relacionar o corpo, a palavra falada/poetizada, o público e os espaços onde tudo isso se encontra.

3 *Corpoéticas* em ato

Não tem como pisar no slam sem sentir o impacto. O próprio nome já vem: "batida", "pancada". É a pancada do que a poesia traz pra gente, a forma como essa escrita e essa performance chegam na gente. Não tem como a gente não ser atravessada em algum momento por essa poesia, não tem como sair ileso... Então eu fico pensando no slam como esse lugar de estar o tempo todo colocando a nossa revolta pra fora. E a forma como o slam chega nas pessoas é muito forte.

Layze Martins (2022)

3.1 Slam brasileiro, o evento: uma contraliteratura das ruas

Em participação na mesa de abertura do "Seminário 20 anos sem Clóvis Moura", realizado de 21 a 23 de novembro 2023, e promovido pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, o historiador Gabriel Rocha disse algo que me soou marcante: "o pessoal dos slams são intelectuais orgânicos das quebradas" (informação verbal)[75]. Essa organicidade é mais visível se acompanharmos de perto os esforços coletivos para que uma iniciativa independente, como a dos slams, aconteça em espaços públicos com as pessoas que reúne e com a palavra poética fornecendo a matéria-prima e o tom daquilo que se deseja alcançar.

Como temos acompanhado, os slams brasileiros preferem ambientes abertos e nisso diferem de outros países cuja preferência nem sempre é essa. Outra diferença que se acentua e que é observada por Neves (2024) – ao presenciar *in loco* pela segunda vez a *Copa do Mundo de Slam* na França – é a "presença de temas políticos nas letras das poesias dessas *slammers* [brasileiras e latinas]", o que provoca "estranhamento ao público europeu e norte-americano" (p. 6, grifo próprio). Essa dissimetria, segundo a autora, termina por forçar a entrada de temas em geral completamente ausentes da "agenda de países europeus, como é o caso do racismo estrutural e da colonização, por exemplo" (p. 9). Importante ainda mencionar a definição de "público dominante" e "contrapúblico subalterno", utilizada por Neves (2024) mas proposta inicialmente por Michael Warner (2002). Diferentemente do primeiro, este último seria composto por pessoas "marginalizadas", provindas de classes sociais não hegemônicas e com visões e perspectivas ideológicas direcionadas a questões políticas de gênero, raça e classe que lhes afetam mais diretamente.

Em ambas realidades (nacional e estrangeira), contudo, é do grande público que saem as/os/es jurades – mas as/os/es demais presentes não fugirão ao papel de juízes do espetáculo, como até afirmam alguns depoimentos e como observei no *Slam CE* 2023, em que o público torcia com gritos de maior apoio à representante sobralense da disputa. Por essas e várias outras razões, também apontadas por Neves (2024), é impossível não pensar o slam como uma literatura feita nas ruas e para as ruas, donde resultam ao menos três indagações: seria uma contraliteratura? E o que isso significa? Como os slams repensam as ocupações das ruas e das cidades?

---

[75]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iDJHeesfdjQ. A partir dos 59m43s. Acesso em: 27 mar. 2024.

Já dissemos e não custa relembrar: o termo “slam” guarda polissemia e designa tanto as apresentações performáticas das/os/es slammers quanto a própria criação poética definida pelas expressões “poesia slam” ou “poema slam”. Às vezes há confusão com os termos e é bom apontar os traços que os distinguem, apesar de se encontrarem em harmonia. Aqui nos centraremos na primeira acepção, tomada como um evento e tendo em mente a explicação de Neves (2021), apoiada em Street (2014), ao focalizar também o *Slam Interescolar* paulistano, evento poético que acontece anualmente e tem conseguido a adesão de um maior número de escolas da cidade de São Paulo e de outros municípios interioranos do estado.

O campeonato é feito em duas modalidades (ensino fundamental II e ensino médio) e em etapas iniciadas nas próprias escolas. A fase final é um grande acontecimento e congrega as/os/es representantes de cada uma das instituições escolares inscritas e as respectivas torcidas. Essa ideia exitosa de um slam para estudantes da Educação Básica foi adaptada da França pelo *Coletivo Slam da Guilhermina,* e trazida para o Brasil por Emerson Alcalde. Neves (2021, p. 10), que não nega ser entusiasta da ideia, afirma: “[...] os textos poéticos que [as/os/es estudantes] produzem para a cena do Interescolar são muito mais persuasivos que as tais propostas de intervenção exigidas na prova de redação do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)”.

Voltando à consideração da autora sobre os slams (escolares ou não) como *eventos e práticas de letramentos*, convém revisitar a compreensão de *letramentos* em Brian Street (2014), uma vez que a estudiosa se baseia nele. Street (2014, p. 18) elege a terminologia *letramentos sociais* e a opõe a uma visão de “‘Letramento’ único e ‘neutro’, com L maiúsculo e no singular”. Segundo o autor, os letramentos integram “práticas sociais” mais amplas e sofisticadas do que as simples noções de ler e escrever encerradas em termos como “alfabetismo” e “analfabetismo”. Até mesmo considerar uma pessoa como “analfabeta” “não só não faz sentido intelectualmente como também é social e culturalmente nocivo” (p. 35), sendo um “estigma” que facilmente anula uma série de habilidades letradas que um sujeito visto como “analfabeto” tem e não estariam contempladas no rótulo da “alfabetização”. De outro modo, ao desenvolver acepções às “práticas de letramento”, Street (2014, p. 18, grifo nosso) observa que elas “incorporam não só ‘eventos de letramento’ como ocasiões empíricas às quais o letramento é essencial, mas também *modelos populares* desses eventos e as *preocupações ideológicas* que os sustentam”.

Assim, a um “modelo autônomo” de letramento, dominante em exames nacionais e internacionais que visam a medir os níveis de leitura e escrita dos estudantes, Street contrapõe um “modelo ideológico”, que leva em consideração as pluralidades e diferenças, práticas de

leitura e escrita atuantes nas comunidades sociais. Por essas constatações, Neves (2021, p. 82, grifo nosso) vê a totalidade cênica dos slams – slammasters, poetas slammers, performances, público, interação desses partícipes, regras, jurades, DJ e suas músicas, *slogans* gritados, o "todo" do campeonato, em suma – "como essas convenções interiorizadas, *modelos culturalmente construídos* marcados por *práticas de letramento*, ou seja, por *usos e significados culturais* da leitura e da escrita".

Por serem eventos em que se conjugam práticas sociais de letramentos – e estes também se fazem *transperiféricos*, como abordamos no capítulo 2 –, os slams hoje são "a revolução da literatura. Real", disse-me a slammer Poliana Hérica (2022) em entrevista. Segundo ela, o slam veio para "virar esse país de cabeça para baixo", e não somente no que diz respeito à literatura, mas à arte, e tanto em relação ao Ceará como ao Brasil, pois atualmente são "mais de 150 ágoras" que acontecem, na maioria das vezes, em praça pública. A artista acredita que o slam tem uma característica peculiar em solo brasileiro, a "de abrir espaço para as pessoas poderem mostrar sua voz e a de ser um extensor de vozes". Com essa afirmação, a poeta "corrige" quando dizem que o slam "dá voz a alguém" ou possibilita que as pessoas "tenham voz". É interessante observar a diferenciação feita por ela entre voz e espaço, pois retifica: "eu digo sempre: o slam lhe deu espaço, porque voz você sempre teve. Você nunca teve espaço para poder falar, então todo mundo tem voz. As pessoas só precisam de espaço para poder estendê-la".

A alegação repercute vozes que tantas vezes falaram e não puderam ser es(n)tendidas, além das que, ao falarem, foram silenciadas, apagadas ou, simplesmente, não escutadas. Essa característica brasileira do slam não é tão observável, para ilustrar com apenas um dado, em países europeus ou nos Estados Unidos, onde é possível encontrar slams em regiões mais boêmias, dentro de bares e cassinos, com entrada paga. Na visão de Poliana Hérica, o fato de os eventos de slams brasileiros serem executados em locais abertos ou até em instituições públicas, facultando um espaço material e simbólico para que pessoas periféricas e corpos dissidentes se expressem poética e politicamente, desperta uma "consciência de luta por direitos" e a "exigência de políticas públicas".

Mas não é de hoje que as juventudes deste país, que já experimentou o caos para todos os gostos, se apropriam de ferramentas culturais e artísticas, em maior ou menor grau, e movem-se com elas em atos de rebeldia e ação coletiva perante a vida que se impõe com o seu quinhão de tragicomicidade nossa de cada dia. Basta ver o fenômeno da Contracultura, iniciada nos anos 1950, no pós-Guerra, e continuada nas décadas subsequentes, não apenas nos Estados Unidos e em países como França, Holanda, Inglaterra etc., mas em vários outros do mundo

ocidental, que até o presente momento vivem, de alguma forma, influências dali originadas. Não é objetivo deste trabalho detalhar tais acontecimentos da era moderna já bastante explorados e que nem sempre encontram consenso quanto à sua própria conceituação. No entanto, falar sobre os slams nos remete, de alguma forma, ao movimento da Contracultura porque ambos se entrelaçam ao tempo histórico e se conectam a temas candentes e às realidades de seus protagonistas. Napolitano (2023, p. 10-11) examina:

> A Contracultura serviu de base na luta contra quatro opressões que marcavam as sociedades até meados do século XX: a opressão do corpo e do comportamento desviante; a opressão política sobre sociedades inteiras (imperialismo, neofascismo, conservadorismo); a opressão econômica (desigualdades nos países mais ricos do "Primeiro Mundo" e miséria nos países do chamado "Terceiro Mundo" subdesenvolvido); a opressão cultural caracterizada pelo convencionalismo estético que ditava o que era o "belo" e o "feio" na cultura e nas artes. O combate se expressou em formas de rebeldia individual e coletiva, anticonvencionalismo estético e comportamental, antiautoritarismo e busca da igualdade social. O que antes era considerado parte da esfera "pessoal" e "privada", ou era naturalizado pelos comportamentos padronizados – o corpo biológico individual, o prazer sexual, as identidades de gênero, a aparência, a linguagem –, passou a ser considerado um tema "político" que deveria ser debatido no espaço público. "O pessoal é político" tornou-se um *slogan* e uma palavra de ordem.

Nesses pontos de contestação, subsiste a gênese do movimento e o seu espraiamento por vários cantos do globo: em *terra brasilis*, a Contracultura se fez notável em muitas apropriações culturais (música, costumes, programas de televisão, literatura etc.), por exemplo: o *rock and roll* e suas relações com a Jovem Guarda a partir dos anos 1960; a Tropicália nos anos 1970, em plena ditadura cívico-militar no Brasil. Nos anos 1980, o processo não se interrompe, ainda que pareça uma espécie de "Contracultura tardia", dessa vez observada nos "bichos-grilos" ou neo-*hippies* (Napolitano, 2023) e em outras repercussões diversas, como a tomada de consciência em termos de gênero e de raça: as lutas do feminismo e o fortalecimento do Movimento Negro Unificado (MNU).

A Contracultura também fez rebuliço entre as populações jovens e negras, principalmente com a chamada *black music*, por intermédio de artistas como Tony Tornado, Tim Maia e Jorge Ben Jor, partir do final de 1960 e início dos anos 1970. É nesse contexto e por esse viés que, como observa Napolitano (2023), aparece a cultura hip-hop entre nós, no ocaso dos anos 1980 e começo dos anos 1990, com artistas como Mano Brown (à frente dos *Racionais MC's*), Sabotage, Emicida, entre outros, além dos funkeiros, que influenciados pelos rappers e MCs, não apenas evidenciam, como diz Adriana Lopes (2010, p. 29), "uma mera importação cultural de um ritmo estrangeiro. Trata-se da (re)invenção e renovação de ritmos negros que sempre pulsaram nos bairros pobres e nas favelas cariocas". Em termos

contemporâneos, o slam se amplia em nossos dias sem se distanciar desses fluxos em que se digladiam pontos de contestação social e um sentido de pertencimento negro e periférico antenado a imbricações da cultura como forma política de agir.

D'Andrea (2020, p. 33) constata que:

> Nos últimos trinta anos, houve uma explosão de atividades culturais na periferia. São saraus, *slams*, cineclubes, posses de hip-hop, comunidades do samba, grupos teatrais, grupos de dança, literatura marginal, entre outras manifestações. Cinco foram os indutores principais dessa movimentação: a produção artística como (i) forma de pacificar contextos tomados pela violência; (ii) forma de sobrevivência material alternativa ao trabalho capitalista e às atividades ilícitas; (iii) forma de melhorar o bairro; (iv) maneira de fazer política e (v) tentativa de humanização em um contexto violento.

A fusão desses "indutores" impele as muitas formas de atuação dentro das periferias e fora delas na variedade de atividades artísticas e culturais. Em vista, pois, dessas interações entre poesia slam, slammers e os elementos e situações deflagrados nos eventos, perguntamo-nos sobre a importância dos deslocamentos e formas de ocupação de ruas e outros lugares da cidade. É uma das preocupações de Layze Martins ao expor que a ideia *das Cumadis* era transitar entre centro e periferia e chegarem a cada vez mais pessoas – "e meninas que não pudessem ocupar um território 'xis' poderem ocupar aquele território e saber o que era o *Slam das Cumadis*". Foi assim que a primeira edição aconteceu nos Terrenos Novos, bairro periférico de Sobral, como expusemos no primeiro capítulo.

Layze recorda a primeira bandeira do coletivo, feita a mão por ela e uma amiga, a Nanda, usando uma escovinha de dente, tintas preta, roxa e rosa, e o dedo (ela ri ao me dizer). A imagem dessa confecção torna-se simbólica porque, um dia antes, acontecera um tiroteio entre facções criminosas inimigas. O fato desestabilizou e preocupou "as meninas" que ficaram em dúvida se prosseguiriam ou não com a agenda. Entreolharam-se ("a gente chegou até aqui, tamo na chuva, vamo se molhar") e resolveram ir até o local com "os meninos" do Movimento Social Fome, que se prontificaram a dar suporte ao evento poético. Foi com a ajuda desse grupo e de Renan Dias, muito conhecido no bairro pelo trabalho com as batalhas de rap, que uma parceria aconteceu: "os meninos ocupando a Praça do Triângulo, que é uma pracinha bem conhecida ali dos Terrenos Novos; e nós chegamos lá e ficamos numa outra ponta da praça, em círculo, para que as meninas fossem chegando e o rolê pudesse acontecer".

Essas rememorações têm a ver com território e pertencimento e, portanto, com as representações do espaço social na vida humana. Em conferência proferida em 1977 e posteriormente publicada em livro, o grande geógrafo baiano Milton Santos (2021[1977]) teoriza o espaço em suas implicações com o tempo: para o autor, o espaço é "o que une e o que

separa": une pela proximidade física entre seres que o compartilham entre si, e separa na medida em que se constrói como ambiente cabal às (re)produções capitalistas: "O que une, no espaço, é a sua função de mercadoria ou de dado fundamental na produção de mercadorias. O espaço, portanto, reúne homens tão fetichizados quanto a mercadoria que eles vêm produzir nele" (Santos, 2021[1977], p. 33-34). Separados e unidos, os seres humanos submergem no mesmo espaço que "acumula" desigualdades na temporalidade histórica inacabada.

E as ruas, afinal? Ivete Walty (2014, p. 12), em pesquisas sobre o espaço da rua em romances e outras narrativas da literatura brasileira, ressalta: "[...] hoje, a rua é cada vez mais lugar do excluído, já que os que têm meios preferem os condomínios fechados, os *malls* e outros espaços de circulação restrita que os acolhem e 'protegem'". Segundo a autora, um olhar sobre como a rua se faz presente na literatura permite flagrar aquela como um disparador de temas: modernidade atemporal, o íntimo e o público, anonimato e resistência, agentes e coletivos culturais etc., ambos perpassados pela "rua como uma metonímia do espaço público, marcado por movimentos entre grupos sociais, entre diferentes mídias e diferentes expressões culturais, em distintos momentos da história da literatura brasileira" (Walty, 2014, p. 16).

As relações entre a literatura feita pelo slam e os modos pelos quais ela é apropriada por sujeitas/os/es das camadas populares, que encontram nas ruas um espaço (em) comum, promovem nos slams "uma coisa" que, nas palavras de Fran Nascimento, a "assustou muito no começo, que é o lance de lidar com sonhos". Essa produtora observa que, ao entrarem nas rodas de slam para as disputas, as/os/es slammers o fazem movidas/os/es por sonhos: ir dali para o campeonato estadual; sair do estadual e ir para o campeonato nacional; sair do nacional e, quem sabe, ir para a França (que é o ciclo, a rota atual). Ela reconhece: "para muitas pessoas, isso representa uma possibilidade de carreira, de alavancar sua trajetória artística e, assim, de viver da literatura", algo não trivial num país como o Brasil.

Segundo Fran, organizar e publicar o primeiro livro ("no começo", ela afirma, "só produzia o slam, mas não tinha ideia de muita coisa, de financiamento, de nada") em 2019 foi relevante, pois o lançamento ocorreu na edição do *Slam CE*. "Foi uma das coisas mais emocionantes da minha vida inteira, porque não achei que a gente fosse conseguir. E foram treze poetas! E ver os poetas ali recebendo seus exemplares, e conseguindo vendê-los...". Fran usa palavras fortes como "transformar", "canalizar por outras vertentes" para se referir a essa publicação de estreia porque, a seu ver, a partir de encontros públicos de poesia é que conseguiram/conseguem potencializar a cena para além desse caminho que é o *Slam BR*. Assim, além de slammers, es participantes puderam/podem se ver "nesse espaço de escritores, com livro publicado". Ela admite: "Eu fiquei imaginando como a galera chegou nas suas casas:

‘mãe, pai, tá aqui, eu tenho um livro, meu nome tá num livro’. Quando eu recebi o livro *A poesia falada invade a cena em Sobral*, eu chorei, porque foi uma das cenas mais bonitas nessa trajetória toda”.

Tamanha imbricação entre o espaço público das ruas, a palavra performada poeticamente, as trocas subjetivas através de publicações de poesia e a dimensão política aí enredada nos conduz à “partilha do sensível” (Rancière, 2018), no sentido de propor a “junção necessária entre práticas estéticas e práticas políticas” (p. 15). Rancière ancora suas definições em termos como “existência de um comum”, “recortes”, “lugares” e “partes iguais”. Segundo o autor, “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2018, p. 15, grifo próprio). O teórico estabelece diálogo com análises de Platão acerca do teatro e da escrita e discute sobre como o filósofo grego pensava as relações entre práticas da palavra e as do corpo. Nesse sentido, para Rancière (2018, p. 18), as artes instauram essa “partilha” também pelas “formas de inscrição do sentido da comunidade”, ou seja, em intermediações que tomam a recepção como um ato vivo e visibilizam o “comum da comunidade” ao serem partilhadas, sem apagarem o aspecto comum partilhado e o aspecto exclusivo, referente à percepção e disposição sensíveis de cada um/a/e ante o objeto ou prática artística que lhe é performada. O sensível (estético) é político, e vice-versa.

Tenho entendido os slams (tanto os eventos poéticos quanto a poesia produzida pelas/os/es slammers) como uma contraliteratura das ruas igualmente no que tange à constância de determinados temas e aos sujeitos e sujeitas que performam suas negritudes e ancestralidades africanas ou afro-brasileiras sem perdê-las de vista nas poesias produzidas e nas apresentações teatralizadas. Apêagá é uma delas e, em seu segundo livro *Nêgo é nêgo: palavras e sabedorias ancestrais*, reúne poemas não necessariamente sobre a Umbanda, mas tendo por base os dizeres de um caboclo, uma entidade, o Nêgo Gerso Feiticeiro, “pai de cabeça” da poeta: “Ele foi escravizado no Brasil e morreu no Brasil. Ele não foi um ‘preto letrado’, como diz, porque morreu analfabeto. Mas é muito metafórico e fala da sua vivência nesse lugar de poetizar através dos elementos da natureza, então utiliza metáfora para tudo”. Para a slammer, há semelhanças entre ela e essa entidade: “ele ama conversar, e acho que por isso é o meu pai de cabeça, porque eu falo pra caramba”. Segundo revela, começou a ver poesia nas falas de Nêgo Gerso e a construir poemas com versos que lhe eram soprados, além de “cambonar para ele” (prestar assistência em seus atendimentos).

A poeta considera que sua poesia ganhou corpo com as falas ouvidas e, por isso, o livro é seu, mas saiu do terreiro e da boca de Seu Nêgo Gerso, fazendo-se publicação de força, pois essa entidade poetiza a própria vivência dolorosa. Sua busca, todavia, é "trazer" isso tudo com um pouco mais de "leveza", com o apoio de outras poetas e escritoras do slam: "principalmente de Ryane Leão, que assina o prefácio do livro; de Kimani, que assina a orelha; e de Fran, que assina a biografia do livro. Essas três mulheres estão presentes, e Luz Ribeiro também". Elas são "essenciais", afirma, em sua caminhada e compreensão de não ter de falar apenas das violências sofridas, mas também trazer à tona "outras narrativas, e com muita leveza".

Layze também se reporta à influência do slam em extensões muito caras de sua vida: "o respeito que estou conseguindo minimamente reestruturar com minha família, o meu encontro com a Umbanda também, tudo que aconteceu com minha vida desde 2017, quando pisei a primeira vez no slam, até agora, tem muito do slam ali, atravessando, muito". Foi no slam que ela ouviu falar sobre a Umbanda pela primeira vez e chega a ser "engraçado" o fato de a maioria dos "meninos" que co-organizam os eventos serem seus "irmãos de santo": "como a Thay, a Apêagá, o Di. Até o nosso pai de santo brinca muito: 'ah, se a gente puder fazer um slam do terreiro a gente faz, porque poeta tem'". Layze complementa: se quiserem fazer uma batalha de MCs ou um sarau, também fariam, pois há quem produza "e a gente tem estrutura para isso". De acordo com ela, esses encontros contribuíram para a construção de um entendimento sobre sua espiritualidade e suas amigas e amigos de terreiro.

Já a slammer Sra. Preta reflete sobre a espiritualidade de matriz africana e esse tema a "atravessa" em suas músicas e poesias, porém não deixa de lembrar os tabus que teve de quebrar: "A vida me disse: 'ou tu amadurece ou tu cai' [diz isso olhando séria e fixamente]. E aí eu tive que segurar essa onda, segurar essa barra [ter sido mãe muito cedo e as dificuldades todas etc.]". Essa proximidade com a Umbanda vem de sua família, especialmente de um tio-avô (sua avó não é umbandista, mas frequenta um terreiro de Umbanda, assim como sua mãe e alguns primos; os tios, por sua vez, são pais de santo).

Sra. Preta narra que ia ao terreiro desde criança, entre 8 e 15 anos, mas sofria *bullying* na escola, onde a chamavam de "filha da macumbeira". O apelido maldoso a fez se distanciar de sua "religião de verdade" e procurou "abrigo na igreja católica e não deu certo; na evangélica e não deu certo", dizendo para si mesma: "eu não tenho religião, eu sou uma pessoa sem religião". Ainda assim, ia ao terreiro e às suas festas da Umbanda, até que sua "ancestralidade gritou: 'ô, a gente está aqui, a gente sempre esteve aqui! A gente nunca te

abandonou e tu nunca abandou a gente, tu fingia que abandonava. Mas na primeira oportunidade tu estava aqui dentro do terreiro'".

Assim, Sra. Preta decidiu "cuidar" da espiritualidade e da ancestralidade e levar isso a suas produções poéticas: "eu costumo dizer: a gente é de religião de matriz africana porque isso é muito mais antigo do que a sua religiãozinha de pele clara; do que o seu catolicismo, do que a questão da galera que é evangélica ou, enfim, testemunha de Jeová. [...] São rituais atravessados de geração a geração". Ela menciona a força dessas religiões de origem afro que, apesar dos ataques sofridos durante séculos, nunca morreram e são passadas de uma geração a outra. Em seguida, outra decisão foi tomada: levar aos *stories* do *Instagram* as festas que aconteciam no terreiro. O interesse dos seguidores era crescente e ela criou o "Macumbeira de Quinta", uma série de publicações e *lives* sobre a Umbanda. O episódio de estreia mostrou sua primeira visita a uma casa de Candomblé, que é também da sua mãe de santo na Umbanda. Com a repercussão nas redes, estudou as origens históricas dos orixás para divulgá-los.

Sra. Preta acredita fazer um trabalho "minimamente" formativo sobre os fundamentos de uma religião de matriz africana: "porque os colonizadores colocaram na cabeça das pessoas que é uma religião do mal, como tudo de preto. Quando eles não conseguem usar isso para lucrar, para obterem algum tipo de lucro, eles dizem que é do demônio". Nessa relação entre sua fé, os rituais realizados, o uso das redes sociais, a feitura de poesias e letras de músicas, vai "plantando uma semente ali nas pessoas e dizendo 'isso é ancestralidade, isso aqui foi o que tiraram de você, isso foi de onde você veio. As rezadeiras do teu bairro, tu acha que elas vêm de onde?'". A divulgação tem surtido bons efeitos e não é difícil aparecer quem deseje acompanhá-la ao terreiro: "alguns até se convertem. Eu fico convertendo as pessoas pra serem todas macumbeiras. Porque é a meta, porque esse Brasil é feito por muito preto, e muito preto que está em religião de branco", diverte-se com seriedade.

Gilroy (2012) investiga trânsitos e trajetos interculturais e históricos – entre povos, etnias, tradições e *ethos* africanos e regiões para onde aportaram milhões de pessoas forçadas à escravização desde o século XV – e os denomina "Atlântico negro", em livro de mesmo título e que se constituiu numa das maiores referências aos estudos sobre culturas que viajam e se transformam sem, no entanto, desvincular-se de suas forças embrionárias:

> Utilizei o modelo do Atlântico negro para identificar outras possibilidades e interpretações. As culturas do Atlântico negro criaram *veículos de consolação através do sofrimento*. Elas especificam formas estéticas e *contraestéticas* e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e *contrapostas* a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo

> transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática *do que a raça jamais permitirá existir* (Gilroy, 2012, p. 13, grifo nosso).

Por meio da poderosa imagem de um Atlântico que se faz negro porque irremediavelmente é sulcado pelo sofrimento, travessia e resistência descomunais dos povos de África que o tiveram de cruzar séculos a fio contra as próprias deliberações e vontades, Gilroy delineia uma definição para esse encontro que se constrói através dos tempos e deságua nas muitas formas, ritos, ritmos, práticas e invenções culturais e artísticas que brotaram e se desenvolveram no mundo ocidental, sobretudo nas Américas (muitas surgidas no seio da Contracultura, como o *soul*, o *jazz* e o *blues*, o hip-hop, o funk etc., já aqui citados). Por terem sabido metamorfosear tanto sofrimento em "formas estéticas e contraestéticas", povos e comunidades arrancadas da Mãe África travaram batalhas das mais diversas para que o sentido de pertencimento, então lhes roubado, produzisse outras significações.

No trecho transcrito, chama atenção a "sombra" ante a qual "as culturas da consolação" (isto é, provindas de um sofrimento indizível, porém não suficiente para destruir e apagar por completo a latência de cosmovisões íntimas e de modos de ver, viver, ser, agir etc.) estariam contrapostas: é a sombra incessante de um mundo transfigurado (o mundo das muitas Áfricas que não existe mais como dantes) e da "energia" vital dessas novas comunidades que, por intermediações democráticas, fazem da vida uma reinvenção muito maior do que a ideia de "raça" (conceito histórico e amorfo) poderia supor ou favorecer.

A visão de Gilroy é responsável pelo redimensionamento do sentido da *diáspora*, colocando-a em outro patamar conceitual, mais difuso: "Como uma alternativa à metafísica da 'raça', da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente *perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento*" (Gilroy, 2021, p. 18, grifo nosso). Logo, não se pode compreender a diáspora em definições infensas às rasuras (vide as *oralituras*, de Leda Martins, na próxima seção) ou como simples "coleções intercambiáveis de corpos ordenados" ao longo do tempo. A diáspora se traduz em esfacelamentos, aniquilamentos, reconstruções, retomadas, renascimentos em diferentes territórios e temporalidades, e é delas e do que passam a instaurar que se perpetua o Atlântico negro, teorizado por Gilroy como a "contracultura da modernidade" (Gilroy, 2021, p. 33), na acepção insurgente, multifacetada e desessencializada que encerra e de que pode ser exemplo a presença da negritude periférica nos eventos de rua – em que as/os/es negras/os/es das periferias atuam, subsistem e reexistem.

Dizer que o slam é uma contraliteratura das ruas é menos uma definição que uma provocação. Esse formato em auditório de se produzir e difundir poesia, inaugurado no século XX em contexto imperialista, soube apresentar-se anos depois aos brasileiros, que, uma vez receptivos à cultura hip-hop, ao funk e a outros agenciamentos culturais do "mundo atlântico negro" (Gilroy, 2021, p. 35), não se fizeram indiferentes ao *spoken word* e dele se apossaram para sacudir o edifício bem consolidado das representações do poético na linguagem literária. As/Os/Es poetas slammers estão despreocupadas/os/es em fazer literatura comportada ou em atender a demandas acadêmicas, teóricas ou críticas. E não desmereceremos a crítica e sua importância, mas é bom acentuar contrastes entre o trabalho artístico desses "novos literatos" e o tratamento convencional devotado à poesia, mesmo que sua escrita seja aberta a inovações, como na poesia concreta ou na literatura dita pós-moderna, por exemplo.

E mais, uma contraliteratura porque sua totalidade não se compraz em publicações, reconhecimentos ou premiações, mas também não os despreza; sua existência fulge no corpo vivo da cidade, a céu aberto. Seus artífices se reportam a necessidades sociais, simbólicas e materiais. Sua poesia – mesmo rotulada como marginal, periférica, e falada! – não deixa de ser poesia e, ainda que vista por muitos como próxima ao clichê, direta demais ou panfletária em demasiado, requererá, mesmo de críticos ou detratores, olhares interessados, mostrando-se um caminho sem volta nesse pântano das literaturas na contemporaneidade.

3.2 *Slam CE*: o campeonato e sua organicidade no interior

Quando comecei a conhecer mais e melhor as poetas slammers e como esse movimento de poesias acontece, fui à internet para achar o máximo possível de postagens e publicações até então disseminadas por elas e desconhecidas por mim. Era o lado *outsider* em ação. Encontrei artigos, dissertações e teses recentes que versavam sobre os slams em vários lugares, mas poucas referências diziam respeito ao Ceará (na verdade, só fui conhecer algumas pesquisas certo tempo depois, uma delas já referida no capítulo 1 e outras citadas a seguir, no capítulo 4). Mas foi, principalmente, na rede social *Instagram* e do canal *YouTube*, nos perfis e canais do *Slam CE*[76] e do *Slam das Cumadi*[77], que acessei vídeos, imagens e textos relativos a edições anteriores dos coletivos e tomei conhecimento dessa atividade poética no Ceará.

[76]Disponível em: https://www.youtube.com/@slamceara. Acesso em: 4 out. 2023.
[77]Disponível em: https://www.youtube.com/@slamdascumadi7966. Acesso em: 4 out. 2023.

Se o *Slam da Quentura* foi o pioneiro e o *Slam das Cumadis* foi o primeiro exclusivo para mulheres slammers, o *Slam CE*, por sua vez, é o campeonato central e difusor de todos os demais slams do estado; é dele que um/a/e poeta se sagra campeã/o do ano e ganha o direito de representar o Ceará no campeonato nacional, o *Slam BR*, que reúne todos os participantes de cada estado inscrito.

Antes, porém, da estreia propriamente dita do *Slam CE*, de Sobral já tinham saído a primeira e o segundo slammers representantes do Ceará na etapa nacional: Sabrina Sá e Sanoj, que venceram as disputas do *Slam da Quentura* em 2017 e 2018, respectivmante. Assim, o *Slam CE* só apareceu oficialmente em 2019, e a primeira postagem em seu perfil no *Instagram* data de 15 de outubro, com a seguinte legenda:

> [...] Os participantes ocuparão a cena poética da cidade na busca de garantir uma vaga no @Slam_Br (campeonato brasileiro de poesias faladas) que acontecerá em dezembro de 2019 em São Paulo [...]. É a primeira vez que esse evento acontece no Ceará, e o fato de Sobral ser palco desse momento se dá em decorrência da cena slam ter iniciado no estado primeiramente em Sobral, com o surgimento do @SlamDaQuentura em março de 2017, organizado pelo Coletivo Fora da Métrica (*@slamceara*, 2019)[78].

Por isso, tanto o *Instagram* quanto o *YouTube* têm registrados vídeos e apresentações performáticas de poetas que participaram do *Slam CE* desde a primeira edição. Entre os dias 25 e 26 de outubro de 2019, o evento aconteceu no Anfiteatro do Largo das Dores, um espaço da Margem Esquerda e que, desde então, é o preferido até hoje pelos coletivos em Sobral; a slammaster foi Apêagá (então Bicha Poética). E as/es/os slammers participantes foram: Natália Pinheiro (*Slam das Minas Kariri*), Poesia Viva (codinome do poeta Chris Rodrigues, do *Slam da Okupa*), Sra. Preta (*Slam das Cumadi*), Sanoj (*Slam da Quentura*), além de Marcela Sena, Lana Oliveira, Pahaliah e Layze Martins, que performaram naquele palco aberto do evento estadual.

A programação teve: roda de capoeira; performance artística do grupo de dança Cia. Marshall; apresentação musical com Vibration Roots; número musical com a cantora e produtora multimídia Sam Silar; *hits* do DJ Kah Vieira. As premiações, adquiridas pelo patrocínio colaborativo, foram desde um troféu para a/o/e slammer campeã/o até livros, *bags*, chaveiros, marcadores e pequenos mimos. Sanoj, um jovem slammer, sagrou-se campeão do primeiro torneio cearense de slam e já aí encontramos um dos lemas que acompanha o evento até hoje: “A competição é uma desculpa para os encontros”. Cinco anos distam esse primeiro

[78]Disponível em: https://www.instagram.com/p/B3pvtmMh3u0/?igshid=MXA1Y3E1bmM5ZDYybA==. Acesso em: 4 out. 2023.

campeonato do momento em que esta pesquisa se conclui. Todes aparecem ainda mais jovens nos vídeos.

Como sabemos, em 2020 eclodiu o mais grave episódio moderno de saúde humanitária: a pandemia de Covid-19, em decorrência do coronavírus, uma doença que matou mais de 6 milhões de pessoas mundo afora, dentre elas, um total de mais de 600 mil brasileiras e brasileiros (aproximadamente). Em razão disso, a partir do final de fevereiro de 2020, muitos eventos, antes realizados presencialmente, tiveram de ser feitos à distância ou "remotamente", como dizíamos, e assim também aconteceu com o *Slam CE*, que não foi interrompido e ocorreu em formato *on-line*, nos dias 30 e 31 de outubro de 2020. A transmissão se deu pelo *Google Classroom* e os que desejassem assistir podiam solicitar *link* via *direct* no *Instagram* do coletivo, sendo posteriormente divulgada no *YouTube*[79].

O papel de slammaster coube à jovem Vick Carvalho (do *Slam Mandacaru*), que começou apresentando as/os/es juradas/os/es e, em seguida, as/os/es slammers finalistas: Estrella (*Slam Entrelinhas*), Poesia Viva/Chris Rodrigues (*Slam Violeta*), Virginia Oliveira (*Slam da Quentura*), AnaLê (*Slam das Minas Kariri*), Flor de Lis (*Slam das Cumadi*), Bicha Poética (*Slam das Poc's*), Iven Rodrigues (*Sarau Resistência JV*) e Débora Caroline (*Slam Mandacaru*). A poesia de calibragem ficou a cargo da slammer Atena. A slammaster abriu a sessão com sorriso largo e apresentando também o "grito de paz" (nas palavras dela), a servir como um chamamento ao público e um disparador das atenções para o que viria depois, isto é, as performances de cada slammer.

Eis o chamado: "A poesia alumia e faz poeta respirar! Eu digo *Slam*...!". E as/os/es presentes completavam, em coro: "*CEARÁ*!". Mais um grito completava o primeiro, igualmente rimado: "Com licença, cidadão, que os poetas vão passar! Eu digo *Slam*...!". E o público entoava: "*CEARÁ*!". O áudio da calibragem é ruim, e quase não se escuta muito bem o poema que a slammer Atena calibra, mas é possível ouvir versos e palavras que dão a medida do calor do momento em que a poesia é enunciada: "sair pra trabalhar correndo o risco de se contaminar" – e ela cita palavras como "estupro" e "só defende o feto", além de "meritocracia falsa", "a terra tomada", "miscigenação", "a escrava calada", "mas eu não me calo", "Palmares sempre", "tô até os dentes armada de papo reto!" etc. Há momentos entrecortados, devido à conexão na rede, mas essas expressões não passavam despercebidas a nossos ouvidos.

[79]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_XyrQ-rzNpA&t=8538s. Acesso em: 4 out. 2023.

Depois, Vick Carvalho pede a cada um/a/e des jurades que “computem” suas notas, a serem pronunciadas, enviadas no *chat* ou mostradas na câmera. As notas são ditas e já seguidas pelos “Creeeedo!” e “Abra seu coração, jurado!”, que são uma forma tradicional de demonstrar descontentamento com as notas atribuídas que não sejam dez. Na sequência, começam os sorteios de cada chave (etapa) da noite. Em toda a sessão, destaca-se o esforço realizado pela equipe e es poetas, nessa busca por tornar factível, ainda que com todas as limitações, um evento que foi criado e pensado para ser feito presencialmente e com o público a ocupar um espaço aberto. Quando vemos ainda que se trata apenas da segunda edição do *Slam CE*, pensamos no quão frustrada pode ter sido sua realização *on-line*. Mas as/os/es poetas e espectadores estavam resistentes em frente às telas.

Em relação aos poemas, todos ali apresentados, sem exceção, têm um forte traço político e combativo, principalmente naquela conjuntura de setembro de 2020, no primeiro ano de pandemia e em pleno mandato do governo federal que agia contra qualquer tentativa de redução de danos e mortes em meio ao caos sanitário. A perífrase “Presidente genocida” foi uma constante nas falas de cada poeta.

Essa segunda edição do *Slam CE* está no YouTube dividida em três partes (vídeos): a primeira tem duração de 2h35min46s; a segunda, de 59min40s; e a terceira, de 1h19min22s. O resultado da disputa, já na segunda e última noite, foi: em terceiro lugar, Ana Letícia (Analê), com a nota 88,6, representante do *Slam das Minas Kariri* (Crato); em segundo, Estrela, com a nota 89,7, representante do *Slam Entrelinhas* (Fortaleza); e em primeiro lugar e escalada para o *Slam BR* 2020, Bicha Poética, com a nota 89,8, representante do *Slam das Poc’s* (Sobral). Em suas palavras de agradecimento, a slammer travesti mencionou o quanto é “delicado” encarar uma tarefa movida pela “competição”, afirmando ver isso com “seriedade” e que se empenha ao competir, como legítima “capricorniana”, diz ela. No entanto, ao ser uma das idealizadoras da cena do slam cearense, faz também questão de reafirmar que esse “encontro”, em que se disputam “coisas boas”, está relacionado a “amor” e “afeto”, e ao “corpo” – que, em seus próprios termos, vai se fazendo “um território conquistado”.

Antes de tratar da edição seguinte, abro agora um rápido parênteses para comentar sobre um pequeno evento na região da Ibiapaba, que na ocasião me despertou curiosidade em assistir. Era o segundo semestre de 2021 e ainda vivíamos em pandemia. No que parecia um

ligeiro arrefecimento daquele período grave, esse evento foi anunciado num perfil de *Instagram* próprio[80] e intitulava-se *V Sarau Resistência JV e IV Slam Resistência JV*.

O dia era 28 de agosto de 2021 e cheguei ao Centro de Cultura da cidade de Ibiapina perto das 19 horas. O espaço era um salão amplo, com pinturas decorativas nas paredes, em alusão a paisagens sertanejas e a outros motivos ilustrativos, como a silhueta de uma mulher negra de cabelos crespos, ainda por ser terminada. De início, tocava um som com batidas de rap, e pouco a pouco chegavam adolescentes e jovens. O evento começou após às 19 horas e foi aberto pelo organizador, Luiz Neto Gomes, que falou da importância do momento e descreveu o que iria acontecer em seguida: duas apresentações musicais, em voz e violão, e a disputa poética. Cinco slammers se apresentaram, dentre eles uma jovem adolescente. O grito era este: "Poesia é arte, pode crer! / *Resistência JV*!".

Por tudo que vi e tenho visto nas redes, essa iniciativa ainda é tímida, dado o próprio contexto local, uma vez que Ibiapina é uma cidade pequena, a 314 quilômetros de Fortaleza. Mas o que vale observar é o potencial de abertura que momentos assim favorecem num município de interior, pacato e sem maiores perspectivas de crescimento em termos econômicos e culturais. Não me refiro à ausência de agentes da cultura (informais ou não). Indico apenas a falta de políticas públicas que canalizem, de fato, os talentos locais e promovam demandas formativas e de lazer à população, seja em matéria de cinema, de eventos literários, de dança, de música, de teatro etc. Há algumas imagens desse dia[81]:

Figura 12: *Os cinco jovens poetas que se apresentaram no slam da noite.*
Fonte: acervo do autor.

[80]Disponível em: https://instagram.com/sarauresistenciajv?igshid=MWJwNW52ZTk4emV4Nw==. Acesso em: 4 out. 2023.
[81]Peço desculpas pela qualidade ruim, porém as mantive aqui para efeito de registro.

Figura 13:
Ao final do evento, uma foto com o público presente.
Fonte: https://instagram.com/sarauresistenciajv?igshid=MWJwNW52ZTk4emV4Nw==. Acesso em: 4 out. 2023.

A edição 2021 do *Slam CE*, ainda na quadratura pandêmica, aconteceu entre os dias 17 (chaves A e B) e 18 (semifinal e final) de setembro daquele ano, e teve Layze Martins e Bicha Poética (Apêagá) como slammasters. A primeira abriu o evento saudando o público com a novidade da vez: o Ceará teria direito a duas vagas no *Slam BR* daquele ano, sendo elas representadas pelo primeiro e pelo segundo lugares. Os "acordos poéticos" começaram por familiarizar es jurades com as possíveis reações da plateia em relação às notas, que não deveriam levar em consideração, por exemplo, diferenças de sotaques associadas às localidades da/o/e poeta. Layze ressaltou a importância da performance, que não poderia utilizar adereços, e citou um exemplo curioso: a/o/e slammer tinha o direito de olhar para o papel ou o celular como suportes, caso não soubesse a poesia de cor, mas já não poderia fazer do aparelho um item a incrementar a apresentação, como aconteceria se dissesse "estou pegando o celular..." e relacionasse o ato ao texto performado. Falou das chamadas "notas quebradas", que geralmente facilitam a não ocorrência de muitos empates e contribuem para a agilidade na decisão final. Novamente se fez presente a ideia de "encontro", "a troca de poesias, de dores e amores", dizia a slammaster, aludindo também "ao autocuidado e ao cuidar do outro", ao fazer um apelo para que es poetas aliviassem a apreensão e aproveitassem o sentido maior do momento.

O que apareceu de diferente naquela edição foi o chamado para que cada jurade se apresentasse: abriram seus microfones e falaram um pouco de si, o que geralmente nunca acontece nos slams, pois são escolhides aleatoriamente e, ao darem suas notas, levantam placas ou as verbalizam de uma vez. Após ceder a palavra a cada jurade, Layze continuava emotiva

nessa primeira noite de *Slam CE* 2021 e contextualizou alguns dizeres e atitudes característicos do evento poético cearense, como por exemplo: “preparem os capacetes e os sapatos!”. Em seguida, explicou: graças “à nossa grande amiga Jess, durante os slams presenciais, a gente tem o costume de – quando a poesia é muito boa, forte, impactante – jogar o sapato e o chinelo no meio do palco”, como uma reação aprovativa e eloquente de apoio e admiração pela/o/e poeta e sua performance. Os “gritos de paz”, que já conhecemos, foram ensaiados a plenos pulmões; e a calibragem foi entoada por Lana Oliveira (*Slam das Minas Kariri*), que enalteceu a potência das mulheres, ao representar a ideia de “matriarcado” e sua recusa aos papéis de subalternidade no decorrer da história.

No segundo dia, 18 de setembro, Vick Carvalho foi a slammaster do evento e, em texto de abertura preparado pela equipe, reafirmou:

> Neste ano, apesar de um turbilhão de informações e ameaças contra a democracia, seguimos com os nossos gritos poéticos. Insistimos em disputar as narrativas digitais e fazemos com que as vielas cibernéticas se tornem quilombos de encontros e resistência de corpes, corpas e corpos dissidentes que ainda são empurrados a lugares de subalternidade. Então, viva a poesia! (*Slam CE* 2021)[82].

Mais uma vez, a ideia de jurades (agora outres) se apresentarem se repetiu. A slammaster também lhes alertou sobre os critérios que deviam observar e considerar nas notas: texto e performance, voz e desenvoltura corporal. A calibragem foi realizada por Atena, também presente na edição *on-line* de 2020. Agora, sua poesia abordou temas em comum: violência policial (os “80 tiros no carro da família inocente no RJ”), “sangue preto derramado”, e a figura icônica de Marielle Franco. Foram para a final Virginia Oliveira, Lipe da Silva, Sabrina Sá e Poesia Viva, sendo a primeira e a última as campeãs: Virginia é uma jovem mulher, poeta e artista atuante; ela tem uma deficiência física que, percebemos, torna-se um elemento-chave em suas composições e apresentações; Poesia Viva é o codinome de Chris Rodrigues, um jovem negro oriundo da periferia de Fortaleza, participante assíduo das edições do *Slam CE*.

Nesse evento (virtual) de 2021, algumas impressões me saltaram aos olhos. Comento-as rapidamente. Es jurades, precisamente três delus (duas pessoas autoapresentadas como não binárias e um homem cis) pareciam destoar do que se esperava em termos de notas para as apresentações performadas. Sim, reconheço que ser jurade numa batalha de slam

[82]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V7l6OVa75go&t=1443s. Acesso em: 4 out. 2023.

envolve questões subjetivas, o que pode acontecer, aliás, com tudo em relação à vida. Apesar disso, foi flagrante que algumas poesias e performances mereciam notas acima dos 8,0, 8,5 e 9.

A propósito, como tenho observado em várias disputas onde já estive (algumas em São Paulo, epicentro maior desse movimento), a diferença entre as notas pode ser grande, e qualquer uma que não seja um dez (10) já merece de pronto um sonoro "Creeedoooo!!!" da plateia. A meu ver, várias poesias que algumes slammers apresentaram na segunda noite de *Slam CE* mereciam notas maiores – e gostaria de destacar duas poetas que, de meu ponto de vista, foram ótimas, mesmo não tendo sido finalistas: Analie Paulino (Matriarca) e Ana Letícia (Analê). Lembro-me de ficar um pouco irritado com algumas notas que as duas receberam por suas performances, somando-me a outras pessoas da audiência, que gritavam "Credo!!!" a cada nota levantada, parecendo que o júri não tinha compreendido a qualidade do que era apresentado. Faz parte do jogo. Sigamos.

Antes da edição 2022 do *Slam CE*, vi publicada no perfil do *Instagram* do *Slam da Quentura* a notícia de que as/os/es poetas retornariam às disputas presenciais desse que é, como já vimos, o primeiro coletivo slam do estado. Seria a 35ª edição, a partir das 20 horas do dia 28 de maio de 2022. O evento foi particularmente importante para esta pesquisa, uma vez que me possibilitaria conhecer esse slam mais de perto. No perfil do coletivo, as/os/es organizadores alertavam para a mudança de local e justificavam porque não seria na "Praça do FB", e sim em uma das partes da Margem Esquerda: outros "rolezinhos" estariam acontecendo na dita praça e, embora fosse compreensível a importância dessa ocupação por jovens sobralenses, "entendemos também que o Slam da Quentura é um espaço de atenção-fala-escuta e por isso optamos por migrar para um local mais silencioso, sendo neste caso a Prainha da Margem Esquerda"[83].

O slammaster da vez foi o jovem ativista Saymon Lopes, velho conhecido na cena. O momento teve início com uma fala sobre Genivaldo Santos, assassinado por três agentes da Polícia Rodoviária Federal, na cidade de Umbaúba (SE), a 100 quilômetros de Aracaju. Genivaldo era um trabalhador negro, que foi parado em uma blitz e agredido pelo não uso de capacete; à abordagem truculenta, seguiram-se asfixia e assassinato com gases tóxicos lançados pelos policiais dentro de um camburão no qual o homem fora jogado. Algumas pessoas que passavam pelo local disseram aos assassinos que a vítima tinha problemas de saúde mental, o

[83]Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cd8clBFLaZp/?igshid=N2tudmsweGp3czJz. Acesso em: 6 out. 2023.

que foi insuficiente para aplacar tamanha violência[84]. Esse fato, ocorrido em pleno ano eleitoral e sendo grande parte da PRF apoiadora do presidente da República à época, foi lembrado na abertura do evento poético, que contava com a presença nada confortável da Guarda Municipal ali perto, a qual, não por acaso, sempre aparece nessas ocasiões inesperadas.

Este ano o evento contou com tradução simultânea em Libras (Língua Brasileira de Sinais), cuja intérprete, posicionada no centro e em frente à câmera, transmitia em tempo real a disputa pelo *Instagram*. Três poetas foram finalistas: Flor de Lis, Sra. Preta e Vetin. O grito era este: "Poesia nua e crua? *SLAM DA QUENTURA*!". No palco aberto, a slammer e *performer* travesti Aqwa cantou uma música autoral. Destaca-se o público substancioso daquela noite, o qual se espalhava entre o piso central em que se apresentavam as/os/es poetas e um espaço lateral onde sentavam apertados uns ao lado dos outros. Todo o evento foi (e é) feito de forma colaborativa e gratuita, por isso, uma das organizadoras "passou o chapéu" para a contribuição livre do público, fosse em dinheiro vivo ou em transferência bancária via pix. Ali aconteceu apenas uma das rodadas previstas para que do *Slam da Quentura* saísse quem disputaria o *Slam CE* 2022. Depois, o palco foi ocupado pelas batalhas de MCs, com a participação de Flor de Lis, uma das slammers da noite.

Como disse Fran, referida em várias seções desta tese, os MCs já tinham esse protagonismo e as/os/es slammers vieram para somar e, mais que isso, ampliar a própria noção de se fazer poesia falada nos becos, vielas, praças e margens, periféricos ou não, da cidade.

[84]Disponível em: https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2023/05/21/caso-genivaldo-um-ano-apos-homem-ser-morto-asfixiado-pela-prf-viuva-diz-que-filho-ainda-nao-sabe-que-pai-foi-torturado.ghtml. Acesso em: 6 out. 2023.

Figura 14: *Início da 35ª edição do* Slam da Quentura, *à Margem Esquerda do Rio Acaraú, Sobral, CE.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 15: *No centro da roda, o slammer Vetin, um dos participantes da noite.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 16:
A slammer Aqwa da Silva em uma de suas performances, acompanhada da tradutora-intérprete de Libras.
Fonte: acervo do autor.

Figura 17:
Depois do slam, as batalhas de rap.
Fonte: acervo do autor.

Figura 18:
Em pé, da esquerda para a direita: Saymon, Sra. Preta, Flow e Vetin. Agachadas/os: Layze, Diego Clementino e Rêh.
Fonte: acervo do autor.

Enfim, veio 2022 e, nos dias 27 e 28 de outubro, aconteceu o *IV Slam CE*, totalmente presencial. O primeiro dia de abertura foi realizado no Arco do Triunfo, centro de Sobral; o segundo, num espaço bem maior e ainda pouco utilizado pelos coletivos: a Concha Acústica da Margem Esquerda, atrás do Museu Madi. Minutos antes do horário previsto, as/os/es organizadoras/es circulavam pelo local para testagem do som, para conferir a tabela para a contabilização das notas, para fazer a arrumação do espaço dedicado à feirinha criativa, entre outras atividades envolvendo a organização do evento que quem está fora dos bastidores não faz ideia.

Era ano eleitoral e estávamos às vésperas do segundo turno de uma tensa e importantíssima eleição que definiria os rumos do sistema democrático brasileiro. O clima era de real possibilidade de derrotar (ao menos nas urnas) o protofascismo que então ocupava a presidência da república, e cujas consequências drásticas de seu mandato ainda sentimos na pele. Assim, com a expectativa de que é na luta que reexistimos, vieram o *Slam CE* e sua demarcação política. Havia um público considerável naquela noite tão simbólica.

Es slammasters, Saymon e Vick Carvalho, perguntaram ao microfone quem gostaria de ser jurado. Ergui a mão e uma das placas me foi entregue. Júri escolhido, uma das organizadoras nos chamou em grupo e passou as orientações do jogo. Perguntou se alguém tinha relação próxima com algum/a/e poeta e falou sobre a importância de erguer as notas no instante em que es slammasters pedissem, bem como de atribuir notas "justas" e/ou "quebradas". Tomamos nossos assentos e as apresentações começaram. Valeu e muito aquela experiência!

O *Slam CE* contou também com tradução simultânea em Libras, realizada pela tradutora-intérprete Anne Yslany. Eis as/os/es poetas finalistas em 28 de outubro: Akwa ("yndygena natyva de mangue e beyra mar, fazendo morada na beyra ryo, onde me afloro Travesty", do *Slam das Cumadi*); Jan ("rapper, escritor, slammer e artista", do *Slam Poesia de Quinta*); Virginia Oliveira ("uma artista de muitas linguagens, dentre elas a poesia, teatro e o canto", do *Slam da Quentura*); e Poesia Viva (Chris Rodrigues, "arteativista e [...] militante da luta contra HIV AIDS IST [...] e produtor de eventos do movimento de reggae do grande Jangurussu, representando o *Slam Entrelinhas*, de Fortaleza)[85]. A vencedora da noite foi

[85]Esses trechos da autoapresentação de cada poeta foram extraídos de uma postagem do *Slam CE*, em seu perfil oficial do Instagram. Disponível em: https://instagram.com/slamceara?igshid=MXMyZGg1dGFyNWdtcw==. Acesso em: 9 out. 2023.

Virginia Oliveira, que então representaria o Ceará no *Slam BR* 2022 no Rio de Janeiro, entre os dias 4 e 9 de dezembro, na Flup (Festa Literária das Periferias).

Por último, vale destacar algumas impressões que ainda saltam à memória. O evento estadual teve um atraso considerável, dadas as questões de organização, mas enfim começou com a poeta e artista Akwa fazendo as vezes de DJ e comandando as performances de *vogue*. Como já dissemos, o ano era de eleição para os cargos de presidente, senador/a, deputado/a estadual, deputado/a federal e governador/a: o primeiro turno tinha sido no dia 2 de outubro, e o segundo seria no dia 30 do mesmo mês, portanto, o evento acontecia em meio a um clima tenso, já que o resultado do primeiro turno tinha sido bastante acirrado. Felizmente, as eleições 2022 culminaram com a vitória de Luiz Inácio Lula da Silva (com 50,90% dos votos válidos) para um terceiro mandato como presidente da República.

Pessoalmente, gostei da poesia e da performance frenética de Poesia Viva, que tem segurança no palco e sabe usar sua voz altissonante. Mas a campeã da noite foi Virginia, conforme mencionei acima: vendo-a no palco a performar, noto que a poeta revela em versos suas dores sem bloqueio ou censura; sua poesia é direta e áspera, parecendo prosa em alguns momentos, sobretudo ao denunciar, irônica e abertamente, situações de desrespeito contra seu corpo com deficiência e, portanto, já "cansado" de tanto preconceito:

> Sou corpo cansado de toda a sociedade
> Gritando alvoroços
> Em som silencioso, abafado pela cidade
> E eu estou cansada de gritar
> Mas não posso me dar um descanso
> Muito menos me calar
> Então, dou-lhe graças, e digo
> Isto é o meu corpo que é partido para vós;
> Fazei isto para não esquecerem de mim [...] (Oliveira, 2023, p. 236).

Como o poema, sua performance é firme e repleta de gritos que se repetem em mais de um verso, criando uma atmosfera cênica dramática de contestação e sofrimento vocalizados.

Após as performances das poesias, outras apresentações artísticas adentraram a madrugada, com as/os/es artistas da música e cada um/a/e a seu modo e estilo, tendo em comum esse universo que oscila entre o rap e o pop, ambos mediados pela palavra falada/musicada e por batidas eletrônicas de cantoras/es alternativas/os/es: os rappers C. Magrão e Eutêmia Soares, Guilherme Santos, Matheus Deboas, Moon Kenzo, Susannah Quetzal, Sra. Preta, Quéren Evódia. Uma festa encerrou o *Slam CE* 2022.

Figura 19:
À esquerda, ume performer de vogue se prepara para entrar em cena; no palco, tradutora-intérprete de Libras e slammasters Saymon Lopes e Vick Carvalho.
Fonte: acervo do autor.

Figura 20:
Início do Slam CE *2022.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 21:
O público acompanha o Slam CE *2022.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 22:
Aqwa se apresenta.
Fonte: acervo do autor.

Figura 23: *O rapper Dedé, de Tianguá, canta no* Slam CE *2022.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 24: *O slammer Jan, representante do* Slam Poesia de Quinta*, performa no palco.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 25: *Slammer Virginia Oliveira, representante do* Slam da Quentura.
Fonte: acervo do autor.

Figura 26: *Slammers da noite ladeados pelo casal de slammasters, ao final da disputa poética no* Slam CE *2022.*
Fonte: acervo do autor.

Um ano “afinal passou depressa, como tudo tem de passar”[86], e veio o *Slam CE* 2023. Já de volta a Tianguá após os seis meses que vivi em Campinas, fui a Sobral para assistir e acompanhar o evento. Para terminar este tópico, me dedicarei a uma descrição mais acurada desse campeonato estadual, visto ser essa a última edição realizada antes do término da tese.

Figura 27:
Logo oficial do Slam CE *com as datas da edição 2023.*
Fonte:
https://www.instagram.com/p/CxYpiru5Yw/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==
Acesso em: 9 out. 2023.

No dia 29 de setembro, abriu-se o *Slam CE* 2023 e lá estávamos nós no Alto do Cristo, bairro periférico e com vista ampla da bonita cidade de Sobral. Era noite, cerca de 19h40: o som tocava sem parar, com músicas e batidas de rap; um círculo de adolescentes homens, de pé e na plateia, ensaiava algumas rimas; viam-se moradores do bairro em frente a suas casas; e as luzes acesas dos postes, lá embaixo, com a lua clara por cima, davam à noite ambientação poética. Um vento fresco soprava na Sobral quente.

O espaço onde estávamos fora revitalizado há pouco tempo. O nome é Alto do Cristo porque, sobre uma coluna vertical em uma espécie de praça, há uma réplica (bem menor,

[86]Referência à canção “Back in Bahia”, do álbum *Expresso 2222*, lançado por Gilberto Gil em 1972, após três anos de exílio forçado em Londres. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vygp0Gs6_6s. Acesso em: 9 out. 2023.

evidentemente) do Cristo Redentor carioca. O monumento é iluminado e em torno dele as inúmeras casas simples e coladas umas nas outras, suas ruas e calçadas estreitas dão corpo ao bairro. Em frente à estátua, o anfiteatro ao ar livre com arquibancada de concreto. O evento começou aproximadamente às 20h30 e teve como apresentadora uma das participantes do *Coletivo Fora da Métrica*, a Rê.

Aquele dia foi dedicado às batalhas de *freestyle* (rap), pois o campeonato de slam só aconteceria mesmo no dia seguinte, 30 de setembro. Assim, a predominância de jovens ligados ao hip-hop era notória. Ao todo, dezesseis deles participaram da batalha de rima em duplas, oito no total. Rê, a quem coube a abertura e condução do evento na noite, chamou a atenção dos MCs: "muito respeito, sem fazer uso de xingamentos ou pederastia". Essa advertência faz entrever uma característica não incomum das batalhas: muitas vezes, para enfrentar o adversário ou enfraquecê-lo perante a plateia, um MC usa termos de baixo calão e ofensas dirigidas a aspectos da sexualidade do outro, visando a desestabilizá-lo e minar sua força retórica ao improvisar as rimas.

Na sequência, houve troca de apresentadores, e o papel de chamar cada dupla e animar o público, incitando-o a reagir e se aproximar da roda onde já estavam os MCs foi alternado por três jovens do sexo masculino. Quem já pôde assistir a batalhas do tipo *freestyle*, ou seja, com tema livre e sem muitas regras, deve ter percebido uma nuance frequente nessa contenda, a mesma que também observei: todos eram homens jovens, alguns mal chegando aos 20 anos, e sempre lançando mão de letras improvisadas, basicamente agressivas ou provocativas, no sentido de convocar o intérprete adversário ao desafio da palavra cantada, sempre acompanhada dos sons instrumentais e eletrônicos de rap, comandados por um DJ.

Importante ressaltar o quanto a cena era periférica, no sentido de ser majoritariamente composta por pessoas que vivem naquela localidade e por outras que, de áreas igualmente suburbanas, para ali se dirigiram também, seja na condição de colaboradores, seja na de espectadores. Nas imagens a seguir, vemos crianças e casais jovens, acompanhados dos filhos. A maioria desses participantes podem ser identificados como pretos ou pardos, denotando uma característica dos que moram e circulam todos os dias nesses espaços.

Figura 28:
Uma parte do público presente na primeira noite do Slam CE *2023, no Alto do Cristo, Sobral, CE.*

A condução da batalha seguiu alternada entre os meninos/rapazes que se escalaram para esse papel e, uma vez que o som já estava no ar, cada um deles chamava o público para que se aproximasse dos intérpretes, e entoava ora um estribilho ora uma breve chamada em tom cantado, que cumprem a função de anteceder os duelos: “Vai matar ou vai morrer? Vai morrer ou vai matar?”; e mais: “Rimas em 3, 2, 1...”, e a plateia responde num grito: “RIMA!”. A escolha dos termos “matar x morrer” reflete a dura rotina de violência com que muitos sujeitos têm de lidar no seu dia a dia. Uma semântica assimilada, metaforicamente, pelos rappers e MCs,

que veem nas palavras, a depender do contexto, uma curvatura a se aproximar e/ou a se distanciar da morte e da vida nas relações interpessoais nessas comunidades.

Além desse aspecto, cumpre observar a participação do público e o modo como decidem os destinos de cada dupla de intérpretes candidatos aos melhores da noite: sempre que uma batalha de rima terminava, o MC pedia aos espectadores que fizessem barulho e erguessem os braços, a fim de escolher, entre as duas duplas que acabaram de duelar, a melhor. Votos contados e chave fechada, a dupla vencedora de cada rodada podia avançar ao momento final, quando enfim restavam apenas quatro intérpretes, divididos em dois pares que igualmente disputavam, um contra o outro, a última rodada. Essa foi uma noite particularmente acirrada, pois a diferença entre a dupla vencedora e a que ficou em segundo lugar foi de apenas um voto na plateia.

Houve momentos de palco aberto, facultado às apresentações de poetas da organização. Apresentaram-se: Manoel, Jardel e Lílian Silva. E, para encerrar, Sra. Preta fez uma participação especial, apresentando uma poesia e cantando duas músicas autorais gravadas por ela e que estão disponíveis nas plataformas de áudio: “Bi” e “Negona”[87]. O rapper DG cantou duas músicas de funk *melody*, uma autoral e outra do MC Marcinho (falecido em 26 de agosto de 2023, músico que embalou as paradas de funk no Brasil, fazendo sucesso principalmente a partir do ano 2000).

Figura 29:
Batalha de rima com as duplas finalistas, o tradutor-intéprete de Libras e dois MCs.
Fonte: acervo do autor.

[87]Disponíveis em: https://www.youtube.com/channel/UCaFFYkLTBSlLrPwMWKJ1IEw. Acesso em: 10 out. 2023.

Figura 30:
Rappers e MCs contam os votos do público, que ergue os braços após a apresentação de cada dupla na batalha de rima.
Fonte: acervo do autor.

Figura 31:
Na roda da rima – rap e hip-hop.
Fonte: acervo do autor.

Figura 32:
Batalha de rima vista das aquibancadas; ao longe, luzes acesas em Sobral, CE.
Fonte: acervo do autor.

Figura 33:
Sra. Preta, slammer e rapper, canta e performa poesia em palco aberto.
Fonte: acervo do autor.

A seguir, chegamos à última noite do *Slam CE*. O Anfiteatro do Largo das Dores, na Margem Esquerda, foi palco e arena do segundo dia do campeonato estadual. O evento começaria às 19 horas, mas houve um atraso considerável em decorrência de problemas técnicos, pelo qual a organização se desculpou, e o evento só teve início aproximadamente às 21 horas.

As/Os/Es organizadoras/os/es não param[88] de se movimentar, antenades ao que ainda falta: Layze é a matemática (uma das funções no slam) da disputa e organiza a tabela para as notas que vai contabilizar, Fran caminha entre as arquibancadas e o palco, membres da equipe entram e saem... Tudo converge para que nada saia fora do esperado.

Algumas pessoas se acomodam no espaço e, pouco a pouco, chega mais gente a tomar assento e a circular na pracinha lateral do anfiteatro, visitando as banquinhas de miçangas, camisetas customizadas, bombons, bebidas e comidas, dispostas a quem chega para assistir ao slam. Os equipamentos sonoros começam a funcionar com a passagem de som e ensaio das "minas" que farão um *pocket show*[89]. O espaço ainda não lotou, mas em minutos estará preenchido.

Figura 34:
Concentração para o início da segunda noite do Slam CE *2023.*
Fonte: acervo do autor.

[88]Na busca por uma descrição detalhada e reflexiva, tomei a liberdade de usar os verbos no presente: o objetivo é dar mais vivacidade à rememoração desses momentos que, ao serem recapitulados em linguagem verbal, fotografias e vídeos, sempre aparecerão incompletos.
[89]Como sugere o nome, é uma curta apresentação musical e/ou poética, solo ou em grupo.

À medida que o tempo avança, o que era vazio é tomado pela plateia. Es apresentadores e slammasters são Malika e Saymon Lopes. As imagens também mostram a diversidade presente, em termos de gênero, cor/raça, faixa etária etc.

Figura 35:
No palco, tradutora-intérprete de Libras e es slammasters.
Fonte: acervo do autor.

Entra a DJ Marcela Sena, a quem cabe o comando da mesa e a condução das parafernálias eletrônicas. Além dela, o DJ Jack tem seu lugar à mesa de som durante todo o decorrer da noite. O evento demorou a iniciar, o que aumenta a expectativa ansiosa pelas disputas poéticas, mas a equipe não desistiu do roteiro programado. O público ocupa o cenário. Luzes acesas. Sons para o alto. Olhos à roda. É a plateia que se coaduna com es apresentadores, a equipe de som, es slammers e es artistas independentes que se apresentarão. O *script* é

planejado e imprevisível. Todes querem ver as performances de *vogue*[90] que já começam e atiçam com sensualidade e ousadia ao vivo e sem pudores.

Figura 36:
Público lota o Anfiteatro das Dores ao som dos hits *da DJ Marcela Sena.*
Fonte: acervo do autor.

A artista periférica e slammer Akwa da Sylva é chamada para conduzir essa troca de passes do *vogue*: ela é uma jovem travesti de corpo esbelto e cabelos cacheados que, sob aplausos, sobe ao palco com irreverência e solta gritos cantados que o público responde e grita de volta: “Sorayaaa!”, como a repercutir simbolicamente o que sintetiza sua presença no slam, dinamizada à medida que dança e emite ao microfone agudos finos e curtos. Ela mantém um perfil no *Instagram*, “Profunda Casa de Soraya”[91], e por ele divulga outros encontros de *vogue* que organiza.

Há uma singularidade nessa troca de sensualidade que se instala quando Akwa assume o posto de DJ e chama outras pessoas, da arquibancada, inclusive, ao centro da roda em

[90]É um tipo de dança performática e sensual, sempre acompanhada de *hits* e batidas eletrônicas. Surgiu na década de 1970 nos Estados Unidos, no seio da comunidade LGBTQIA+.
[91]Disponível em: https://instagram.com/casadesoraya?igshid=a2NtdHVjbTRuZ213. Acesso em: 10 nov. 2023.

frente ao palco. A ideia é dançar e, como diz a gíria, “descer até o chão”. Ela está de posse da cena e convoca uma jovem não binária como ela, mulher trans ou travesti (não tenho certeza), que não titubeia e vem dançando até o espaço destinado à apresentação. Sob a narração instigadora de Akwa, a dança é executada com movimentos rápidos e flexíveis: rodopios, agachamentos, jogadas de pernas, requebrados, sacudidas de braços e de cabeça. Nada é convencional, tudo é *sexy* e arrojado. O público presente *pira*!

Mais cinco ou seis participantes, desafiadas por Akwa e por outras pessoas, deixam os lugares onde estavam e se jogam ao centro, sobre o tapete improvisado, mas sem se prender a ele, tão somente por espontânea vontade. Em todas elas – sem, contudo, querer resumir simploriamente suas identidades – é flagrante a dissidência de gênero, tendo sido apenas ume dessus performers o que pode ser considerade pessoa cisgênero do sexo masculino e, provavelmente, de orientação sexual *gay*. As demais pareciam todas transexuais e/ou não binárias que, como ele, tiveram o cálido apoio do público, que incita (e se excita!) e vibra com a dança – o corpo de quem performa e a voz gritada seduzem quem assiste à cena. As/os/es que presenciam o espetáculo reagem mais fortemente quando o inesperado acontece: em um de seus rodopios, uma jovem mulher trans que está no palco deixa cair sem querer um isqueiro e, sem hesitar, elu se vira de costas ao público, rebola e risca o acendedor, fazendo a chama breve aproximar-se das nádegas empinadas e voltadas ao público, que responde numa saraivada de gritos febris.

Figura 37: *Aqwa da Sylva inicia as performances de* vogue.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Figura 38: *Performers de* vogue *em cena.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 39: *Performer de* vogue *no centro da roda.*
Fonte: acervo do autor.

Figura 40: *Performer de* vogue *em cena.*
Fonte: acervo do autor.

Findas as performances de *vogue*, ocupam a cena uma dupla de mulheres e o músico Guilherme Santos. Elas são Mary Jheni e Virgínia Oliveira, e apresentam agora conhecidas canções de “forró das antigas”, como são chamadas as músicas de sucesso nas décadas de 1980/1990, de bandas já fora de circuito, mas que foram substituídas por outros cantores ou grupos que reinventaram o ritmo ou fizeram surgir variantes dele, às vezes mais próximas ou mais distantes, tais como: o arrocha baiano, o piseiro, o forró de vaquejada etc. Elas cantam, muitos casais dançam.

Figura 41:
As meninas do Forró de Kenga embalam a plateia.
Fonte: acervo do autor.

Depois de o Forró de Kenga fazer o público dançar, finalmente es slammaster estão no palco para conduzirem o acontecimento central. Saúdam o público e enaltecem e nomeiam os slams cearenses. Ainda na abertura, enfatizam a importância das intérpretes de Libras no evento e o direito (humano) à acessibilidade. Uma jovem surda é convidada ao palco. Vejo-a e leio sua intérprete. Transcrevo:

Figura 42:
Raiele, uma jovem surda presente no slam, é convidada a pronunciar-se em Libras; à frente, sua tradutora-intérprete.
Fonte: acervo do autor.

Queria agradecer por este momento, por este convite. É a primeira vez que eu estou presente num evento tão grande, aqui no slam. É também a primeira vez que vou contar um pouquinho da minha experiência. Este momento está sendo maravilhoso, eu estou muito feliz, e vim aqui falar um pouquinho pra vocês sobre a importância... porque, nós, surdos, também fazemos parte da sociedade, igualmente aos ouvintes. E também temos nossos direitos. E o Setembro Azul, a maioria dos ouvintes não tem esse conhecimento, do que é o Setembro Azul. Ele faz alusão aos surdos. Por exemplo, hoje eu estou aqui presente fazendo este momento, fazendo uma alusão à nossa luta. As pessoas fazem muita alusão ao Setembro Amarelo. Tudo bem, a vida de todo mundo importa. Mas e o Setembro Azul, a vida do surdo? Então estou aqui presente para falar para vocês sobre essa importância, sobre essa luta. E ainda essa questão do preconceito contra a comunidade surda, de que os surdos não são capazes. Eu estou aqui, eu sou surda, eu sou Raiele, eu tenho vida, eu posso estar inclusa na sociedade, eu tenho direitos. Então, vocês falam muito sobre a questão da negritude. E o surdo, além de ser surdo, é negro, e sofre por dois preconceitos. Também surdos na comunidade LGBT, que aumenta mais ainda esse preconceito. Por exemplo, sou a única surda aqui presente, a única surda. Vamos supor que vocês... vamos fazer uma troca: todos vocês são surdos e eu a única ouvinte. Vocês iam conseguir entender? Se coloquem um pouco no lugar do surdo. Em um local onde não tem intérprete, como isso funciona? Neste momento aqui temos dois intérpretes, que momento incrível. Eu estou muito feliz por estar participando. Eu sou surda e eu quero estar no slam, quero estar presente em qualquer momento. Eu tenho um sonho de estar, futuramente, participando dos slams, vou trabalhar pra isso. E eu estou aqui presente, eu sou a Raiele, porque eu também tenho sonhos. Tenho sonho [de trabalhar] na moda; de estar na comunidade ouvinte, na sociedade de uma forma geral. Precisamos pensar que o surdo é capaz, e pode estar no lugar que quiser. Então mostrar para vocês essa importância do Setembro Azul para

> todos nós. Também queria mostrar pra vocês que, eu, surda, sou negra e tenho meus direitos e estarei sempre na luta. Queria agradecer por este momento, obrigada a todos! (Raiele, 2023).

Mãos levantadas balançam em sinal de aplausos.

A deficiência não pode ser um impedimento e Raiele se posiciona com protagonismo. Sua presença na centralidade do palco, junto a interprete à frente, dirigindo-se a um público massivamente composto por espectadores de um evento que se materializa através do corpo e da voz, assume peculiar importância na compreensão de que os slams, como eventos de letramentos poéticos, buscam uma concepção democrática e de alcance no tecido orgânico das comunidades onde se realizam. Veja-se, por exemplo, o *Slam do Corpo*, atuante em São Paulo capital. Trata-se da

> [...] 1ª batalha de poesias no Brasil com participação de poetas surdos e ouvintes. O projeto nasceu do nosso desejo de experimentar performances poéticas numa composição entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais. Partimos de duplas de poetas que criam e apresentam poesias nas duas línguas simultaneamente. Em suas performances, as vezes as línguas se diferenciam, cada uma acontece em sua gramática própria; noutras vezes, se entrecruzam. Este acontecimento chamamos "beijo de línguas" (*Slam do Corpo*, 2023)[92].

Noite avançada, apresentações prévias realizadas, microfones abertos, jurades escolhidos... o que faltava para o slam começar era a calibragem, feita pelos slammers Pahaliah e Analê.

O primeiro, diferentemente do que costumamos assistir nos slams brasileiros, veio com uma poesia sobre o amor romântico, espalhando estes versos[93] com uma voz apaixonada:

> Essa poesia eu fiz chapado... / E olha que eu nem fumo / Chapado do teu beijo / Que eu assumo / Toda vez que eu te vejo... / Meus olhinhos dilatam / Do nada me peguei sorrindo / Acho que eu tô apaixonado / Não, eu devo tá errado / Malandro não se apaixona / É golpe, pai [...] / Deve ter alguma coisa / Naquela boca, naquele sorriso / Essa poesia eu fiz chapado... / E olha que eu nem fumo [...] / Eu reflito no que sinto e recito... / Com as curvas do teu pensamento / Do nada eu me peguei pensando em nós / E eu nem sei se foi o "chá" // Eu queria fazer uma poesia pra slam / Mas o problema é que tu não sai da minha cabeça / Mas, vai que os jurades estejam como a gente / A... paixonados [...] / Essa poesia eu fiz pensando em ti / Cê sabe que eu não sou

[92]Disponível em: https://d1fdloi71mui9q.cloudfront.net/vhYUWB23SPiVqkL0PxVC_CONJUNTO%20DE%20PROJETOS-LINKTREE.pdf. Acesso em: 9 nov. 2023.

[93]A transcrição dos versos – bem como dos poemas seguintes nesta seção – foi feita de ouvido por mim. A barra única sinaliza a separação de versos; as barras duplas, a divisão de estrofes. Estão dispostos em texto corrido para facilitar a organização em recuo na página. Como foram verbalizados na arena do *Slam CE* 2023 e seguem disponíveis nas redes sociais desse coletivo, performances e poemas têm contextura pública e comparecem à descrição.

> muito bom com as palavras / Mas tu sempre elogiou / O que eu faço com a língua // Nossa cama vira palco / E sempre pega fogo quando entramos em cena // Então, corta! / Que, pelo horário, a partir daqui / Só pra... maiores de 18 (Pahaliah, 2023).

O jovem poeta periférico desafia es jurades a reconsiderarem sua visão prévia de "poesia pra slam", ou seja, aquela com as temáticas costumeiras de teor contestatório e que já viraram a marca dos eventos[94]. Junto a isso, o poema faz questão de brincar com termos do campo semântico dos slams: não ser "tão bom com as palavras" (o fazer poético) *versus* "fazer com a língua" (ato sexual) o que a namorada sempre elogiou; a cama se transforma em palco, e o casal entra na cena imaginária com as chamas que metaforizam tanto a calorosa relação quanto a euforia presente nas disputas. O restante da cena deve ser imaginado pelas/os/es ouvintes, porque o poema tem um "corte", uma parada, e o mais não pode ser dito, visto ser proibido para menores. O público grita, es jurades levantam as notas e a calibragem continua com outra performance.

Figura 43:
Jurade ergue nota no meio do público.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

[94]Mas "nos slams só se fala em luta? Ninguém ama neste lugar?", pergunta Alcalde (2024, p. 82). Parece que ama. Um exemplo disso é o *Racha Coração*, surgido em 2015 no bairro São Miguel Paulista, capital de SP, em que a tônica é apresentar poemas que falem unicamente de amor. Trata-se do primeiro slam temático brasileiro cuja ideia deu origem a outros (*Slam Xamego*/ES, *Slam Duamô*/MG etc.). "Os slams não têm tema, essa é uma das regras, mas para o amor abrimos uma exceção" (Alcalde, 2024, p. 83).

Analê está no palco:

> [...] Silenciada por ser mulher / Mas a poesia me deu outros campos de voz / Mas o levante me deu caminhos! / E hoje, se pudesse, colocaria um nome popular / Em cada frase que termino // A periferia grita *ousadia* e *rebeldia*! / E o poema de Mariana Félix me invadiu / Capitu é minha reza // Foi a escrita que me deu a mão / quando eu era criança e me disse: / "Você não é causa perdida! / Só caos... meio perdida" / Mas achada, nos meus processos de escrita / Muito prazer! (Analê, 2023).

A escrita poética exerce influência para a elaboração íntima, subjetiva, de seu gênero, para a tomada de consciência da jovem ante o fato de se sentir "silenciada" primeiramente por sua condição de mulher. É pela poesia que ela acessa "outros campos de voz": o slam como "levante" e a periferia que se manifesta "ousada" e "rebelde". A slammer também adentra um "campo de voz" metalinguístico, ao fazer referência e reverência à poeta Mariana Félix e seu poema, que a "invadiu"; e no mesmo embalo traz a imagem de Capitu, como símbolo literário clássico de mulher que não se enquadra em pactos predeterminados, sendo "mais mulher do que eu era homem", como confessa envergonhado Bentinho, achacado e mordido por ressentidas "reminiscências". E o jogo sonoro de versos paralelísticos terminam por demarcar ainda mais o lugar de importância que a "escrita" (como metonímia da poesia) tem cumprido, ao ser personificada e ganhar uma fala própria no poema: é a escrita que, em vez de definir a jovem como "causa perdida", apenas admite que ela era "caos, meio perdida" (inversão semântica *versus* semelhança sonora), mas logo "achada", num reencontro consigo mesma em seus "processos" internos, psíquicos, subjetivos.

"Notas, jurados e juradas!", diz o slammaster Saymon, cumprindo o ritual de calibragem. Gritos de "credo!!!" e também de "oooowww" e "aeeeeeee" se espalham pelo público presente, acompanhados de um enunciado que já se tornou bordão na cena sobralense sempre que as notas são consideradas baixas: "Vamos abrir o coração, jurades!", dizem es slammasters e pessoas da plateia.

Figura 44:
Jurades erguem notas depois da performance.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

O campeonato vai transcorrendo num ritmo de empolgação e a arquibancada cheia. Quatro são es slammers finalistas da noite: Leo Naisen (*Slam Poesia de Quinta*), Dark (*Slam das Minas Kariri*), Flow MC (*Slam da Quentura*) e Poeta Adriel (*Slam Entrelinhas*). Nas duas últimas rodadas, apenas os três primeiros colocados disputaram (Dark voltou à plateia).

A sequência das apresentações foi definida em sorteio e es slammers começam a batalha. A seguir, apenas a primeira poesia apresentada por cada um/a deles/as foi transcrita. Nem de longe conseguiríamos transcrever o todo do evnto e a potência das performances ao vivo – a finalidade aqui foi desenhar, mesmo parcial e sucintamente, um quadro do evento.

Leo Naisen abriu a primeira chave:

Figura 45: *Slammer dá início à primeira chave da noite.*
Fonte: acervo do autor.

Escuto correntes ecoarem pelas minhas entranhas / emaranhadas com o sangue / o suor e o amargor / do passado de meus ancestrais / Sinto o definhar de minhas costas / enquanto o chicote caminha / e brinca deixando marcas e cicatrizes / deixando marcado no negro / que ele tentou fugir / de um inferno / que ele não queria mais // Começo a entender entre a minha espinha / um frio na barriga de ser tirado de esposas e filhos / Ser trazido em um navio como um animal sardento / e ser jogado nessas poças de água salgada / num fundo de uma embarcação // Vejo as costelas de meus irmãos que passam meses / comendo esse podre mofado / essa comida nojenta sem sal ou tempero [...] / Vejo vômito e disenteria enquanto negro se ajoelha e faz sua oração! / Sinto! / Sinto o definhar de minhas costas! / enquanto o chicote caminha e brinca deixando marcas e cicatrizes // Escuto os batuques do axé que insistem / em ficar entre os negros com saudades de casa / Escuto os gritos de todas as mulheres estupradas pelo senhorio que as têm em contrato como têm objeto [...] / Escuto a bala que atravessa e mata o 'neguinho' / que não serve mais pro trabalho / aquele neguinho que não tem mais destino certo [...] // Agora são livres e tocam seus batuques e axés?! / Não! / Não existem finais felizes! / Agosto de 2019: / adolescente de 19 anos espancado / num supermercado em São Paulo / Por 40 minutos, os trezentos anos voltaram a ser reais / Por 40 minutos, o chicote estourou num lombo de pele preta / Por 40 minutos [...] // Abril de 2019: / doze militares, pá, pá, pá! / 80 tiros por engano / fuzilamento por engano / outra morte por engano / O sangue corre pela calcada, pelo asfalto quente do Rio de Janeiro / E adivinha qual era a cor do cara / confundido com catador de latinha e lixo atirado no chão! / Isso mesmo: negro! // Abolição virou máscara / O sonho de liberdade não parece assim tão real [...] / Essa pele carrega fardos / carrega falas / e carrega vivências / Essa poesia carrega resistência [...] / E o ser negro em minha pele vai falar sim de liberdade / Sem ter nem um pingo de medo! (Leo Naisen, 2023).

“Notas ao alto!” A poesia é performada com voz intensa e rápida, e o poeta circula no meio do palco, gritando seus versos que, em imagens vívidas, presentificam os horrores de torturas contra os africanos e seus descendentes escravizados. O slammer traz para o presente as duras consequências da escravização: finalizada? – provaca-nos a refletir. É assim que ele empresta sua voz a um corpo que, semelhante ao seu, foi espancado e desumanizado no passado; e a outros corpos violentados no presente. O grito é de dor, indignação e revolta, mas também de “resistência” e de “liberdade”, “sem medo”.

Dark foi a segunda a se apresentar e representou o *Slam das Minas Kariri*:

Figura 46: *Slammer no palco.* *Fonte: acervo do autor.*

Postura?! / Postura não é marra / Dou o nome, bota a cara! [...] / Então para, repara e apara / Pauta que pariu poesia / Meu verso pariu navalha / deu luz à rebeldia / rima afiada / gatilhos da alma / Uns batem punheta / eu prefiro palmas / Sem massagem / só mensagem, pois trago... / Trago poesia / pra assassinar meus traumas / Botei o mundo no mudo / Escutei meu coração / Dizia... segue / segue em frente, tu sabe tua lição / Visão de casa, lição tá crua / Beco e viela / Poeta da rua / E eu vou, vou passar a visão / Como quem acha que pode passar a mão // Mas tua ideia, tua ideia é distorcida / Teu machismo é opressão [...] / Pera! Para aí, respeita! / *Não* é *não*! [...] / Tá escancarada! / Grito e fala / botando pra fora / o que rasga minha alma / Fardos e fatos e danos / prova de amor? [...] / Justiça injusta / Passada de pano / Palco de horror / Mundo desabando / Escala do feminicídio cada vez maior! / Fora as minas que cala / por medo de estar só / Crueldade absurda / Meu Deus, é tanto B.O! // Freia aí, deleta a fantasia! / Meu corpo não é convite / Dispenso tua ousadia

> / Se acha muito macho, né? / Rei do pornô, hipocrisia / Mas só mais um covarde / que soma misoginia! (Dark, 2023).

"Ergam suas notas, juarades". Há muitas nuances no poema em que a jovem fala de sua experiência direta com a poesia escrita/falada, que se reveste de um sentido de cura: "Trago poesia / pra assassinar meus traumas". A crítica ao machismo se mostra em trocadilhos como "passar a visão" *versus* "passar a mão", em versos diretos ("tua ideia é distorcida", "teu machismo é opressão"), em verbos no imperativo ("Para aí, respeita!", "Freia aí, deleta a fantasia"). O grave problema do feminicídio está presente em sua poesia com a veemência necessária. Dark recupera motes populares contra a violência de gênero ("*Não* é *não*!", "Meu corpo não é convite") e se faz uma voz feminista "sem massagem" e com "mensagem".

Flow está no palco e representa o *Slam da Quentura*:

Figura 47: *No palco, terceira slammer a se apresentar na primeira chave.* *Fonte: acervo do autor.*

> Eu... queria escrever tanto sobre mim... / Mas eu me perdi / mentindo tanto sobre quem eu sou / Me achei diferente pra ser gente / Escrever poesia e gostar de Harry Potter / nunca me foi suficiente / E é assim que eu me sinto, perdida / com o olho encharcado e a barriga vazia / Eu não tenho nem 20 anos / e nem emprego / Já ouviu falar / que a maior felicidade da vida / é rir da desgraça de si mesmo? / Eu ando tão cansada, sabe? E esse meu corpo de gente cansada / já esqueceu faz tempo / o que era ser gente / Eu escrevi tanto sobre corpos sangrentos / que esqueci que o meu próprio corpo / já jorrava sangue [...] // Mas às vezes eu quero ser como a Raíssa / e escrever só sobre o afeto que alguém te dá / Ou às vezes eu quero ser Franzinha / e dizer que o palco... / O palco, ném, também é o meu lugar! /E eu acredito nesse lugar / de expressão / em que eu também sou poesia viva / E todo dia eu navego pelos mares / buscando a liberdade / em nome de um certo pirata que estica / A gente fala

> tanto sobre liberdade / Mesmo que ela costume / matar seus heróis / em busca de estabilidade / É que, na verdade, / eu cansei de subir aqui / e fazer com que todo mundo / escute meu grito de revolta / Mas nunca o meu pedido de socorro / Porque, se continuar desse jeito, neguim / ano passado eu morri / e esse ano, eu também morro! / Mas não é sobre isso / que eu vim falar / Nem é sobre os dias / em que não me reconheço / e sobre os dias / em que só quero gritar e [inspira e expira três vezes ofegantemente, e depois continua, falando ainda mais alto] // Eu não vim tocar seu coração! / Não sou eu nenhum filho da puta / pra mendigar de vocês / um mínimo de atenção / Eu vim falar tudo o que penso / foi pra isso que eu vim aqui / Não vim disputar 10 de nenhum jurado / falando de coisas que eu nunca vivi / E quem não quiser me escutar / minha poesia ainda tem mais de um minuto / ainda dá tempo de se retirar / Quem quiser ficar, saiba que o karma é real / e tudo que cê faz um dia vai voltar / Somos filhos da terra / e a Mãe Terra é quem vem cobrar / E eu... vou encerrar essa poesia / Mas antes disso / deixa eu dizer uma coisa / que é pra tu ficar ligado: / Presta mais atenção / e cuida de quem tá ao teu redor / O que aconteceu com Mineiro / poderia sim ter sido evitado / Mas, se tem uma coisa que eu deixo aqui / hoje, dia 30 de setembro de 2023 / no palco do *Slam Ceará* / é o fato de que / só quem é esquecido, morre / E eu tenho certeza que, de mim, / vocês vão lembrar! (Flow, 2023).

"Notas!". Essa poesia é uma das mais longas da noite, ultrapassando em fração de segundos os 3 minutos obrigatórios, segundo as regras do slam. A performance de Flow é caracterizada por seu olhar intenso. Sua voz tem impostação firme, à altura do poema verbalizado. Na pele, lembranças de violência. Está descalça, com pinturas pretas no corpo. Opõe "grito de revolta" e "pedido de socorro", confessando-se cansada e desiludida com quase tudo. O poema é performado com o olhar que se alterna entre ler o texto no celular e ver o público. A respiração é propositalmente ofegante em várias passagens, como a sugerir a necessidade do grito para não sucumbir ao silêncio aprisionador. Não há palavras para se medir, gostem ou não es ouvintes. E tanto a intertextualidade explícita ("ano passado eu morri / e esse ano, eu também morro!") quanto a menção ao "que aconteceu com Mineiro" evocam episódios violentos próximos a ela. Sua apresentação é finalizada e então Flow é ovacionada pelo público, pela torcida do *Slam da Quentura*, que cerra fileiras nas arquibancadas à frente da slammer.

No *Slam CE*, não se economiza em euforia, principalmente quando quem está no palco é um/a poeta do *Slam da Quentura*. As vibrações sonoras, com muitos gritos e aplausos, foram intensas para as/os/es quatro poetas, especialmente quando algum trecho do poema performado tocava mais subjetiva e intimamente as/os/es espectadoras/es. Contudo, as reações a cada performance de Flow eram mais fortes, e a isso atribuo o fato de ela ser uma representante do maior e mais antigo slam cearense, cuja grande parte dos participantes são responsáveis pelo *Slam CE*. O público esbravejava mais alto a cada nota menor que 10 (dez) atribuída a Flow. Para demonstrar esse apoio incondicional, havia a atitude inusitada e, talvez, inédita em relação a outros lugares, de alguém da plateia atirar o sapato ou o chinelo no centro

do palco em que a poeta tinha acabado de performar. Esse gesto vem acompanhado de gritos como “segura essa pedrada!” ou “coloca o capacete!”, demarcando quão boa foi a performance.

Na imagem abaixo, após a gritaria em polvorosa, momento de clímax do evento, uma das torcedoras vai ao centro da roda pegar de volta o chinelo que jogara. É quando a plateia se agita de forma comparável às torcidas de um estádio lotado em pleno jogo de futebol – similaridade notada pela poeta, atriz e pesquisadora Luiza Romão (2022), que aproxima a cena do slam brasileiro a uma partida de futebol.

Figuras 48 e 49:
Mina torcedora atira o chinelo ao centro, e depois vai buscá-lo: o gesto é de praxe no Slam CE *e serve para ovacionar em nível máximo es slammers (no caso, Flow, após uma de suas performances).*
Fonte: acervo do autor.

O quarto a se apresentar na primeira rodada foi o slammer e rapper fortalezense Poeta Adriel:

Figura 50:
Quarto slammer a performar na primeira rodada do Slam CE *2023.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

> [...] Aí, gente, eu sou mais um preto no meio de muitos / Lá dentro da minha periferia / tentando expressar meus sentimentos / através de uma poesia / Isso aqui não é papo furado / eu venho trazendo mais um relato / de um menor que sempre foi cria / Com a bola nos pés eu me divertia / afinal, era a única coisa que me dava alegria / porque à minha volta só tinha crueldade / ou só via hostilidade e covardia / Se hoje eu tô vivão de pé, / agradeço sempre à minha rainha / por ser uma mãe presente / e me botar sempre na linha / tava lá me aconselhando nas merdas que eu fazia / porque pai eu nunca tive / e amigos também eu não tinha // Até que a vida me ensinou / e depois de tanta dor, / transformei tudo em sabedoria / Me falaram que... / favela é lugar de paz / Mas aí se você vacila / essa frase desfaz / Hoje eu entendo que o jogo / é correr atrás do meu sonho / e deixar toda essa ilusão pra trás, / porque aonde eu vou / ser jogador de futebol / é sonho de todo moleque, / assim como também era o meu, mano / Mas, um dia, a gente cresce / e sem oportunidade / o sonho muito fácil se perde / As amizades vão influenciando / e a opção mais fácil aparece / Se não tem ninguém pra investir / o crime abraça / e muito rápido investe [...] / Vamos mostrar que o nosso sonho / é bem maior que uma simples demanda / de um prefeito, / que só bota a cara em tempo de eleição [...] / e não faz nada direito / é sustentando pela população / e se acha superior, / só por ter sido eleito // Eu bato no peito / e é por isso que eu recito poesia / pra poder inspirar essa nova geração / pra que o sonho continue vivo / independente da situação / E que através de cada verso, / essas palavras inspirem o universo / a favor do nosso irmão, / que pela cor da pele / e pela

> roupa que veste / é sempre alvo de discriminação // Eu grito, digo e repito: / pregar a resistência é a minha missão / Isso aqui não é só arte cultural / É mais que literatura / É ideia de salvação! (Poeta Adriel, 2023).

"Levantem as notas, jurades!". O slammer esbanja sua ginga no palco e não titubeia desde o primeiro momento. De minha parte, as performances mais seguras da noite – no que tange ao domínio de espaço cênico e segurança vocal – foram realizadas por ele, sem demérito algum das demais. O Poeta Adriel traz impresso no corpo (sua roupa, o cabelo que usa, a cor da pele etc.), na sua condição social (trabalhador de classe baixa) e na palavra poética que enuncia muito de sua realidade como morador da periferia, criado e educado pela mãe ("Se hoje eu tô vivão de pé, / agradeço sempre à minha rainha"), vendo-se hoje no mundo do rap e do slam.

O poeta percorre, inclusive, trajetos no transporte coletivo da capital, numa atividade que também é um trabalho (informal), lançando palavra e som a fim de receber contribuições voluntárias de passageiros que o escutam, o que o auxilia financeiramente, como deixam entrever suas publicações nas redes sociais. Em sua poesia, estão registrados os caminhos perigosos que facilmente emergem das favelas brasileiras ("[...] favela é lugar de paz / Mas aí se você vacila / essa frase desfaz"); sobram consciência política ("e sem oportunidade / o sonho muito fácil se perde"), o anseio de restabelecer sua dignidade como indivíduo ("Vamos mostrar que o nosso sonho / é bem maior que uma simples demanda / de um prefeito") e a ideia de que a literatura já não se compraz em ser uma "arte cultural", e sim uma "ideia de salvação".

Figura 51: *Público, jurades e as notas 10 que todo mundo deseja. Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

Esta foi apenas a rodada inicial. Depois dela, mais três aconteceram. Eis o resultado da disputa: Flow sagrou-se campeã e ganhou o direito de concorrer no *Slam BR* que, em 2023, foi realizado em Itabira (MG), na Fundação Carlos Drummond de Andrade[95]. Quando se anuncia o primeiro lugar, há uma enxurrada de aplausos, gritos e abraços. O segundo e o terceiro lugares ficaram, respectivamente, com os slammers Leo Naisen e Poeta Adriel; e a quarta posição, com a slammer Dark.

Figura 52:
Um dos organizadores mostra o resultado da noite, com tabela anotada por Layze Martins.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Merecem atenção ainda os momentos de palco aberto, com performances não mais avaliadas e outras "palhinhas" poéticas. Uma das poetas é Sabrina Sá. Sempre na primeira fileira e em torcida intensa por Flow, chamam-na como a campeã da primeira edição do *Slam*

[95]No dia 9 de novembro de 2023, a página do *Slam CE* no *Instagram* divulgou que, por motivos de saúde, a poeta Flow não poderia participar do *Slam BR*. Assim, o representante do Ceará foi Leo Naisen, ocupante do segundo lugar. O *Slam BR* 2023 foi realizado entre os dias 30 de novembro e 3 de dezembro. Cf.: https://www.instagram.com/p/Cz7bGdAvFaz/?igsh=d21qZWpoamIxZWp0. Acesso em: 12 dez. 2023.

da Quentura, em 2017. Há aí um significado à parte – uma participante pioneira e que, desde o princípio, tem acompanhado a evolução do slam no estado.

Figura 53:
Sabrina Sá em performance poética.
Fonte: acervo do autor.

Finda a disputa, a noite segue com apresentações artísticas: Moon Kenzo toma o palco com um *pocket show* alternativo e psicodélico, demarcando seu lugar de pessoa não binária e convidando Sra. Preta a fazer uma participação especial. A primeira artista declara ao microfone: “Agora sim posso dizer que os 250 anos de Sobral estão completos!” – frase que pode ser interpretada como um protesto de cantore e performer contra a ausência de artistas locais e periféricos no aniversário oficial da cidade, organizado pela prefeitura e realizado entre os dias 4 e 29 de julho, com a presença de famosos como Caetano Veloso, Ney Matrogrosso e Criolo. No mesmo show, um homem trans negro faz uma emocionada fala no palco em que brada contra a violência de gênero e a transfobia.

Figura 54: *A artista Moon Kenzo (em primeiro plano) e sua DJ, em* pocket show *no* Slam CE *2023.* *Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

Figura 55: *Moon Kenzo convida Sra. Preta (com microfone) para uma participação especial.* *Fonte: acervo do autor.*

Figura 56: *Um homem trans ergue o punho e, com palavra firme, defende sua existência LGBTQIA+ no palco do slam.* *Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

Figura 57: *Artista e participante se abraçam.* *Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

Na sequência, Dedé e Enejaru têm sua vez: são dois grandes amigos e jovens rappers; moram na Serra da Ibiapaba, em Tianguá, e se uniram em um projeto musical autoral, o álbum *Noites e neblinas*[96]. Cantam, em letras de teor político, sobre as dificuldades e limitações envolvidas em ser artista independente "no interior do interior da periferia do capitalismo".

Figura 58:
Dedé (em primeiro plano) e Enejaru (em segundo plano), rappers do Slam CE *2023.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Depois deles, a banda de reggae Toque Primitivo, muito esperada, entra em ação para o encerramento. Já passam das 3 horas da madrugada e o público se mantém de pé. O *Slam CE* é uma festa democrática. E todo o seu caráter de organicidade é fruto de um trabalho em equipe: o *Coletivo Fora da Métrica*, a rede de slams do estado, colaboradores, poetas, slammers, trabalhadores da arte e da cultura marginal, periférica e insurgentes.

[96]Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC1YYOLeuYxa0RM3etW61Tbw. Acesso em: 10 nov. 2023.

Figura 59: *Público lota o* Slam CE *2023. Fran Nascimento é a quinta da esquerda para a direita, sentada na arquibancada de baixo, com blusa vermelha e a mão direita sobre o crachá.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Figura 60: *Um participante performa em palco aberto.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Figura 61: *Akwa e o* vogue.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra

Figura 62: *Vocalista da banda Toque Primitivo segue com a festa.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra

Figura 63: *Slammer Virginia Oliveira prepara drinks na feirinha colaborativa do* Slam CE *2023. Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

Figura 64: *Malika e Saymon, slammasters. Créditos: Thamires Coimbra @_thamires coimbra*

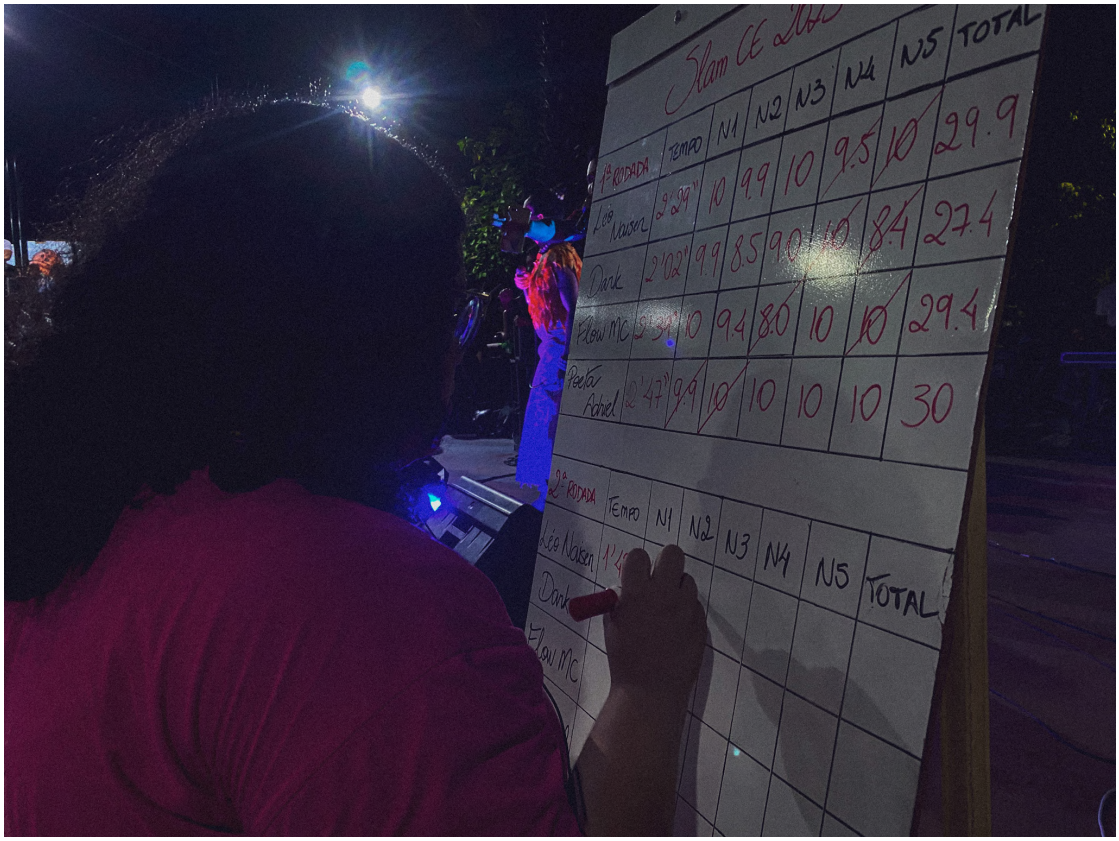


Figura 65:
Layze Martins anota e contabiliza as notas em cada chave.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Figura 66:
Sem público, não haveria slam.
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

Figura 67:
Es três slammers que ficaram em primeiro, segundo e terceiro lugares, ao centro, ladeados pelo casal de slammasters.
Fonte: acervo do autor.

Figura 68:
Slam e os bons afetos: Marcela Sena abraça a slammer Flow, primeiro lugar no Slam CE *2023.*
Créditos: Thamires Coimbra @_thamirescoimbra

3.3 *Spoken word* ou poesia falada: poéticas do corpo e da voz em performances

Nos palcos dos slams, as performances parecem feitas para corporificar as questões de raça, classe, gênero e sexualidade – marcadores inarredáveis às práticas do *spoken word* brasileiro, ainda que por alguma razão não se queira enxergá-los, tematizá-los, encará-los como constituintes em nós e nas relações cotidianas. Isso as poetas slammers têm compreendido e, de um modo ou de outro, elaboram composições poéticas e apresentações performáticas, falas e publicações, intervenções diversas a partir de temas que estão na ordem do dia.

Este tópico é guiado por algumas perguntas: como as poetas percebem esse cruzamento *poesia escrita e performance*? Como avaliam sua relação com o público e o papel deste em suas performances? Qual a importância do corpo no slam e em relação à slammer? Essas indagações serão discutidas a partir de abordagens teóricas em torno de corpo e performance em Zumthor (2018) e Martins (2003, 2021); da voz em Cavarero (2011), além de algumas ideias da *pedagogia das encruzilhadas* (Rufino, 2019) e da *pedagoginga* nas quebradas (Rosa, 2009). Finalizamos com a análise de uma performance de Apêagá e com a abordagem sobre os elementos das *corpoéticas*.

Segundo Layze, "a gente não vê só o slam como um lugar ali pra gente chegar, batalhar, recitar e ir embora. É uma rede de apoio que se forma". A poeta, natural de Ipu e radicada em Sobral, vê no slam uma "comunidade" que tem sua cultura e dinâmica próprias, uma espécie de "rede de apoio" em que as pessoas estão também "em busca de um abraço", "de encontrar amigos que não veem há muito tempo". Um lugar onde se escuta uma poesia sobre um assunto que desejava ouvir: "Nossa, eu não consigo botar para fora o que sinto, mas ele conseguiu", exemplifica a slammer.

Outro aspecto detalhado pela jovem foi a primeira vez em que "recitou" (verbo que costuma utilizar para se referir às performances de poesia), conforme relata a seguir:

> Eu escrevi uma poesia sobre ansiedade, e foi num dia que eu tive crise e era véspera de uma apresentação nossa, lá na UVA [Universidade Estadual Vale do Acaraú]. Era a Semana de Mulheres da UVA. Eu só ia apresentar as meninas, eu não ia recitar. Mas eu tinha comentado com algumas delas que eu tinha escrito uma poesia. E elas disseram: "você vai recitar!". E eu: "tá bom". E fui tremendo, parecia uma vara de bambu, a bichinha lá, toda se tremendo... Subi no palco, e lembro que não olhava pra ninguém, e não fazia nada além de ficar com o celular na minha frente, *tremendo... e botando ali toda minha raiva pra fora e tudo que eu estava sentido.* Quase chorando, e era sem microfone, só no gogó, porque no slam a gente recita muito no gogó. Tinha muita gente, o auditório estava cheio. E quando terminei de dizer a poesia, levantei minha cabeça e já estava chorando... e quando vi outras pessoas chorando também, e se levantado pra me aplaudir, corri para os braços das

> meninas. Tem uma foto muito emblemática desse dia (depois vou te mandar): é a nossa faixa no palco; e lá no cantinho do palco, está eu de cabeça baixa, nos braços da Marcela, e todas as meninas me abraçando. Então, ali, acho que foi um segundo momento do slam que deu uma reviravolta em tudo que eu fazia, e entendi: "Eu não sou só produtora, eu não só organizo slam. Eu também sou poeta". *Foi o momento em que me identifiquei como slammer e como poeta, e entendi que o que eu escrevia não fazia sentido só pra mim.* Também podia chegar em outras pessoas e precisava chegar em outras pessoas. E foi muito louco sair do palco e pessoas chegarem pra mim e dizerem: "nossa, muito obrigada pela tua poesia". A pessoa me agradecer porque eu escrevi uma coisa que eu senti? É muito bizarro. Pra mim era fora do normal, fora do que eu esperava em qualquer momento da minha vida! Mas elas me agradecendo, me abraçando e dizendo: "nossa, eu sei o que é isso!"; "nossa, eu sentia isso e não sabia explicar o que estava sentido". É muito louco pensar numa situação em que não eu, mas a minha poesia, pudesse ser uma referência (Layze, 2022).

Figura 69:
Layze e as amigas de slam se abraçam. Ao seu lado, uma faixa com a pergunta que não se soube calada.
Créditos: Maria Dedita.

Esse marcante relato, fruto da memória que torna presente um momento importante de sua trajetória no *Slam das Cumadis*, oferece uma concepção de poesia que contradiz a ideia de literatura como um produto hermético, de difícil acesso às classes populares, ou como composição sempre sofisticada, elitizada e centralizada nos livros. Tratava-se da Semana de Mulheres, um evento realizado no mês de março e organizado por uma importante universidade pública local. Nele, Layse foi encorajada pelas amigas e companheiras de coletivo a superar o nervosismo perante a audiência lotada. Para ela, aquele evento "foi o momento em que me

identifiquei como slammer e como poeta, e entendi que o que eu escrevia não fazia sentido só pra mim". Sobressai a relação mútua de identificação entre a poeta (e sua poesia) e as pessoas presentes, vindo destas o reconhecimento em forma de palavras afetuosas que a surpreendem e enternecem: "a pessoa me agradecer porque eu escrevi uma coisa que eu senti?". É uma cena que revela sentimentos de altruísmo e sororidade.

A interconexão entre performance e recepção tangencia o que pensa Zumthor sobre relações entre a poesia como linguagem e forma e a atividade de leitura pelos leitores, a qual seria, em si mesma, um gesto performático na elaboração de sentidos. Para o autor francês, "*performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração" (Zumthor, 2018, p. 47, grifo próprio). De modo análogo, em seu ato de comunicação oral diante de um público que se interessa por ouvi-la, Layze alcança uma experiência de performance que, também em relação a ela, passa a "existir fora da duração", isto é, ainda que terminada literalmente no palco, continua a reverberar na memória e no que significou sua presença unida às presenças da plateia e das amigas de coletivo no ambiente em que essa interação performática se realizou, transformando o próprio momento de recepção da poesia que, para além de linguagem verbal ou construção literária, concretiza-se em "prática poética", para usar outra expressão preciosa a Zumthor.

Ao perguntar a Lana como ela percebe o papel do público, a slammer afirmou: "[...] é essencial pra gente. Pelo menos de todos os eventos que eu já participei, o público dá força pra gente, principalmente quem vai para acompanhar mesmo o movimento". Para ilustrar o que defende, ela ressalta a evolução performática de sua colega Natália Pinheiro:

> Você vê a Natália antes e vê a Natália agora... é outra pessoa depois que começou no slam. E sobre a questão da timidez, mesmo que a gente se sinta tímida, a gente consegue falar porque as pessoas estão ali, o público está ali para ver o que a gente tem pra falar, especialmente para isso. A gente ensaia, pensa nos detalhes, pensa nas palavras. [...] A gente quer recitar, passar mesmo. E se for uma mina que está começando a recitar agora, é claro que a performance dela vai ser diferente em relação à outra, mas não tem problema nenhum. *A gente está lá para ouvir, e o que eu acho massa é isso, é que a galera escuta mesmo, vai para escutar o recado de cada uma* (Lana, 2022).

É na palavra poematizada do slam que a timidez, ainda que insistente e que não seja vencida de uma só vez, é suplantada pelo "conseguir falar", já que as pessoas saíram de suas casas e/ou pararam o que estavam fazendo para verem e ouvirem o que as poetas têm a dizer. É um acordo em que não foi preciso nenhuma tratativa explícita, mas requer as participações

de poetas performers e expectadores nada apáticos. É fato que os slams podem assumir um "caráter de entretenimento", mas, como adverte Minchillo, (2016, p. 144), "o contexto em que se criaram e seus pressupostos ideológicos fazem dos eventos literários das quebradas algo mais consequente que um programa de calouros ou um 'MasterChef" da literatura". De acordo com Natália, cada poesia exige um ensaio, uma preocupação com os detalhes e as palavras a serem ditas, pois a escuta se dará como gesto concreto de atenção pela outra pessoa que se coloca nessa comunidade de palavra dita e palavra ouvida, gerando, nos termos de Allan da Rosa (2019, p. 40-41): "Entre-lugares e lugares do entre, [...] campos de semeação e de florescência, mesmo no asfalto [...]. Dinâmicas instaurando-se nas fronteiras e rachaduras do sistema. Ativando encontros e celebrações que podem ser trabalho e potencialmente festa".

Natália explica melhor o desenvolvimento de sua performance:

> Eu sou uma pessoa extremamente tímida. As pessoas me veem recitando por aí, mas eu sou. Além de entender os processos por trás disso. Mas as duas coisas vão se juntando, e no início eu era muito de ter esse bloqueio. E de achar muito difícil falar, *ocupar o microfone e assumir que aquela criação é minha*. Ainda é, apesar de todo esse processo. E ainda tenho bloqueios, *o peso de silêncios... apesar do exercício*. Mas eu era bem mais. E percebo que, ao longo desse tempo, isso foi se rompendo, com o encarar e muito a partir de um engajamento através das outras. Eu começo a recitar no *Slam das Minas Kariri* muito afetada por pessoas que recitaram quando eu ainda não tinha a ação de recitar porque estava ainda muito bloqueada. *Então é muito por eu ser afetada pelas outras* (Natália, 2022).

Eis um ponto em que as experiências de Layze e de Natália se encontram: em dado momento, sentem-se bloqueadas, mostram-se tímidas, sem a coragem de enfrentar olhares e ouvidos desconhecidos; mais à frente, desafiam a si mesmas e, "afetadas pelas outras", "ocupam o microfone", "encaram" os silêncios, e "começam a recitar" finalmente. A progressão qualitativa nas performances de Natália, desde que começou a participar dos slams até hoje, é evidente. Ao mencionar que, "por trás disso" (ou seja, dos modos como tem driblado a timidez) há processos que ela procurar entender, refere-se, entre outras coisas, a três fatores: a) à dificuldade de falar no palco; b) ao chamado para ocupar o microfone; c) à importância de assumir suas criações. Somam-se a isso os "bloqueios que ainda existem" e o "peso de silêncios". A declaração se completa quando ela menciona a importância da colaboração de outras pessoas e poetas com que se depara nos eventos, sentindo-se, assim, afetada e encorajada na "ação de recitar".

No slam, cada performance é única e nela atuam simultaneamente o corpo, as palavras e o ambiente, tornando cada apresentação diferente, por mais que se trate da mesma poesia. Natália diz pensar o slam "como esse lugar de movimentação" e admite que às vezes a

nota lhe afeta, interferindo em sua performance, pois vivemos num mundo “muito doido” que usa isso para “valorar” as coisas, mas, em seguida, retifica: “é importante pensar que a nota não é também sobre a sua poesia; é muito mais sobre como o poeta conseguiu fazer essa poesia chegar, e nem sempre é fácil fazê-la chegar muito bem”. Ou ainda, segundo ela, a nota diz respeito ao público, que no slam é totalmente variado, e por isso uma performance pode afetar positivamente uma pessoa mais do que outra. Em acréscimo, conclui que há uma série de “compreensões não exatamente sobre a qualidade do seu texto. É todo um conjunto que também não dá pra controlar”.

Cavarero, ao teorizar sobre “a filosofia da expressão vocal”, ressalta um dos aspectos inconfundíveis da existência da voz: o seu *caráter relacional*, sua potência em tornar cada ser humano único no mundo, como única é a voz que possui e utiliza. Diz a autora: “[...] A impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne” (Cavarero, 2011, p. 18) – é a voz que precisa de um corpo para agir como vibração, impossível de ser riscada no ar de maneira idêntica à que lhe deu materialidade.

Ao criticar a desatenção da filosofia (e o seu “logocentrismo”) com relação à *unicidade* e particularidade da voz, Cavarero (2011, p. 28) observa como a língua (a palavra) precisa da voz para existir, mesmo que o “destino essencial” desta última seja efetivamente transformar-se naquela: “A voz é som, não palavra. Mas a palavra se constitui o seu destino essencial”. E não menos importante: “[...] o próprio da voz não está no puro som; está mais na unicidade relacional de uma emissão fônica que, longe de contradizê-lo, anuncia e leva a seu destino o fato especificamente humano da palavra” (Cavarero, 2011, p. 30). Logo, é a voz humana que faz a palavra dita assumir o quinhão de especificidade que lhe torna singular; é a voz da/o/e poeta no slam que faz do seu corpo sua poesia, e vice-versa, em unidade de relação com o público.

Performance implica movimento. Segundo Zumthor (2018, p. 63), “Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília”. Se há, no slam, uma performance, ela existe para que alguém a perceba, a aprecie, e então possa sentir e ser tocado por ela – num outro movimento que devolve à/ao artista gestos responsivos que chegam até ela/e e funcionam como um fator de combustão a mais, ou de interferência que, a depender da/o/e performer e de como encara a participação do público, sente-se influenciada/o/e em maior ou menor escala. É fato subjetivo.

No documentário *SLAM: voz de levante*[97], Roberta Estrela D'Alva questiona sobre o que realmente importa mais: conseguir *jogar a poesia para a voz* ou se preocupar em como as pessoas a recebem e a julgam (a poesia). Nesse filme, a atriz e poeta paulista conversa com integrantes dos slams brasileiros e estadunidenses, que comentam sobre suas impressões acerca do movimento contemporâneo. Um deles critica a demasiada influência que as reações do público exerciam sobre as notas de cada jurado, e destaca a competitividade nos slams, observação partilhada pelo poeta Bob Holman[98], slammer pioneiro em Nova Iorque, que discorda de Roberta para quem o slam não seria mais "uma coisa americana". Segundo ele, a forma slam de fazer poesia falada lhe soa particularmente norte-americana por se prender à competição e se apropriar de algo esteticamente livre e cuja criação não pode ser resumida a um "grande circo" (*SLAM: voz de levante*, 2018, 00:41:15). Mas Holman pondera sobre a força da tradição das oralidades nos slams, citando, por exemplo, os *griots* do oeste da África; Homero e os cantos poéticos memorizados na Grécia Antiga; a maneira como os indígenas americanos usa(va)m a oralidade e a imaginação poética. E arremata: "Oralidade é consciência. Um modo de pensar que sua palavra é sua gente. E é esse o aspecto da comunidade do slam. Vem totalmente da tradição oral. Mas agora nós estamos renomeando algo que já aconteceu antes. Originalmente eram os *griots*" (*SLAM: voz de levante*, 2018, 00:38:20).

Quando perguntei à Sra. Preta sobre sua relação com o público e o papel deste na elaboração das suas performances, ela respondeu que percebe nisso "energia e conectividade". A slammer evoca um aspecto valoroso relativo à "espiritualidade" e à "ancestralidade", já que professa uma religião de matriz africana (como vimos anteriormente) e se propõe a divulgar uma visão mais adequada e respeitosa de sua fé, alvo de ataques e preconceitos num país que ainda sofre com a intolerância religiosa. Em sua opinião, depende muito de "como o poeta chega e de como joga essa energia para o público, porque é uma via de mão dupla, porque você joga essa energia para o público e ele te retribui". Para Sra. Preta, o júri é influenciado pelas reações efusivas do público. Por isso, busca

---

[97]O filme foi acessado na plataforma Looke. O *trailer* oficial pode ser visto neste link: https://www.youtube.com/watch?v=Yo5DBjMz6Nc. Acesso em: 12 nov. 2023. A produção está disponível para sessões coletivas em escolas, associações, saraus, ONGs etc. O agendamento pode ser feito neste *link*: http://www.taturanamobi.com.br/film/slam-voz-de-levante.

[98]Segundo Alcalde (2024, p. 21), Holman é quem "[...] leva o formato [do slam] para Nova Iorque, apresenta para o porto-riquenho Miguel Algarín, fundador do Nuyorican Poets Café juntamente com seu conterrâneo Miguel Penero, que coordena esse espaço da cultura latina que começou em sua casa em 1973 e com o seu crescimento mudou-se para um outro local onde reside até hoje. É ali que o slam se aproxima fortemente da comunidade latina e negra".

> [...] trazer essa pegada de que o público participe [...], tanto que você viu lá, no dia do evento [alusão ao "Recita Cumadis", realizado no dia 11/03/2022], que tem uma poesia minha que começa com "ponto de uma pomba-gira", e a galera pira, fica louca [fala com ênfase e ri, gesticulando], porque é uma coisa que eles têm contato, e toca no coração e na alma, e daí vem esse retorno, de baterem palma, de gritarem. Tem até uma gata que joga o sapato no *Slam das Cumadis*, e a gente até fala "joga o sapato!". E é muito legal mesmo (Sra. Preta, 2022).

As reações são um exemplo do que a poeta chama de "energia que se dá em via de mão dupla", ela diz referindo-se a quando era apenas espectadora e ia aos eventos para "sentir a poesia". Como poeta, experimenta essa troca do lado de quem performa o texto e o formata em acolhimento e escuta "das suas dores". A slammer caracteriza esse fluxo como "um processo de parir", comparando o ato da escrita ao de "parir um filho e jogá-lo para o mundo. Estar ali, gastando a sua voz, sua saliva, seu tempo, gastando os três minutos que o slam lhe dá. Então é esse processo de parto, real. De você sentir a dor de colocar para fora toda aquela energia, e receber de novo aquele alívio".

Ao ressaltar o trabalho da performance poética, lembra as contribuições das slammers Virginia Oliveira e Jéssica, na oficina de performance ofertada pelo *Slam das Cumadis* durante o projeto "Recita Cumadis".

> Ela fazia com que as meninas andassem a sala inteira, mostrando que elas têm que se conectar com o palco, com o público, tem que se expressar de acordo com a poesia: se for algo triste, tem que revelar tristeza; se for "metralhar", tem que estar pronta pra guerra; se tiver ironia, precisa se expressar de forma irônica. E depois veio a Jéssica com a voz, porque nem sempre a gente conta com uma caixinha de som e microfone (Sra. Preta, 2022).

A preocupação com a expressividade do corpo e da voz se aproxima da teatralidade. Ela menciona alguns aspectos de ordem técnica relacionados à performance e que procura exercitar: prestar atenção à "totalidade de voz", não "gastá-la muito", "saber controlar a respiração e a própria voz, além de dominar a escrita". Sra. Preta salienta ainda que o slam é um local de apoio e de afeto, mas também uma disputa poética. É poesia fora da página, da tela e do papel – impressa na voz e no corpo.

Nessa mesma via, Poliana Hérica "tem uma divisão" que se triparte: a poesia do livro, a poesia que vai para a internet e a poesia falada. Seu desejo é que as pessoas tanto comprem seu livro quanto frequentem seus *pocket shows* e visitem suas páginas virtuais, daí a ideia de fazer poesias que se adéquem a essas três frentes, mas com a liberdade de levar poemas do livro aos *pocket shows*. Ela é taxativa: "minha poesia falada não existiria se não houvesse o meu corpo, [...] e não consigo escrever poema para o *pocket show* de poesia falada sem pensar no meu corpo. São coisas que estão completamente atreladas uma a outra".

Para Zumthor (2018, p. 71, grifo próprio), o corpo

> [...] dá a medida e as dimensões do mundo [...], o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita / esquerda, alto / baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o corpo *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido.

Nada é mais tangível em nós do que o corpo que habitamos, poderíamos adicionar à explicação do autor.

Apêagá afirma:

> Minha poesia começa na oralidade, porque não estamos livres de histórias, não estamos livres de poesia. E no terreiro, a gente que vem da quebrada ou do interior, a única herança que a gente tem é a fala – das nossas mães, das nossas avós, que sentam com a gente e conversam sobre a vida e sobre como foi a nossa história. E a gente não consegue estar nos livros. Por isso a minha poesia começa com a oralidade, que caminha com o corpo, sem sombra de dúvida (Apêagá, 2022).

Oralidade é matéria de coletividade e ancestralidade para essa poeta, em mais uma vivência que deságua nas *oralituras* e nos "tempos curvos da memória", pensados por Leda Maria Martins (2021) como outra forma de resistência das culturas negras no Brasil. Nesse modo de ver e ser, o tempo é visto numa dimensão "espiralar", ou seja, em que o fim não existe como finitude, como nas culturas ocidentais europeias. Ao contrário, o tempo se flagra em espirais, em retornos para a "ancestralidade" e a "sacralidade", para quem veio antes e não se dissipou completamente, mas se deixa fazer "Presença" nas/pelas histórias contadas, relembradas; nos/pelos ritos e manifestações repassados e ensinados geração após geração: "A ancestralidade", frisa a autora, "define de modo estruturante a cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas" (Martins, 2021, p. 58).

Martins é pesquisadora e participa de Congados e Reinados mineiros, onde vivencia e observa as experiências ancestrais que seus ritos e práticas sagradas proporcionam. Tal concepção da autora é referência ao observarmos as práticas poéticas nos eventos de slams brasileiros: também esse experimento performático de linguagem literária transformou-se entre

nós numa atividade de ascendência marginal periférica em que os sentidos de *negritude*[99] e de *negro-brasilidade* ou *afro-brasilidade* (como vimos no primeiro capítulo) têm de ser levados em conta. Ela explica o verbete:

> A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 77, grifo próprio).

Nos ritos de natureza africana e afro-brasileira dos congados e de seus participantes – nas cerimônias de vida e de morte que percorrem os espaços a elas dedicados em festejos, ruas, eventos específicos –, são executados o que a autora define como "gestos", "inscrições" e "palimpsestos performáticos", nos quais a voz e o corpo, patentes nos cantos, danças e coreografias, nas apropriações de fronteiras entre o divino, o imaginário e o real se fazem matéria fundante para esses sujeitos e sua coletividade.

A oralidade é princípio do conceito *oralitura* e, graças a sua força e possibilidades expressivas por meio da voz, a enunciação se consolida, fincada na letra/*littera* (escrita, literatura) como numa espécie de palimpsesto em que a voz recobre a letra e é também por ela recoberta, entremeando-se, confundindo-se ambas, numa bricolagem imaginária e visível de "representações simbólicas" audíveis e visuais. Ao segmentar o termo, assim o visualizamos: *ora* (oralidades) + *lit* (letra/*littera*) + *ura* (rasura) = *Oralitura*. Uma fusão matizada por "rasuras na linguagem", ao passo que as zonas fronteiriças entre oralidade, fala e escrita se dissolvem em elaborações simbólicas sofisticadas em cujo cerne estão a valorização dos ancestrais e dos componentes de uma diáspora de povos africanos que não tombaram nas memórias e práticas culturais de seus descendentes.

No contexto cearense dos slams, à medida que muitas slammers negras e umbandistas, como Layze Martins, Sra. Preta e Poliana Hérica, fazem ecoar as vozes de seus terreiros e orixás, unindo-se a eles com a poesia falada e performada nas ruas e no palco, temos outro exemplo em que as *poéticas da oralitura* se ativam e se revelam.

---

[99]O conceito de *negritude* é recente e, como analisa Munanga (2020), surgiu como um problema intelectual. Aqui vale sublinhar o caráter histórico do termo: "A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Nesse sentido, é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. Representa um protesto contra a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados" (Munanga, 2020, p. 59).

Convido agora à apreciação de uma performance poética de Pêagá, apresentada num evento do *Slam das Cumadis* em Sobral. O vídeo focaliza a poeta e, por isso, uma leitura das reações da plateia não foi possível. Antes de mais nada, recomendo assistir à performance via *link* ou *QRCode* abaixo. Embora a gravação tenha sido feita amadoramente por mim (com um celular de uso pessoal), e sabendo que ver uma apresentação de slam gravada em nada se compara a estar ao vivo e integrar a completude do jogo cênico, não dispensamos este olhar analítico:

Disponível em:
https://drive.google.com/file/d/14ym2YGfrWjpZa5sx0N3rTnjdd3-gU0h4/view?usp=sharing
Fonte: acervo do autor.

A poeta está no centro do palco e começa a declamar com uma voz que inspira tranquilidade. O espaço é iluminado e, atrás dela, um facho de luz branca se destaca, junto à bandeira do movimento LGBTQIA+ a forrar a mesinha de som e notebook. É noite e o cenário é o espaço cultural ECOA. A slammaster lança o grito de guerra (ou de paz): “Rimo resistência, rimo pela arte, o que vai rolar agora?”. E o público responde: “RIMA DAS CUMADI!”. Em seguida, cala para ouvi-la. Ela veste um macacão curto, vermelho alaranjado; calça um tênis de cor semelhante e usa um cordão de contas brancas no pescoço. Alguns degraus a separam da plateia. O microfone está no tripé em que apoia a mão esquerda, enquanto usa a direita para gesticular em acompanhamento à fala introdutória:

Figura 70:
Apêagá no palco do "Recita Cumadis", em fala inicial da performance.
Fonte: acervo do autor.

"[...] E ao falar das minhas dores... eu fiquei me perguntando... quem que ajuda a me curar? Quem que me ajuda a cicatrizar as feridas abertas por todas violências que eu tenho passado? Quem me ajuda a me curar? Que me permite ser cura travesti?" (Apêagá, 2022).

Ao lançar essas perguntas existenciais, Apêagá verbaliza, nesse primeiro momento, termos inscritos em sua trajetória: *dores x cura*; *cicatrizar x feridas abertas*; *violências x cura travesti*. Nessa busca pelo que, finalmente, chama de "cura travesti", temos uma inversão: o que para muitos ainda é visto como doença, vergonha ou defeito, para ela é uma culminância, uma necessidade, uma cura com sobrenome. Quem a ajuda nessa caminhada? E uma improvável resposta é interrompida pelo salto seguinte, ao deixar o microfone, descer de onde estava e aproximar-se ainda mais do público. Dá-se um movimento ligeiramente brusco e sua voz agora já dispensou a caixa de som. O tom é alto. A poesia ecoa:

Figura 71:
Na poesia, o corpo dança.
Fonte: acervo do autor.

Figura 72:
A slammer em performance: corpo, voz e sorriso.
Fonte: acervo do autor.

> Então?! En...tão... [pausa de um ou dois segundos] / Eu compreendi que eu não estou mais disposta / a escrever o que as pessoas querem ouvir / Ou... muito menos rabiscar frases / que ajudem a educar ou a desconstruir / Eu quero brincar com as palavras / que me façam dançar e me façam sorrir... (Pêagá, 2022).

A pronúncia do advérbio “então”, que inicia os versos, entrecorta-se pela voz reticente acompanhada de um gesto em movimento contínuo com as duas mãos que, ora giram para cima e para baixo, ora se erguem para o lado puxando o corpo da poeta para cima, quando sua voz prossegue em ressonância unida ao corpo. Ela precisa sentir-se livre para concretizar no palco os sentidos poéticos de sua palavra. O “então” meio gaguejado interpõe a dificuldade de dizer o que precisa ser dito, numa pausa rápida de um ou dois segundos, e imediatamente descontinuada pelo verso “Eu compreendi...”, que invoca um processo concluído no passado e agora retomado pelo que parece responder à pergunta central de sua fala introdutória (quem lhe ajuda a curar suas dores?): sua decisão se descola da tentativa de agradar os ouvidos alheios, de educá-los e de dizer o que desejam ouvir, para então apostar na ideia de “brincar”, “dançar” e “sorrir” com as palavras. Trata-se, agora, de um novo modo de ver e fazer poesia em proximidade ao sentido lúdico e de fruição poética, conduzindo a uma dança interior que provoca sorrisos e contribuem para a cura almejada. A cada uma destas palavras-chave pronunciadas: “compreendi”, “dançar” e “sorrir”, toda a expressividade está contida no timbre forte com que pronuncia a primeira; no trejeito de dança ao dizer a segunda; e no sorriso aberto no rosto ao verbalizar a terceira. E avança:

Figura 73:
Num ato de introspecção, a poeta olha para dentro de si.
Fonte: acervo do autor.

“Eu rascunho em versos / as coisas boas que me aconteceram / e me fizeram chegar até aqui / Enfim! / Hoje eu consigo perceber / a imensidão que me tornei / A partir do momento em que olhei pra dentro / E... aí sim me enxerguei” (Pêagá, 2022).

Ainda no terceiro degrau abaixo da parte mais alta do palco e sempre mais próxima de onde estavam as/os/es que a ouviam e viam, a slammer não abaixa o volume da fala nem percebemos tristeza em sua voz e olhar. O tom sutil e introspectivo ficou restrito ao começo, e os novos versos são recitados com firmeza inconfundível. O corpo é como se bailasse no palco, junto às palavras que dizem exatamente isso: sua poesia é uma dança em que se coadunam o gesto, o olhar, o verbo e o sentido. Ela afirma que se tornou “imensidão” e essa realidade foi possível por decisão de si própria, no olhar-se para dentro, no enxergar-se – atitudes de caráter intrasferível e sublinhadas na apresentação da performer graças à gestualidade efetivada, na qual sobrassem o abaixar-se com a cabeça, olhando para si mesma e, em seguida, para a frente, num giro com a mão esquerda em direção ao próprio corpo, logo arrematado com a frase “me enxerguei”, categórica.

Figura 74:
Braços abertos sem temer às ventanias.
Fonte: acervo do autor.

“E vi a tempestade que em mim habita! / Que não cabe em redemoinho / que se acha furacão e nem faz ventania” (Pêagá, 2022).

Na dança performática que leva sua poesia à apreciação, a slammer descobre uma “tempestade” que nela resolveu fazer morada, e que, a um só tempo, “não cabe em redemoinho” e, paradoxalmente, “nem faz ventania”. O “habita!” é gritado com ousadia; o “redemoinho” e

o “furacão” são sinalizados pelos gestos de cabeça e de mãos para o alto, simbolizando a força por vezes avassaladora desses fenômenos naturais, aqui servindo de imagens para a revelação cênica dos sentimentos, das descobertas e das investidas realizadas pela poeta no seu processo de curar-se de dores e cicatrizar feridas subjetivas. E a poesia não para:

Figura 75:
A altivez na postura demarca a fortaleza da espiritualidade.
Fonte: acervo do autor.

Figura 76:
A poeta evoca e reverencia Exu.
Fonte: acervo do autor.

> É que o furacão que faz ventania na minha vida... sou eu! / Pois aprendi a me amar com Oxum! / a lidar com as guerras internas graças a Ogum! / E aos inimigos eu sinto informar que cairá um... por um / Pois pedra que surge no caminho / quem toma de conta é o dono da rua! / E o nome dele é Exu! / Laroyê! / Exu, Exu é mojubá! (Pêagá, 2022).

A poeta evoca sua ancestralidade e traz à performance elementos concretos de sua fé e espiritualidade afro-brasileira, nítidos na menção aos orixás Oxum e Ogum, tendo aprendido a "se amar" com o primeiro e a "lidar com as guerras internas" com o segundo. Se as guerras começam por ser internas, não é apenas aí que terminam, e assegura não sentir medo dos inimigos, apoiada em seres sagrados e guardiões de sua espiritualidade. O "um por um" se dramatiza num passo a passo semântico visual, e o dedo em riste para o alto aparece quando afirma que, se surgirem pedras no caminho, serão aplacadas pelo "dono da rua", Exu, vocalizado mais de uma vez e enaltecido com uma expressão africana e presente nos terreiros de Umbanda e Candomblé: "Laroyê!", dita com emoção, olhos fechados, voz altissonante e dorsos das mãos aproximando-se e batendo um no outro, como na imagem acima. Segue-se a repetição de "Exu" e de "mojubá", que na língua iorubá quer dizer "respeito". Uma poesia que se inscreve, portanto, na *pedagogia das encruzilhadas*, proposta por Rufino (2019, p. 73): "A pedagogia riscada nas potências de Exu é verso encarnado, o mesmo corpo que pratica a esquiva é também o corpo que desfere golpes, a mesma boca que cospe a palavra que bendiz é também a que amaldiçoa, amarra e desata, encanta e desconjura". Apêagá continua:

Figura 77:
A artista bate o tambor imaginário de seu terreiro ancestral.
Fonte: acervo do autor.

Figura 78:
De cabeça erguida e olhar seguro, a mão no peito é um gesto de amor.
Fonte: acervo do autor.

> Foi batendo a cabeça lá no congá / e ouvindo os caboclos vindo avisar / que para lutar contra qualquer opressão / minhas feridas precisam primeiramente cicatrizar / E que eu não faça mais morada na dor! / Por ser filha da terra e da cor do agogô / que está aprendendo a lidar com os processos / E a deixar o seu peito se deleitar sobre o amor (Apêagá, 2022).

Nessa encruzilhada de fé, a busca pela cura não deseja esperar ou depositar expectativas em pessoas ou situações externas. Rufino (2019, p. 73) observa que os “saberes em encruzilhadas são saberes de ginga, de fresta, de síncope, são mandingas baixadas e imantadas no corpo”, e em posse desses termos, Apêagá lança mão de movimentos que se combinam à vivacidade da palavra. Com a força expressiva de quem estivesse num terreiro da religião que professa, conclama entidades sagradas; reafirma a espiritualidade na cura de feridas e na ideia de “não fazer morada na dor”; bate as mãos para baixo como se tocasse tambores e, com ginga, gira para simbolizar o ciclo de vícios a que a sociedade se acostuma, como versifica a seguir:

Figura 79:
No giro da poeta, o ciclo vicioso da sociedade.
Fonte: acervo do autor.

"E enquanto a sociedade continua no mesmo ciclo vicioso... / Sobre o sol e o céu não há nada de novo!" (Pêagá, 2022).

O giro e as mãos erguidas para cima sinalizam o sol e o céu sobre nossas cabeças. E se encaminha para o final:

Figura 80:
Apêagá poetizando sobre recomeçar.
Fonte: acervo do autor.

Figura 81:
A poeta se volta ao público em gesto final.
Fonte: acervo do autor.

> Mas eu preciso te dizer, queride, que assim como eu / Vocês são pássaros gigantes / Então decidam seus voos / E enquanto a vontade for de recomeçar, / nunca será fraqueza ter que ao início voltar / Às vezes, é ato de coragem / Permita-se recomeçar / Recomece / Pois é tudo sobre seguir (Apêagá, 2022).

Como num ciclo virtuoso (e não vicioso!) em que a voz se une ao corpo numa contradança em palco iluminado, a slammer reassume a tonalidade menos gritada do início e, voltando-se ao público, usa a segunda pessoa e a vocalização introspectiva e calma do princípio. Seu desejo é que as/os/es interlocutores, a quem chama de “querides”, possam e saibam fazer os “voos”, retornos, giros, paradas e rodopios que ela fez e tem feito, e que não tenham medo de recomeçar, como não teve ela. O verbo “voltar” é personificado no palco, com as mãos que giram contíguas e, em seguida, com o dedo polegar direito a apontar para baixo e para trás o recomeço que conecta passado e presente.

Os olhos estão fitos no público, e os verbos, apesar de estarem no imperativo, indicam não um mandado ou uma ordem, mas um pedido brotado da experiência que se libera da culpa e da vergonha ao “permitir-se recomeçar”. A performance termina quase com um anticlímax, já que na maior parte do tempo se fez repleta de oscilações corporais firmes e agitadas. A sensação, porém, se desfaz na medida em que, se sonoramente a poesia performada assume notas mais baixas ao término, o conteúdo que sintetiza, acoplado à tenacidade no olhar

e nos gestos, sugerem e indicam o caminho a ser seguido. O público ovaciona a poeta slammer Pêagá.

Os slams são um conjunto de práticas moldadas em *escrevivências* (Evaristo, 2020); *vocigrafias* (D'Alva, 2019); performances e poéticas da *oralitura* (Martins, 2003, 2021) – e, entre nós, nas ***corpoéticas*** (cor*po*éticas / corpo-éticas / cor-poéticas). Com essa expressão, um neologismo pensado para este trabalho, não ambicionamos um conceito a mais no rol de tantos outros, mais fundamentados e conhecidos. O objetivo é apenas asseverar o quanto se encontra imbricado o que o termo justapõe: *corpo* (e nele, a voz e a/o/e poeta) + *poéticas* (elementos, agentes e princípios).

Nas *corpoéticas* em ato:

1) A/O/E **poeta** e/ou **slammer** é figura de carne e osso, voz e palavra, é pessoa da classe trabalhadora e, com frequência, de origem periférica (nos muitos sentidos do termo "periferias"), rompendo as delimitações que circunscrevem o termo "poeta" a percepções estigmatizadas, como a das "belas-letras", por um lado, e a das formas populares e regionalistas, por outro; a/o/e poeta, nas *corpoéticas* do slam, atua nas ruas, becos e praças, nos coletivos de poesia, nas margens dos rios, nas estações de metrô, nos palcos com microfones abertos ou sem microfones;
2) O **corpo** é parte indissolúvel da poesia reverberada e, sem aquele, esta não haveria de ser, tal como se apreende e se exercita; é pelo corpo que es poetas se comunicam; são o corpo, sua ginga e tudo o que nele vibra (o sangue, os olhos, a boca, os ouvidos, a pele, as pernas, os braços etc.) os responsáveis pela geração de afetos entre quem faz e performa a poesia e quem a ouve, a vê e a sente e, no mesmo compasso, a devolve, num jogo relacional entre corpos que se tocam mutuamente por visão, olfato, tato e audição – de modo que a palavra dita não se completa se não for apreciada, ouvida e vista no ato performático;
3) A **voz** é materialidade fônica por meio da qual o corpo se põe no espaço e a poesia, no ar e nas mentes. "A tarefa da voz é funcionar, então, como trâmite, ou melhor, como ramal entre corpo e palavra" (Cavarero, 2011, p. 30). É a voz, nos slams, que eclode nos ouvidos atentos – como um cordão umbilical entre poeta e público, entre emoção de falante e emoção de ouvinte, entre poesia escrita e poesia falada ou o ato do *spoken word*;
4) A **palavra** é ato criador e criativo que gera poesia e, com esta, instaura o ritmo que destrava caminhos e faz a roda se abrir; com ela: o povo cala para ouvir e

aplaudir; a “matéria vida” se torna palpável; a voz adota carnadura e sentido; a língua sobrevive e perdura nos tempos e espaços múltiplos que abarca e de que é constituída;

5) A **poesia** é o lugar do inaudito, por mais comum e clichê que o poema soe. Se a poesia (ou o poema) for comum, o será mais para quem a escuta e julga do que para quem a fez e performa; a poesia é o instante primeiro da possibilidade de se fazer presença na/pela palavra riscada no ar com a voz. Nas *corpoéticas* do slam, poesia é *encruzilhada* de linguagem; é gravura “espiralar” (Martins, 2021) do sentir-pensar que não se perde da memória;
6) A **performance** é o mosaico de movimentos que leva o corpo a se fundir à poesia e que confere a esta, nos eventos de slam, teatralidade. A performance será poética por excelência e sem ela não há poesia slam. “A performance é então um momento da recepção: *momento privilegiado*, em que um enunciado é realmente recebido” (Zumthor, 2018, p. 47, grifo nosso);
7) A/O/E **slammaster** é voz em comando e agito; às vezes é um/a/e poeta, às vezes não, e sua relação com o palco, o público e es jurades é de intimidade e euforia; sua função é animar, apresentar, convidar e convocar. Slammaster é figura de centralidade entre a/o/e slammer, a performance e quem assiste a ela;
8) A **disputa** pode ser apenas “uma desculpa para os encontros”, como sempre dizem as slammers cearenses; mas é também uma trincheira da paz onde a poesia falada determina a chegada e a partida; disputa é onde se manifestam o grito e o gesto; onde “uma gata joga o sapato ou chinelo” (Layze, 2022) no centro do palco porque o aplauso sozinho é insuficiente para ovacionar a poeta; é combustível e “microfone em chamas” (Romão, 2022);
9) O **palco** é o tablado onde a/o/e poeta corporifica e conjuga palavra, poesia e performance; é pequeno território em disputa para falar e ser ouvida/o/e; é clareira aberta na rua, na praça, no centro e na periferia; é receptáculo e holofote no escuro; giro de capoeira na garganta do tempo; palco é mirada para onde os olhares se voltam e onde corpo e performance criam e provocam tensão, equilíbrio e festa;
10) Es **jurades** são os carrascos aleatórios que, de repente, julgam o que não têm medida objetiva; são ouvidos atentos e olhos arregalados; jurades são pontos de intersecção entre números e notas de 0 e 10 e, com sorte, corações abertos à pulsação poética que se lhes entrega com ousadia; são mãos levantadas,

placas erguidas e gestos desconfiados se acaso ao público desagradarem; são a origem da insatisfação traduzida em frases como “abraça seu coração, jurade!”;

11) O **público** é o grito coletivo, complemento da poesia e continuidade da/o/e poeta; é um misto de interjeições (pow pow pow!, creeeeedo!, uhuuuuu!) que se personificam; é júri maior mas sem o poder da nota; torcida frenética a ansiar pelo 10 (dez); vozes indomáveis e calor que não cessa; corpos que suam e se afetam, mesmo sem se conhecerem;
12) A **rua** é para onde convergem os artífices e artefatos anteriores, pode ser uma praça aberta, uma área próxima à estação de metrô, um anfiteatro público, um estacionamento vazio, uma via onde se forma a roda e se improvisa o palco, plateia e corpo de júri; a rua será espaço não formal de aprendizagem no slam, onde “[...] É possível ensinar e aprender numa batalha de poesia falada, sim!” (Bastos; Villas Bôas, 2022, p. 111).

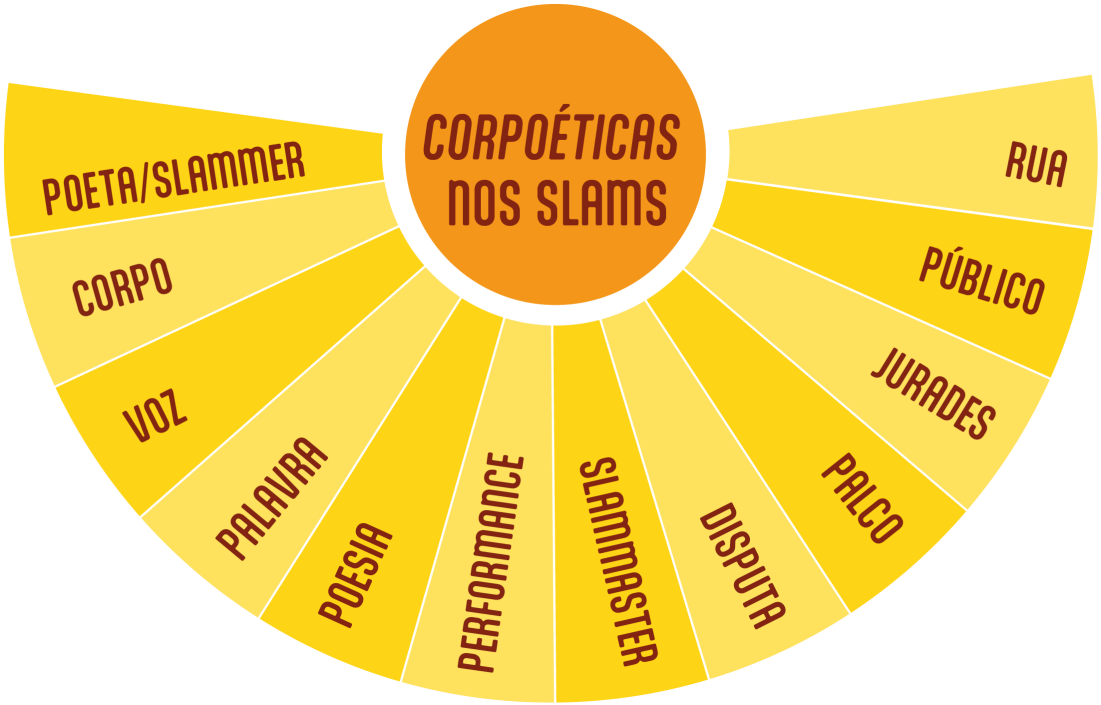


Figura 82:
Diagrama representativo da ideia de corpoéticas *em forma de um teatro de arena.*
Fonte: elaboração própria.

Corpoéticas são a combinação exaustiva desses aspectos e de outros que fazem do slam uma teia de vozes a espraiar-se em experiências, questões políticas e sociais, identidades... E se a poesia já não é mesma, quem pode fazê-la, quem pode domá-la?

4 Poesia além das margens

Um poema em labaredas vocifera. Voz. Fera. Vocifera. Uma poeta-dragão. Como soa uma língua de fogo? Algo monstruosa, algo incontrolável: eis aqui o poema? O microfone em chamas: eis aqui o slam?

Luiza Romão (2022)
Microfone em chamas: slam, voz e representação

4.1 Pesquisas acadêmicas em corpo a corpo com os slams

Uma rápida visita ao *Google Acadêmico* – inserindo três palavras-chave (“poetry slam brasil”) no campo de busca e selecionando como filtros “Pesquisar apenas páginas em português” e “Artigos” – leva-nos a um total de, aproximadamente, 1.110 resultados. Esse número se torna maior se incluirmos dissertações de mestrado e teses de doutorado, pois são diversas as frentes de estudo pelas quais esses eventos e coletivos têm sido observados. O *print* abaixo é das duas primeiras páginas e oferece uma pequena amostra da diversidade temática:

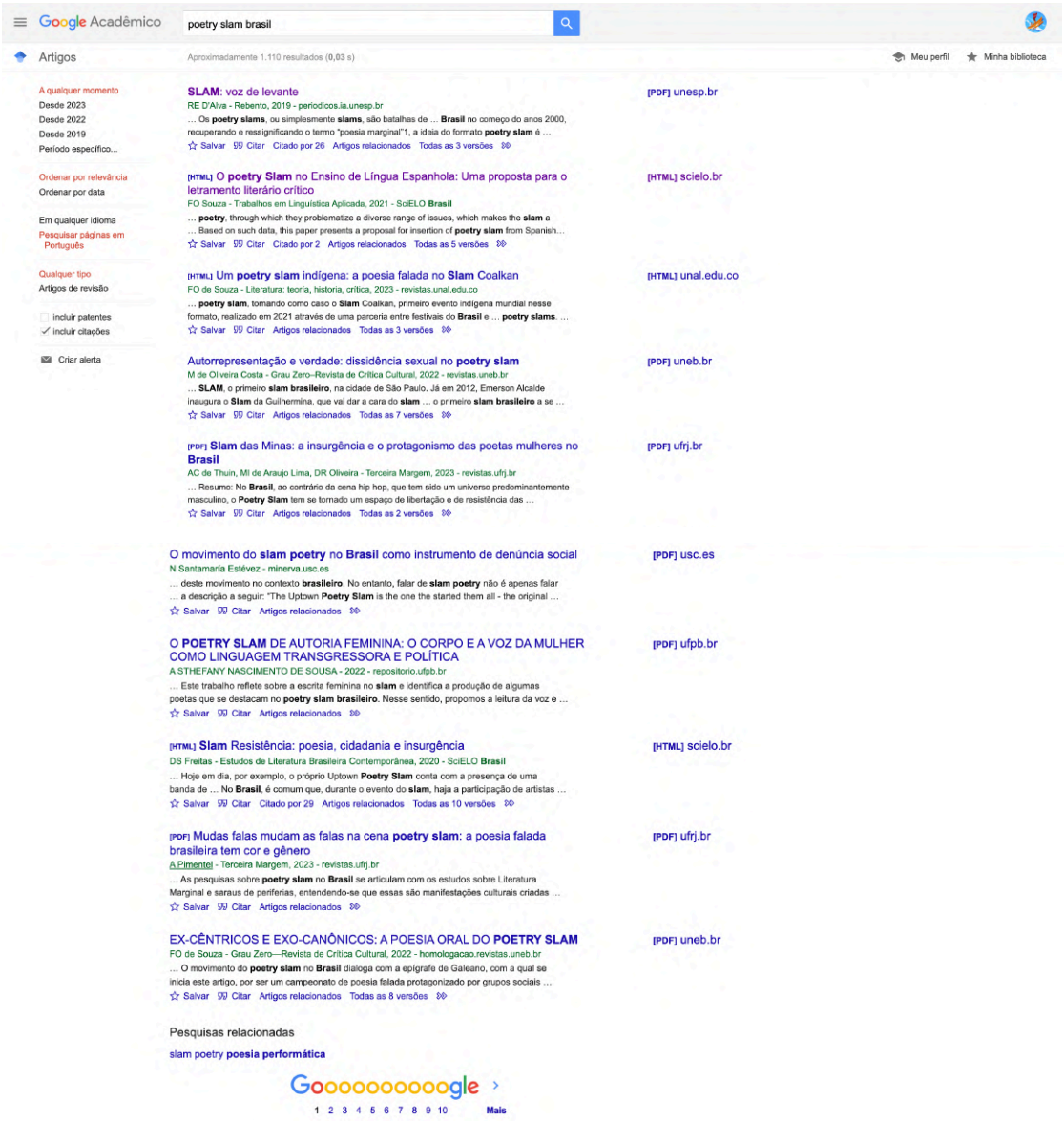


Figura 83:
Print de tela com amostragem sobre buscas de trabalhos acadêmicos.
Fonte: https://scholar.google.com.br/scholar?start=0&q=poetry+slam+brasil&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5. Acesso em: 7 dez. 2023.

Nesta seção, propusemo-nos a apresentar um brevíssimo panorama de produções acadêmicas sobre os slams brasileiros nos últimos treze anos. Abarcar a imensidão dessas produções seria impossível neste trabalho. Logo, aqui fazemos um aceno àquilo que suscitou maior curiosidade e que mais se aproxima de nossos objetivos.

Os critérios utilizados foram os seguintes: a) quanto ao *gênero textual discursivo*, optamos por textos acadêmicos – teses, dissertações e artigos científicos; b) quanto ao *recorte temporal*, e tendo em vista que os slams começam no Brasil a partir de 2008, alcançamos produções antigas e recentes, privilegiando uma apresentação cronológica (excetuando-se a primeira comentada a seguir). Acreditamos que a modesta curadoria se afina com os propósitos da tese, que tem sua largada em sentido local, mas não se fecha nele. Cientes das limitações incluídas, comecemos.

Em levantamento de sua dissertação de mestrado, Ruano da Silva (2019, p. 20-23) rastreia trabalhos nacionais e internacionais sobre os slams (em sua maioria, periódicos). O primeiro artigo pelo autor volta-se aos contextos estadunidense e europeu, e data do ano de **1999**, com o título "'Spoken Word' and 'Poetry Slams': the voice of youth today", assinado por D. Yanofsky; B. van Driel; e J. Kass. Depois, só em **2003** localizou uma publicação acadêmica; o mesmo ocorre em **2005**, e ambas sobre o slam nos EUA. Em **2006**, registram-se mais duas nesse mesmo país. Em **2007**, uma publicação aparece, sobre o contexto francês. No ano de **2008**, mais uma na França, outra nos EUA e mais duas sobre o slam nos EUA/Reino Unido. Em **2009**, o autor encontrou uma sem local definido e duas nos EUA; e em **2010**, localizou quatro publicações científicas, todas sobre a cena do slam nos EUA. No ano de **2011**, mapeou uma publicação sobre França/Alemanha, duas na França, uma no Canadá, duas nos EUA, e uma, enfim, no Brasil. Em **2012**, encontrou uma publicação na França e outra nos EUA. Em **2013**, apareceu uma na Inglaterra e outra nos EUA. Em **2014**, três nos EUA e uma no Canadá. No ano de **2015**, duas nos EUA, uma sem local específico, uma na Espanha, duas no Canadá, uma no Gabão, uma no Brasil e uma sem local específico. Em **2016**, uma publicação nos EUA, uma no Brasil, duas no Canadá e uma sem local específico. Em **2017**, há o registro de uma publicação teórica sem contexto definido e duas no Brasil. Em **2018**, há três no Brasil, uma na Espanha e uma nos EUA. Em **2019**, até a defesa de sua dissertação, o autor registrou uma publicação no Brasil. Embora não seja peremptório, é relevante o mapeamento do autor sobre a publicação de periódicos acerca do tema.

Além disso, o trabalho acadêmico mais remoto em alusão ao slam, encontrado por nós no âmbito da pós-graduação brasileira, é do ano de 2011 e foi defendido no Mestrado em Letras da UFC (Universidade Federal do Ceará) por Tiago Barbosa Souza, sob o título *A*

performance *na cantoria nordestina e no* slam. No entanto, como esse movimento poético ainda era incipiente por aqui, o estudo é voltado para o contexto francês e em paralelo com a cantoria realizada por artistas populares do Nordeste brasileiro.

Sabidamente, Roberta Estrela D'Alva é a pioneira em matéria de slams, tanto no quesito da vivência quanto ao aliar a isso uma incursão acadêmica *stricto sensu*, como artista das margens ou das "bordas" – na preferência da professora e pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (2010), responsável pela difusão de Paul Zumthor no Brasil, orientadora e "mestra"[100] de Estrela D'Alva. Nas palavras desta, que já no ano de 2011 publica um dos primeiros artigos apresentando o slam nacional: "Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena". No texto, de treze anos atrás, quando os slams ainda se limitavam à cidade de São Paulo, faz-se presente a busca por explicar o que constituía essa prática de fazer e dizer poesia publicamente num formato de competição até há pouco inédito aqui, mas já em vigência há mais de duas décadas nos Estados Unidos. Diz a autora:

> [...] os *slams* que, inicialmente têm como mote a competição, tomam a proporção de uma **celebração**, que conta com um mestre de cerimônias, chamado *slammaster*, e onde **a palavra é comungada** entre todos sem hierarquias. Um **círculo poético** onde as **demandas "do agora"** de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com as experiências que esta vivencia (D'Alva, 2011, p. 121, grifo nosso).

Aspectos observados àquele momento ainda hoje se mantêm consideráveis na conjuntura brasileira – principalmente em relação às temáticas e recortes de teor político, que parecem mais fortes e determinados a persistir no Brasil e em outros territórios da América Latina (Neves, 2024), esse "frágil conceito" (Ferreira, 2006, p. 194): esgarçado em conflagrações, ditaduras sanguinárias e consequências coloniais. Continuam fazendo sentido: a) a "celebração": apresentações artísticas e performáticas e a disputa poética figuram como disparadores da festa; b) o "círculo poético": a palavra é "comungada" em trocas simbólicas e novos coletivos se formaram; c) as "demandas de agora": sempre notadas e nunca ausentes da celebração, em que pese uma outra caraterística percebida pela autora, quando se refere à relação poeta-público:

> [...] na busca por performances impactantes o discurso de muitos *slammers* se acirra racialmente, politicamente, levando temas polêmicos, expondo suas vidas privadas e o que acontece em muitos desses casos é que as temáticas ficam em destaque e, por vezes, até mesmo se sobrepõem aos poemas. Mas,

[100]"Eu não chamo qualquer pessoa de mestra. Mas ela era. Mais que minha orientadora, era Mestra mesmo, Maestra. Jerusa Pires Ferreira" (Nascimento, 2019, p. 128).

> em meio a clichês e repetições de fórmulas, poetas com uma variedade temática e estilística enorme, em sua grande maioria apropriados do conteúdo político e social de seus discursos, frequentemente arrancam ovações de um público verdadeiramente emocionado e notas altas dos jurados pela honestidade e franqueza cortantes (D'Alva, 2011, p. 121, grifo nosso).

Tema e performance exercem impacto na recepção, com nuances de qualidade e diversidade: por um lado, "clichês e repetições de fórmulas"; por outro, variedade "temática" e "estilística" e o "conteúdo político e social dos discursos". A autora aponta no texto as controvérsias da avaliação que então se fazia desses eventos e cita o teor extremante pessoal ("egos", "opiniões", "paixões" etc.) de que se revestem as poesias e suas respectivas apresentações.

Por esse tempo, Roberta Estrela D'Alva (sobrenome artístico) ou Roberta Marques do Nascimento (sobrenome de registro) cursava Mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, do quê resultou uma dissertação defendida em 2012: *A performance poética do ator-MC*. Atriz de formação e uma das representantes do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, fez dessa pesquisa outra resposta às suas atividades no hip-hop e, como afirma na introdução do seu trabalho, às inquietações trilhadas desde a criação desse "coletivo artístico" (o Núcleo Bartolomeu), que se estabelece graças a

> [...] uma formulação inédita dentro do universo do teatro brasileiro, o **teatro hip-hop**, linguagem surgida a partir da junção de elementos do teatro épico (mais precisamente o difundido pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht) e da cultura hip-hop (cultura popular urbana nascida no começo dos anos 70 nos Estados Unidos) (Nascimento, 2012, p. 2, grifo próprio).

Sabemos que o hip-hop e os slams são movimentos diferentes e não se pode, portanto, confundi-los, embora existam aproximações. D'Alva tem experiência em ambos, na condição de artista e de pesquisadora. Em linhas gerais, a dissertação (depois transformada no livro *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*, publicado em 2014 pela editora Perspectiva) aborda: o referido *ator-MC* e o seu surgimento no Brasil; as diferenças entre rappers e MCs; performances poéticas do ator-MC; as relações entre este e o "universo do Poetry Slam e do Spoken Word". A esse respeito, de acordo com Nascimento (2012, p. 106): "O universo do *poetry slam* e do *spoken word* é um terreno fértil para as experimentações do ator-MC, principalmente no que diz respeito à utilização da palavra, da voz e de todos os aspectos ligados à oralidade".

De acordo com Nascimento, é o ator-MC do teatro hip-hop que se vê não simplesmente influenciado, mas "fertilizado" pelos modos tais como a "palavra", a "voz" e os "aspectos da oralidade" são apropriados e utilizados pelo *spoken word*, marca central dos slams

e des slammers. Para exemplificar como se firmam tais cruzamentos, ela analisa dois espetáculos montados pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos: o *Frátria amada Brasil* (2007) e o *Vai te Catar* (2008). Quanto ao segundo, afirma: "[...] alguns passos da criação e confecção [...], assim como suas resultantes cênicas" podem "ser utilizados para uma análise da performance poética do ator-MC como ator criador em todas as etapas de um processo criativo" (Nascimento, 2012, p. 107).

Em 2015, em um artigo que focalizou o segundo slam mais longevo do país, o *Slam da Guilhermina*, Marcello Giovanni Pocai Stella caracteriza sua experiência para a geração de dados e resultados como um relato etnográfico e pontua: "Como toda nova forma de criação artística [,] o formato das batalhas de poesia implica *certa ruptura* com outras formas de expressão poéticas e literárias existentes e toda ruptura traz consigo a necessidade de *legitimação* e *reconhecimento* do que é novo" (Stella, 2015, p. 1, grifo nosso). No segundo capítulo, tratamos dessas rupturas e outras tantas, as quais, se em dado momento se apresentam como novas e a muitos têm o condão de provocar surpresa, desdém ou susto; não se apartam de sua contraface em potencial, a tradição, cuja legitimação e reconhecimento às vezes parecem longe de se aproximar daquela, o que só o tempo, implacável juiz, resolverá mais à frente. Ao acompanharmos o trajeto dos slams, é possível afirmar que a fatura de seu reconhecimento depende pouco (ou quase nada) das opiniões da crítica tradicional – há um tempo em "crise" (Siscar, 2010; Durão, 2012, 2016) – e reservando-se aos professores universitários de teoria e história literárias ou aos poucos suplementos ainda existentes no país.

Stella analisa o cenário onde são feitas as batalhas poéticas no *Slam da Guilhermina*: a roda na praça e o lampião (lâmpada a gás) aceso no centro; o local público cercado pela Estação Guilhermina-Esperança, pela Av. Radial Leste, pelo comércio e presença de skatistas que usufruem do lugar, onde há também o estacionamento do metrô e um ponto de ônibus. Analisa como os atores do slam discutem as regras, ocupam a cena, leem o *Manifesto do Slam da Guilhermina* etc., "compartilham poesias", em "[...] um movimento que a despeito de trabalhos acadêmicos tem sua própria voz e parece ter aparecido no cenário literário nacional como um acontecimento que permanecerá e se expandirá" (Stella, 2015, p. 12, 15).

O autor estava certo. No ano seguinte, Carlos Cortez Minchillo (2016) também se envereda "nas quebradas de São Paulo" para conhecer os saraus e os slams, chamados de "poesia ao vivo" por ele. Segundo Minchillo, foram ampliadas as condições socioeconômicas favoráveis (lembro, como acréscimo, a ascensão da classe C, nos governos de Lula e de Dilma) para que muitos jovens das periferias de grandes cidades rompessem ainda mais os preconceitos em rótulos como "marginais" e "marginalidade", por exemplo. Passaram a se enxergar como

sujeitos livres para acessar espaços que historicamente bloqueavam suas presenças, e nisso as redes sociais e a internet foram decisivas.

Rememoram-se os famosos “rolezinhos”, como ficaram conhecidos os encontros aleatórios de “jovens de classe média baixa” em shopping centers: organizados “por meio das redes sociais e em grandes grupos, reuniam-se buscando diversão, paquera e consumo, desestabilizando a normalidade anódina dos centros comerciais” (Minchillo, 2016, p. 127). Nessa tomada de espaço e voz, instalam-se em novos territórios os slams e os saraus, que Minchillo aproxima e diferencia, sobretudo pela competição nos primeiros. Em síntese, uma das conclusões a que chega o autor: “[...] definitivamente, o valor da literatura marginal periférica não se esgota no que dizem as palavras. Quem, onde, com quem, de que modo: nos saraus e *slams* o texto só manda o seu recado e só mostra sua relevância sócio-política quando embebido no fluxo vivo das circunstâncias” (Minchillo, 2016, p. 146). Poesia que se faz “ao vivo” e não tem medo de ser direta e “papo reto”. Poesia viva, do agora e para o agora, como o fugaz instante da performance na interação com o público.

Neves (2017), em artigo que repercutiu bastante, contribui para esse movimento ressoar nos círculos acadêmicos: o texto situa o momento do slam em voga, bem como o seu grau de avanço em quadrantes centrais como São Paulo e Paris, duas cidades indispensáveis para uma história dos slams além dos domínios estadunidenses. A autora apresenta os principais slams paulistanos da época e explica como esses eventos começaram a adentrar as instituições escolares da capital: Emerson Alcalde voltara da *Copa do Mundo de Poetry Slam*, realizada anualmente em Paris, e resolvera, junto ao *Slam da Guilhermina*, adaptar a ideia do *Slam Interescolar* para algumas escolas da rede pública de São Paulo. A iniciativa perdura até hoje e se amplia a cada ano, possibilitando novos quadros/protagonistas slammers e encorpando o coro de publicações relevantes, como vimos acontecer com o livro *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam Interescolar SP*, vencedor do Prêmio Jabuti 2021 na categoria “Incentivo à Leitura”.

Em suas ponderações, os slams são arregimentados aos *letramentos de reexistência*:

> Daniel [poeta-slammer de nome artístico Daniel GTR] defende que tais eventos culturais garantem o empoderamento das classes minoritárias e estigmatizadas, dão voz aos emudecidos pelo sistema, valorizam a arte popular, marginal, periférica, funcionam como resistência político-ideológica fortalecendo seu *éthos* – são, portanto, *letramentos de reexistência*, no neologismo de Ana Lúcia S. Souza (2011), quando a autora se refere aos *raps*. Tomo o termo emprestado no título deste artigo estendendo-o para as batalhas poéticas dos *slams* (Neves, 2017, p. 105).

Por fim, a pesquisadora chama os slams de “um novo fenômeno de poesia oral e performática” (Neves, 2017, p. 92) – em consonância com Stella (2015), que em seu texto utiliza esse termo, mas sem a mesma carga simbólica que a autora. Sete anos após essa publicação – e em meio a inúmeras transformações sociais, políticas e ambientais –, questiono: a poesia slam seria, em nossos dias, um fenômeno de cariz feminista? Essa pergunta será retomada no tópico 4.3.

Nesta brevíssima (e sem dúvida incompleta) linha temporal de publicações com impacto acadêmico sobre nosso tema, voltamos a Roberta Marques do Nascimento (a Roberta Estrela D’Alva) e sua tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica: *Vocigrafias* (defendida em 2019). A originalidade da pesquisa, além de inscrita no conceito que lhe dá título, se revela na organização dos tópicos e das noções constituintes. O vocábulo-título, no entanto, não foi cunhado pela autora.

Apareceu pela primeira vez no artigo “Vigília das oralidades”, de Jerusa Ferreira (2006), orientadora de D’Alva. Ferreira, professora aposentada da USP e então docente da PUC-SP, analisa o romance *Yo el Supremo*, do “grande escritor paraguaio” Augusto Roa Bastos (Ferreira, 2006, p. 194) e não esconde o encantamento pela obra (até hoje nunca traduzida para o português), dada a característica inventiva da criação de Bastos, ao borrar os limites entre escrita e oralidade, já que o livro, como nos indica a pesquisadora, teria surgido de um longo e hercúleo trabalho: “[...] o escritor investigou a vida de dr. Francia e a história do Paraguai durante vinte anos, alcançando a gravação de milhares de horas de fita-cassete, buscando o fundo das tradições orais e denominando-se compilador, como faziam os autores de novelas de cavalaria” (Ferreira, 2006, p. 195).

Frente à complexidade de *Yo el Supremo* – que falou diretamente à sensibilidade da cientista de profunda erudição e sempre ligada a culturas tidas como populares (como o cordel, por exemplo), aproximando-as de criações consagradas da literatura mundial –, Ferreira (2006) anuncia o conceito a partir de Zumthor, como lemos na última página do artigo: “Em *La Lettre et la Voix* nos diz Paul Zumthor que deveríamos pensar em uma nova ciência que se ocupasse de uma espécie de *vocigrafia*, de modo a perceber as unidades de voz, os *vocemas* (em seguida se repreende pela nomenclatura)” (Ferreira, 2006, p. 196). É nesses alicerces, outrora semeados por sua “mestra” na PUC-SP, que Nascimento (2019) nomeia sua tese e desenvolve o tal conceito do qual Jerusa Ferreira (falecida em 2019) tinha se valido *en passant*.

Uma das inovações do trabalho de Nascimento (2019) está no modo como a autora enfeixa e relaciona gêneros discursivos variados, apresentando-os como se estivesse à cata de uma imensa tela para uma “articulação onipresente da voz”, o que daria consistência à “*Vigília*

da Oralidade", na afirmação de Ferreira (2006, p. 196). E como, afinal, se consolidam essas *vocigrafias*? Nascimento (2019, p. 24, grifo próprio) declara:

> Pensando na *vocigrafia* e nesses novos modos, me imaginei na figura de *vocígrafa*, como uma espécie de "ouvidora" que imprime em letras o que ouviu com os ouvidos da presença e com os da memória, demarcando territórios não só da palavra, mas sobretudo da voz, e criando mapas narrativos, ou ainda, mapas de narrativas.

A pesquisa aproxima voz e nascimento, em sentido literal, quando se abrem os capítulos teóricos com a imagem da Certidão de Nascimento da autora e a transcrição de uma entrevista com sua mãe, Romilda Marques do Nascimento, que responde às perguntas da filha sobre o momento do parto: a gestante, de origem pobre, saíra para comprar o enxoval e logo começaram as contrações; ao chegar ao hospital, esperou mais de um dia sentindo dores, sem a indução e/ou o acompanhamento necessários para dar à luz.

Ao responder às perguntas da filha/pesquisadora, dona Romilda conta que não pôde gritar no parto: gritos, voz e dor foram abafados porque as enfermeiras e o médico não queriam que as parturientes gritassem. A criança começou a nascer pelas mãos da mãe, e só então as profissionais da enfermagem foram ao quarto para finalizarem a tarefa. Como reflete Nascimento (2019, p. 35): "Trata-se de um relato infelizmente comum, que traz à tona a discussão sobre o direito da mulher à voz, à fala, a fazer perguntas, ao choro, ao gemido, e principalmente ao grito, em um momento de pulsão vital sistematicamente cerceado nos hospitais e maternidades".

A autora apresenta depois, em imagens coloridas e iconográficas, as cordas vocais e a vagina, mostrando como se assemelham anatomicamente, numa justaposição inusitada. Na sequência, alia ao seu discurso e organização textual e teórica, entrevistas com profissionais da voz (fonoaudiólogas); e se a voz está próxima ao nascimento, também estará da morte, quando D'Alva elenca pessoas e suas experiências de vida e morte nada banais: todas já morreram e são homenageadas no trabalho. O comum entre elas é terem tido seus destinos atrelados à potência da voz em situações que se assemelham e se diferenciam: seja o menino Eduardo Ferreira de Jesus, assassinado pela polícia carioca e cuja mãe nunca se calou perante a injustiça, ao denunciar a covardia contra o filho de 13 anos vitimado à queima roupa sob a justificativa de que o celular fora confundido com um revólver; seja Dona Mauri, que lançou seu primeiro livro de poesias, *Sinhá Rosa*, aos 75 anos, num gesto que chamou de "auto de resistência", em protesto contra o também "brutal assassinato do dentista negro Flávio Ferreira Santana, no ano de 2004, confundido com um 'suspeito'" (Nascimento, 2019, p. 120).

A autora então traz à sua voz teórica um painel de memórias em torno das experiências vividas com a orientadora. Por meio dela, sabemos de um fato curioso: Paul Zumthor, estudioso da voz e das oralidades medievais, era malvisto pelos intelectuais brasileiros, dado o apreço, a atenção e o trabalho que conferia às criações além-escrita, bem como por sua visão sobre o texto escrito: "*– Zumthor foi o primeiro a colocar uma pedra que incomodava os mais tradicionais. E a pedra era: não existe um texto absolutamente escrito. O texto medieval se forma das emissões das performances da voz viva*" (Ferreira *apud* Nascimento, 2019, p. 156). E na sequência: "*– A não ser Antonio Candido, em 88 ninguém recebeu Zumthor na USP. Então ele foi embora para dar aula na Alemanha...*" (Ferreira *apud* Nascimento, 2019, p. 157).

O terceiro capítulo do trabalho retoma o documentário *SLAM: voz de levante*, roteirizado e dirigido por D'Alva e pela cineasta Tatiana Lohmann, e lançado em novembro de 2018. Alguns temas comentados pela autora são os seguintes: "*Slammasters*"; "Slams internacionais e problema da tradução"; "Slam Trans"; "Competição, mídia e capitalismo"; "Poesia de rua"; "Slam do Corpo", entre outros. Por último, no quarto capítulo, são apresentadas sua vivência num evento internacional em 2014, o *JWTC – Johannesburg Workshop of Criticism and Theory*, juntamente com personalidades de renome no cenário mundial de lutas antirracistas: o filósofo camaronês Achille Mbembe, a ativista e teórica feminista norte-americana Angela Davis, o importante músico sul-africano Neo Muyanga, entre outros. Assim, entre imagens, recordações e reflexões, D'Alva conclui o seu estudo em nível de doutorado com uma seção (no formato de um verbete de dicionário) destinada a *vocigrafia* e contendo quarenta e cinco acepções possíveis ao termo polissêmico. Destaco a beleza e abrangência desse fecho de seis páginas e cito, embora com dificuldade para escolhê-las, apenas quatro definições:

> [...] **8.** Conjunto de registros a partir de vozes que, articuladas entre si, criam um mapa informativo sobre certo campo de conhecimento, momento histórico, ou assunto. [...] **14.** Resultado do "reconhecimento que se faz do que se ouve, implicando textos múltiplos e públicos vários, em que têm peso as noções de performance, realização concreta da oralidade em seu meio, e de intervocalidade para contrapontear com a noção de intertexto" (FERREIRA, 1997, p. 290). [...] **37.** Uma escrita da voz, para a voz, com a voz, que parte da voz ou sobre a voz. [...] **45.** ... (Nascimento, 2019, p. 285, 287).

Vocigrafias: voz + grafia: vozes e grafias. É amplo o feixe de significações reunidas pelo conceito inicialmente proposto por Ferreira (2006) e, anos mais tarde, recapitulado e enfim deslindado por Nascimento (2019). Mais de uma acepção apresentada se coaduna com esta pesquisa. A definição oito, por exemplo, se interliga às vozes das participantes que abrem nosso

trabalho com informações para um mapa de slams cearenses e a participação feminina neles; a definição 14, buscada por Nascimento (2019) em Ferreira, mais ampla e complexa, soa como os resultados possíveis das entrevistas, poesias, gritos, músicas, sons etc. percebidos, ouvidos, compreendidos (ou nem sempre), e aqui reunidos. E, por fim, pela definição 37, o trabalho não tomaria forma através da escrita não fossem as vozes que o precederam. É uma "escrita com a voz", a partir da voz. No item 45, as reticências sinalizam o inacabado desse conceito/verbete receptivo a outras definições, olhares e vozes que afluem a ele.

Em 2022, a revista *Terceira Margem* (UFRJ) publica o *Dossiê Poetry Slam: produção, circulação e recepção*[101]. A primeira parte saiu em 7 de julho de 2022 e se subdivide em duas seções: "Dossiê" (contendo o texto de apresentação e mais doze artigos científicos) e "3ª Margem Cultural", que abarca diferentes gêneros: a tradução do capítulo 3 do livro *The cultural politics of slam poetry*, de Susan B. A. Somers-Willett; uma entrevista com o poeta Comikk Mg (México), cofundador, junto com Roberta Estrela D'Alva, do *Abya Yala Poetry Slam: a Copa Slam das Américas*; a transcrição na íntegra do capítulo "O Virtual", do livro *Nos corre da poesia – autobiografia de um slammer*, de Emerson Alcalde; e mais quatro poemas de slammers de diferentes nacionalidades: Bel Neto (Angola), Luz Ribeiro (Brasil), Lorna Zita (Moçambique), Li Alves (Portugal).

Os enfoques variam e abordam os seguintes temas: o documentário *SLAM: voz de levante*; juventude negra no *Slam da Guilhermina*; batalhas poéticas na cena slam de Salvador; *Slam MG* e literatura mineira contemporânea; slam e as ruas como espaços informais de aprendizagem; identidade surda no *Slam do Corpo*; slam e línguas de sinais; slam, corpo e palavra; slams e universidades; *poetry slam* durante a pandemia; rap e slam pós-coloniais; eventos de slams em Angola.

A segunda parte do *Dossiê Slam*[102] foi publicada em 8 de junho de 2023 e adota a mesma subdivisão, com os onze artigos da primeira seção discorrendo sobre estes vértices: o *Slam das Minas RJ*; o *Slam das Minas* e protagonismo de mulheres pretas; poesia de mulheres negras nos slams paulistanos; análise do poema "Exposta", de Mel Duarte; análise e discussão sobre a poesia "dia 1. nome completo", de Luiza Romão; a mulher indígena no slam e a poesia de Auritha Tabajara; pensamento decolonial no slam; poesia falada brasileira, cor e gênero; poesia de imigrantes no *Festival Portugal Slam*, entre 2019 e 2022; tradução de um capítulo do

[101]Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/2347. Acesso em: 8 dez. 2023.
[102]Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/2570. Acesso em: 8 dez. 2023.

livro *Listening up, Writing Down, and Looking Beyond*, de Susan Gingell e Wendy Roy (organizadores); e uma entrevista com a slammaster angolana Elisangela Rita.

Já na seção "3ª Margem Cultural", encontram-se: um relato de experiência com o *poetry slam Ciranda: Jogo de Palavra Falada*; e um conjunto de poemas das seguintes slammers (um poema de cada): Bianca dos Santos (Cacheada, do *Slam das Cumadis*, Ceará), Carol Braga (Pernambuco), Carol Dall Farra (Rio de Janeiro), Cristina Santos (Medusa, do Acre), Meimei Bastos (Distrito Federal), Mel Duarte (São Paulo), Pieta Poeta (Minas Gerais), Rejane Barcelos (Rainha do Verso, do Rio de Janeiro), Tami Prestes (Sora Poeta, do Rio Grande do Sul). A organização do *Dossiê*, tal como já fora feito na primeira parte, confere espaço tanto aos textos acadêmicos quanto às produções poéticas de quem atua na cena como slammer, poeta e/ou organizadores.

Neves e Santos (2023), num dos artigos do segundo volume, discorrem sobre a poesia "dia 1. nome completo", do livro *Sangria*, o segundo de Luiza Romão. Es autores optam pelo vocábulo "a poema", no gênero feminino, à semelhança da subversão normativa realizada por Nina Rizzi (*apud* Klien, 2018, p. 119), e concentram a análise "na poema" de Romão, poeta e atriz com formação no teatro e que começa a performar no *Slam da Guilhermina* e no *Slam Resistência*, em São Paulo.

O artigo esmiúça o que poderia ser chamado de inconteste originalidade poética, manifestada na incapacidade de a poeta pronunciar o nome de seu país. Não consegue, vê-se interditada e se recusa a escrever a palavra – produto (em sua ótica) de um estupro colonial: "A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO", brada um dos versos. A letra "da poema" e, mais ainda, a performance de Luiza[103] levam a um inquietante vaivém demarcado: a) nas (im)possibilidades da escrita *versus* a necessidade de vocalização do que precisa ser dito/escrito; b) na humanização ansiada pela poeta e na pulsão de vida que os versos evocam, embora seu lastro seja a ultrajante força da colonização, do Estado e do "homem camuflado de bicho" (Neves; Santos, 2023, p. 103); c) na intangível necessidade de se revisitar o "nome completo" do país ("PAU-BRASIL") e dissecá-lo no que tem de pior e latente, seu histórico e seu rastro de exploração, violência, violação, estupros e golpes. Há um desfiladeiro de sangue e lágrimas na poesia, e de intensa revolta e grito insubordinado na performance, que parecem inaugurar uma perspectiva inédita de se reler, revisitar e recapitular as origens do nome desse país e de suas agruras como nação.

---

[103]Vale conferir a performance da artista neste link: https://www.youtube.com/watch?v=wcCRF6sNdY8. Acesso em: 8 dez. 2023.

Luiza Romão tem quatro livros publicados, todos de poesia: *Coquetel motolove*, *Sangria*, *Também guardamos pedras aqui*, e *Nadine*. Foi com o penúltimo que conquistou um dos mais prestigiados reconhecimentos para quem escreve e publica no Brasil, o Prêmio Jabuti. Arrematou "Melhor Livro de Poesia" e "Livro do Ano de 2022". Cresceram sua visibilidade e prestígio e, tendo em vista sua filiação aos slams, com ela a poesia falada subiu ao pódio. Nascida em 1994 em Ribeirão Preto (SP), defendeu em 2022 a dissertação *Microfone em chamas:* slam, *voz e representação* (FFLCH-USP).

Sua pesquisa é o primeiro trabalho acadêmico de pujança teórica direcionada ao desenvolvimento do slam no Brasil face a face com o berço estadunidense do movimento. Por isso, as bases teórico-analíticas arquitetam uma reflexão dialógica entre dois dos mais importantes estudiosos de slams nos Estados Unidos: Somers-Willett (2009) e Javon Johnson (2017), além do próprio Marc Smith, idealizador do slam. Seus respectivos trabalhos estão inéditos em língua portuguesa, o quê, sem dúvida, dificulta o acesso e a leitura pelo grande público, embora haja particularidades e diferenças entre os eventos naquele país e no nosso.

Com uma linguagem que mantém o rigor acadêmico e se utiliza de verve poética (poeta que a autora é), Romão articula proposições teóricas e vira ao avesso alguns tópicos desse campo em que atua há anos, tais como: a filiação direta do slam ao seu criador Marc Smith, o "Slam Papi" (alcunha do poeta); a frequente acusação contra Smith, por parte de críticos conservadores, de que seria responsável pelo rebaixamento da poesia "ao nível dos programas de auditório da TV" (Smith *apud* Romão, 2022, p. 19); as regras convencionais do slam; os espaços em que esses eventos são realizados em outras partes do mundo *versus* os lugares onde, com mais intensidade, são realizados no Brasil, com o predomínio das ruas; as relações entre "poesia falada" e "literatura periférica", que "colocam o suporte em disputa, confrontando discursos hegemônicos que veem a periferia como vazia de saberes e cultura" (Romão, 2022, p. 21); os slams como possibilidades de reinvenção das cidades; as implosões entre oralidade e escrita, facilitadas pelos slams; entre outros, postos e contrapostos nas mais de 200 páginas da dissertação.

Analisa estas performances e poemas, das/os/es seguintes slammers: "Dia de cão", de Pieta Poeta; "Mundo cão", de Beto Bellinati; "eu não sei a hora de parar", de Ana Roxo; e "mulher de palavra", de luz ribeiro. Por abranger uma discussão da perspectiva de quem vivencia e conhece, do lado de dentro, os slams e suas potencialidades e contradições, a pesquisa de Romão é um painel discursivo em que indagações e hipóteses-quase-certezas são repensadas. Como, por exemplo, a de que os slams no Brasil seriam hoje feministas – ponto de vista não confirmado pela autora.

Em “mesa máster” do Flipoços 2023 (Festival Literário Internacional de Poços de Caldas, MG), ela falou sobre o premiado *Também guardamos pedras aqui*. Segundo Romão, há tempos a intrigava o fato de uma obra como a *Ilíada*, impregnada de episódios extremamente violentos do início ao fim, ter influenciado tanto a literatura ocidental, sendo até hoje objeto de “leituras obrigatórias” em vários cursos e áreas de formação, como a do teatro. Tamanha violência é o mote central em vários poemas, alguns curtos e firmados em densidade cortante e direta:

> **zeus**
> então isso de estupro
> não é exclusividade dos homens (Romão, 2021, p. 53).

Romão vê na *Ilíada* de Homero uma “pedra fundamental onde alicerçamos (ensinados a isso) os nossos monumentos”. Mas há outras “pedras” que também guardamos e cuja existência precisamos reivindicar. Entre as declarações da poeta em entrevista na Flipoços, seguem algumas: em determinado momento, ao ser anunciada pela mediadora como uma “autora periférica”, Romão retificou: “não me coloco como uma mulher periférica, não é meu lugar como sujeito no mundo”. Ainda sobre a composição do livro, fez questão de referenciar o quanto as aulas de escrita literária ministradas pelo escritor pernambucano Marcelino Freire foram importantes em seu processo criativo; e frisou sua visita à Grécia, com viagens pelo país e por outros cantos da Europa, apresentando seus poemas. Sobre formas tradicionais de se fazer literatura *versus* o *spoken word*, cravou: “nós da poesia falada também estamos criando selos editoriais. Não podemos jamais ser acusados de querer acabar com a escrita” (informação verbal)[104].

No Ceará, Vicente de Paulo Sousa (2019) acompanha os eventos do *Slam da Quentura* e da *Batalha do TN* (hip-hop/rap) e apresentou, na área da Geografia, a dissertação *A poesia como narrativa do espaço: o bairro e o lugar sob a dinâmica do território na periferia de Sobral/CE*. O componente central são depoimentos e atividades comunitárias de moradores do bairro periférico Gerardo Cristino de Menezes, onde vive o autor. A pesquisa teve ainda

[104]As falas são de Luiza Romão, em evento presencial acompanhado por mim, em 7 de maio de 2023, das 11h30 às 12h30, no Flipoços (Festival Literário Internacional de Poços de Caldas, MG).

como resultado o curta/documentário *Poesia e resistência*[105], com apoio do LABOME/UVA (Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas, da Universidade Estadual do Vale do Acaraú), do qual Vicente é um dos membros. Entrevistou pessoas comuns que vivenciam a realidade do bairro e integrantes dos dois coletivos que realizam intervenções políticas e culturais.

Ao discutir "conceitos geográficos como território, territorialização, territorialidade, lugar e periferia", Sousa (2019, p. 16) registra que os agentes pesquisados e participantes conseguem "territorializar" o espaço que ocupam, ao construírem "uma reflexão social e espacial específicas. São moradores de bairros periféricos, onde existe a forte coação de forças extraoficiais, que controlam esses territórios, tudo isso somado ao fato de haver também a truculência das forças do Estado". Essa rotina de violência e truculência policial, velha conhecida da população mais pobre do país, está presente nas análises do autor, que observa o lugar de seu estudo como "[...] cena poética [...], a reunião dos corpos periféricos que no trajeto pela urbe se colocam em posição de visibilidade, resistência e luta, reivindicando o direito de existir, falando das vulnerabilidades que os espaços periféricos enfrentam cotidianamente" (Sousa, 2019, p. 16).

Abordagem semelhante é desenvolvida pelo psicólogo, professor e participante dos eventos de poesia falada em Sobral, Luiz Gomes da Silva Neto (2020). Seu objetivo foi demonstrar como o *Slam da Quentura* se constitui num agente e facilitador do que ele denomina "saúde marginal". Sua dissertação apresenta uma extensa e elucidativa amostragem em que são contrastadas, para citar algumas: as recorrentes e truculentas batidas e "baculejos" policiais durante os eventos dos *Slam da Quentura*; a contínua atividade desse coletivo ao insistir com sua presença em espaços tradicionalmente não receptivos às pessoas negras, oriundas e moradoras das periferias, com sua "estética própria" e previamente demarcadas como "suspeitas", uma "ameaça" à ordem policialesca estatal:

> Por que policiais tentaram acabar com a celebração do Slam da Quentura na 18º edição? Porque gerou incômodo, fez barulho, forçou uma escuta mesmo que indireta. A praça em que o Slam ocorre mensalmente é rodeada de espaços privados, historicamente ocupados por pessoas enriquecidas, brancas e que detêm o poder, como escolas e clínicas particulares de grande porte, além da diocese católica (Silva Neto, 2020, p. 99).

Apesar das perseguições, o coletivo é caraterizado como um lugar de oposição frontal ao "crime perfeito da bio-necropolítica brasileira" (Silva Neto, 2020, p. 62). Segundo o

[105]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bzWE36Ob5kw. Acesso em: 12 dez. 2023.

autor, suas/seus integrantes estabelecem vínculos afetivos ao verbalizarem suas/nossas dores, construindo assim um espaço de cura, importante para a saúde mental de seus moradores, além de propiciar o afastamento concreto das vielas de morte. Em termos explicativos:

> [...] a ideia de Promoção de Saúde Marginal [...] consiste em uma práxis de transformação social, isto é, em ações atreladas à promoção de saúde por meio dos desejos daqueles(as) que ao buscarem transformar a realidade dos(as) outros(as) transformam-se a si mesmos(as). Em outras palavras, promover saúde marginal é ir onde o SUS não consegue atingir, é vivenciar na pele as mais diversas formas de exclusão, desigualdade e empobrecimento e mesmo assim conseguir se organizar em prol de uma coletividade. Ao expor esse conceito não tenho a intenção de romantizar vulnerabilidades ou destacar uma ideologia do desempenho individualista. Pretendo especificar que dentro destes comportamentos e ações, a poesia não é apenas um luxo literário, mas sim uma necessidade de fala, de colocar para fora as opressões que maltratam e as angústias que perseguem o cotidiano das inúmeras juventudes periféricas (Silva Neto, 2020, p. 109).

Importante a ressalva de que não se pretende "romantizar vulnerabilidades", para que a ideia do autor não pareça o oposto do que pretende nem sugira que certas ações individuais ou coletivas independentes devam substituir políticas públicas como a do SUS, a serem fortalecidas e não celebradas de modo vazio. Assim, a pesquisa de Silva Neto demonstra, por meio de depoimentos e da "observação participante", como artistas e ativistas reelaboram "opressões" e "angústias" em algo diferente do sofrimento mental e da rendição pusilânime.

Em Fortaleza, a linguista aplicada, professora e cenopoeta Claudiana Alencar (2021) discute "Performances e decolonialidades nas gramáticas culturais das coletivas de poetas periféricas" (p. 612), focalizando perfis de três "coletivas" de mulheres na periferia da capital cearense: *baRRósas*; *PRETARAU – Sarau das Pretas*; e *Elas Poemas – Escritas Periféricas*. Guiando-se pela Pragmática Cultural, a autora analisa as experiências junto a "pesquisas etnográficas e cartográficas" que tem desenvolvido no Programa Viva a Palavra (da Universidade Estadual do Ceará, onde trabalha a docente) em parceria com as "coletivas" culturais da periferia. Suas reflexões discutem como as poetas interseccionam raça, gênero e criação poética a partir da "*escrevivência anunciativa*" (Alencar, 2021, p. 622, grifo próprio). Em diálogo com diferentes poesias selecionadas e ao percorrer concepções de vida, de mundo, de poesia, de experiência prática nos territórios periféricos, de vivência e pesquisa acadêmica, enuncia:

> [...] ouso dizer que as práticas literárias, culturais e políticas das poetas da periferia, participantes das coletivas, constroem uma gramática cultural que aponta para uma nova sociedade, uma sociedade que não seja patriarcal nem matriarcal, mas *matríztica*. Assim mesmo, com "z", como escrevem Maturana e Dávila (2016) (Alencar, 2021, p. 623, grifo próprio).

Nessa “nova sociedade”, atuam outras dimensões de ser, de agir e de viver em comunidade, mediadas pelo cuidado de si e dos outros, por uma perspectiva da resistência feminina que elege os caminhos da “autogestão”, da “autonomia”, do “respeito mútuo”, da “construção coletiva” e de “políticas de dignidade e esperança” (Alencar, 2021, p. 623).

A poesia falada e sua práxis, fazeres, dizeres e celebrações em cenas abertas – na praça e na rua, na escola e na universidade ou em frente a elas, em estações de transporte coletivo, às margens de rios ou em anfiteatros – agenciam, fomentam, organizam, articulam e divulgam políticas e estéticas em tempo e espaço “espiralares” (Martins, 2021).

4.2 Poesia em viva-voz

Ao confrontar distintas nuances sobre *O ser e o tempo da poesia* em momentos e autores da antiguidade à modernidade, Bosi (2000, p. 169) afirma que

> A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

Sem fechar os olhos à possível rendição da poesia à “indústria” e ao “comércio”, metonímias da engrenagem capitalista que tudo reduz à mercadoria, o autor observa as transformações da linguagem poética: se outrora reinavam a épica, os mitos, os aedos etc., há tempos a globalização, tecnologias e ideologias dominantes influenciam as produções e seus modos. E a poesia não desapareceu, mesmo que para muitos e em tantas ocasiões ela soe como supérflua num mundo em que sobram fome e massacres e cujas necessidades são menos simbólicas do que materiais e concretas. Na “falsa ordem” que só é ordem para alguns poucos, sobram “descontínuos” nada “harmoniosos” e, sem ignorá-los, eclode a pergunta: por que poesia, ainda e agora?

Para Siscar (2010, p. 9, grifo próprio), tendo vivido mais de uma vez o seu estado “crepuscular”, intensificado se comparada ao apogeu lírico romântico, “a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a *realidade*”. O poético estaria para o humano como o sonho para o inconsciente, arriscaríamos. Somos embalados por conteúdos da imaginação que recriam e reorientam nossas relações com a linguagem – sem a qual a realidade não se configuraria como ideia e formas de comunicação – desde que nos entendemos como seres sociais. Conforme os letramentos pelos quais nos socializamos, avançamos ou regredimos nas aproximações com o poético, que tanto pode ser vista em um sentido mais amplo, isto é, um

trabalho emotivo com a linguagem, basilar para a criação com a palavra, a música, a imagem; quanto num sentido mais estrito, compreendido na elaboração do poema como texto que requer a leitura do interlocutor ou a performance que o teatraliza. Num caso e noutro, como defende Zumthor (2018), há demandas performáticas: o texto poético é oral e sua atividade de leitura implica trocas enunciativas com a voz e pela voz.

A poesia é um acontecimento que subverte o comum no interior da palavra. Pode apresentar-se como estranhamento ou encantamento e convida a insuspeitadas direções. Poesia é sintaxe retorcida a dizer às vezes o máximo com o mínimo. Mas, como nos slams costumamos ver, é sintaxe e semântica reta e direta, de "mensagem e sem massagem". Quer ser ouvida. Nesse ponto, conforme Siscar (2010, p. 10), a poesia flerta com a "crise" na proporção em que esta última é "um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna": esfacelada e reconfigurada – hoje talvez como nunca – por uma angústia que se conecta a mídias e redes múltiplas, territórios com poucas leis e minados pelo culto à imagem e às aparências em que pouco vale o que se é, mas importa muito o que se parece ser.

"O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, *nomeia* a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo" (Siscar, 2010, p. 10, grifo próprio). No corpo do discurso poético, a crise (as crises) não tem se intimidado em deixar nódoas sangrentas, dores, perdas e descaminhos. O contemporâneo da poesia é frenético e mutável e reverbera o tempo de sua evocação. E a poesia do contemporâneo será tanto mais atenta e responsiva a este quanto mais estiver disposta a ser lavra e palavra em viva-voz.

Não à toa, ela tem sido um radar do seu tempo histórico talvez maior do que a ficção (narrativas) é ou consegue ser. Foi assim na década de 1970 com a poesia "marginal". É assim em nossos dias, com "Os fenômenos artísticos dos saraus e *slams*" que desafiam "convenções" e propõem "novos rumos para a reflexão sobre os campos artístico e literário brasileiros", além de "sugerir [...] a necessidade de se redimensionar a presença da cultura periférica nos estudos literários" (Oliveira; Ricieri, 2020, p. 400). A poesia slam é, afinal, afeita a uma linguagem coloquial em que se abusam de gírias, rimas (nada) raras e frases de efeito ou jargões reescritos sob nova ótica; as/os/es poetas encarnam trejeitos verbais, sonoros e linguísticos que rasuram a

poesia bem-comportada ou silenciosa; e desafiam o estruturalismo ao tomar a palavra sem peias ou formalidades herméticas.[106]

Seja como for, a poesia não para e corre *Dentro da noite veloz* (Ferreira Gullar). Sua esfinge é a literatura, essa "instituição que permite *dizer tudo*, de acordo com *todas* as figuras", na acepção movediça de Derrida (2014, p. 49, grifo próprio). Para o teórico, a literatura é uma "estranha instituição" (constituída por pactos, discursos, tradições, autores etc.) porque "tende a extrapolar a instituição" ou as instituições: seu compromisso é não ter compromissos institucionais preestabelecidos. E no "*dizer tudo*" estão compreendidos o *dizer qualquer coisa* e o *dizer todas as coisas*.

Recusando-se a adotar para a literatura uma "essência" delimitada, o autor a enxerga mais como "instituição da ficção" que "pode dizer tudo" ao "liberar-se das regras, deslocando-as e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história" (Derrida, 2014, p. 51). Ao levar à literatura a possibilidade da *dúvida* e da *suspeita* sobre o que se institui e se instaura em convenções binárias, Derrida não se exime de contestar sua (aparentemente) inconteste "função crítica", pois "[...] Significaria dar uma única finalidade à literatura, atribuir-lhe um sentido, um programa ou ideal regulador, ao passo que ela poderia também ter outras funções essenciais, ou até mesmo não ter nenhuma função, nenhuma utilidade fora de si mesma" (Derrida, 2014, p. 52).

Indagamos sobre o que podem significar essas articulações entre os modos de produção e fruição de textos literários/poéticos por camadas e grupos subalternos brasileiros, isto é, como se redefine a ideia (nem tão fora de moda, se pensarmos na crítica tradicional ainda vigente em ambientes acadêmicos) de sacralização do poético e da poesia, tendo como eixo de nossa atenção os coletivos periféricos e suas atividades e ações em saraus e slams que também incidem sobre os pedestais onde jazem a poesia, a literatura.

Ao pensar em sua relação com a escrita e de uma não correspondência imediata entre participar da produção de slams e ser slammer, disse Fran:

---

[106]Durante a defesa desta tese (em 19 de junho de 2024, às 8h30, na Sala dos Colegiados do IEL/Unicamp), a professora e uma das examinadoras, Ana Elvira Gebara, fez uma valiosa observação sobre a natureza da poesia slam, com a qual estou de acordo. Em minhas anotações e transcrições do momento, trago esta sua fala: "Para mim, o slam escrito é sempre uma partitura: eu olho a partitura e sei que ali tem uma música, mas são signos que, lentamente, vou decifrando. Quando leio uma poesia slam, tento ler a performance. O slam tem essa questão de permitir performar várias vezes, e cada vez será única. Ele terá uma resposta muito diversa para muitas pessoas. É algo que está, por exemplo, nessa passagem de uma cultura impressa para uma cultura digital. É também como ler uma peça de teatro, que não tem a riqueza de luz, cor, sombra e movimento" (informação verbal).

> Minha poesia é muito o que eu tenho chamado, nos últimos anos, uma poesia de retalho, porque, no meu processo de escrita, eu não consigo parar para poder escrever. Então, muitas vezes, tenho escrito algo que eu postei no *Facebook*, outra coisa que eu deixei no *WhatsApp*, e outra coisa que eu deixei no papel... e aí, tal hora, eu vou escrever e vejo que, aquilo que eu escrevi em 2017, se encaixa com o que escrevi em 2022. E tem muito o fato de o meu pai ser costureiro, e eu sempre achei muito massa esse rolê do retalho, e eu vi que era isso o que eu fazia mesmo, era uma *costura de várias escritas* que, para mim, se tornaram atemporais e eu vou costurando até surgir uma escrita, até surgir a minha poesia. É isso o que tenho feito nesses últimos dois anos, uma *poesia de retalho*. E, nesse sentido, a minha escrita é muito atravessada pelas minhas *poetivivências* – aquilo que eu observo, aquilo que o meu corpo experiencia, aquilo que eu passo, aquilo que eu sofro... Mas não é somente sobre isso. Também me deixa um pouco angustiada ter que falar somente sobre esse sofrimento, sobre essas lutas e sobre essas angústias. Então a minha poesia perpassa por um campo de *utopias*, e eu trago aqui a própria Carolina de Jesus, quando ela diz que as horas em que está mais feliz é quando reside nos seus castelos imaginários. Então eu busco esses "castelos imaginários" – o que busco é entender que corpo é este (meu) que habita essa cidade, e que cidade eu vou construir com esse meu corpo na reta, o que eu digo numa das poesias. E, para isso, como falo na poesia, *não existe rua certa* (Fran, 2022).

Considero relevante seu depoimento e gostaria de ressaltar os sentidos de "poesia de retalho": retalhos, pedaços, fragmentos escritos em momentos esparsos que um dia se encontram e deságuam no mesmo lugar; o de uma única costura que emenda as "várias escritas" de uma única poeta. Com as emendas, a imagem do pai costureiro que manipula retalhos/tecidos e lhes dá forma no trabalho da costura. Texto e (é) tecido. O pai cose de um lado com linhas, agulhas, tecendo com texturas e cores de muitos retalhos o que sua tarefa requer; a filha tece de outro, com linhas de textualidade e linguagem poética e "poetivivências", termo que mescla sua experiência no *spoken word* à "escrevivência" de Conceição Evaristo. Daí para o diálogo com Carolina Maria de Jesus é um passo, e as "utopias" aparecem como necessidade e possibilidade: necessárias pois é com elas que se levanta e caminha; possíveis porque existem: em Carolina como "castelos imaginários", e em Fran como ideia de uma cidade a ser construída "com esse meu corpo na reta": uma cidade por vir – no porvir –, tal como a "democracia por vir" de Jacques Derrida (2014)[107]. Nessa utopia, não interessam a Fran apenas sofrimento e angústia. Interessa-lhe que a rua certa "não existe": nada está acabado e há muito por ser feito.

> [...] Por exemplo, tem umas paradas muito massa que eu vejo na minha poesia, particularmente: ela tem uma *continuidade*. Vou citar um exemplo: em uma das poesias, em 2017, eu falava sobre um futuro em que ia ter os "vetim" nas

[107]"Tema fundamental do livro *Voyous* [Derrida, 2003], a democracia por vir tem a ver com essa promessa de abertura mais além dos limites legais, possibilitando pensar o impensado (e mesmo o impensável) de nossas instituições democráticas. A literatura pensante a coloca em prática, de imediato, pela articulação de uma linguagem que inventa suas próprias regras e por meio de uma palavra dada, um penhor linguístico como 'promessa de felicidade'" (Nascimento, 2014, p. 28).

> batalhas de MCs, nas esquinas, era mais ou menos isso. E passaram-se uns anos, as batalhas de MCs estavam nas esquinas, tá ligado? A galera fazendo batalha de MC... E eu comecei a pensar assim... "caraca, velho, eu falava isso". E eu trouxe isso para uma poesia recente, eu não lembro exatamente agora, mas falava mais ou menos assim... "o vetin que estava ocioso na esquina, hoje produz a sua batalha de MC; e quando eu disse, em certa poesia, que da periferia surgem potências, cuidado! Nós matamos o Estado nas bases. Nós criamos as nossas revoluções, na construção de mundos que consideram a nossa existência. Aí está a nossa resistência. Então, cuidado! Nós levamos o Estado à falência. Falência múltipla de todos os órgãos. E prosseguimos... recriando o vital, matando a moral. Rap de beco a beco fatal". Nesse rolê, eu ficava pensando muito nisso, sobre como eu, de certa forma, em algum aspecto, também com a minha escrita, eu buscava essa utopia, sobre as *cidades possíveis* que eu acreditava que um dia, talvez, iam se concretizar. Não que eu tenha adivinhado nada, não é nada disso não. Mas é isso que eu busco com a minha escrita. Eu acho que são essas as poesias que eu quero declamar em voz alta (Fran, 2022).

Nas "cidades possíveis", os "vetim" (meninos e jovens das periferias) compõem as batalhas de MCs num micromundo em que suas existências importam. Retalho de poesia, retalho do presente, quando a imaginação da poeta se respalda no que seus olhos observam. Sua poesia aparece não como adivinhação ou texto premonitório, mas como sonho e reverberação de uma realidade presumível:

> Poesia e insubmissão caminham juntas e a razão é simples: o edifício por construir, seja o que hoje habitamos, seja outro qualquer, uma vez esboçado, prefigura e controla os novos conhecimentos a serem adquiridos, que só serão *novos* em sua formulação exterior. Diante do dado novo, só o olhar poético – a *poien*, o olhar que já encaminha o fazer – será capaz de apreender a novidade que aí se esconda, ao passo que o olhar guiado pela *techné* utilitarista fará apenas incorporar mais um tijolo ao edifício, distorcendo e enquadrando a novidade (Moisés, 2019, p. 25, grifo próprio).

Nesse antagonismo entre *poien* e *techné*, a poesia é anunciada como insubmissa, ou "menino que grita, durante a passagem do cortejo real, que o rei está nu", ou como a *A louca da casa* (Monteiro, 2016, p. 37). Segundo Moisés (2019, p. 26), "A poesia nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez": ao metaforizar nesse ideário um edifício "por ser construído", leva-nos à cidade possível já que esta não é justa o bastante. Na ensinança da poesia, os conhecimentos só serão novos para os olhares aptos a assim observá-los e assimilá-los. E o "olhar poético", diferentemente do olhar da *techné*, do lucro, do capital e do consumo enlatado, "apreende a novidade" do edifício, da cidade e do mundo e se educa com a sensibilidade para ver a totalidade, pois "[...] o todo não é a soma das partes; é, antes, cada edifício contido em cada tijolo" (Moisés, 2019, p. 25).

Poesia: pão, *palavra acesa* – e "Palavra quando acesa / Não queima em vão / Deixa uma beleza posta em seu carvão" (José Chagas; Zeca Baleiro)[108]. *Ensinagem* a recuperar Darcy Ribeiro e sua percepção de "utopia", vista não como quimera de individualistas e nefelibatas, mas como ideia, matéria e movência para os que desejam uma outra sociedade onde imperem democracia popular, direitos e justiça social – a ser concreta para quem necessita dela – "Como o que sugere a fome / Para quem come", e "[...] a fala / Para quem cala" (José Chagas; Zeca Baleiro).

4.3 Encontros e disputas poéticas: feministas?

A poesia slam é feminista? Essa indagação nos acompanha e tentaremos respondê-la pensando nos laços que reúnem as minas nos slams e em que medida o fator competição se torna (ou não) secundário: até que ponto é sororidade, solidariedade, altruísmo, companheirismo, coletividade? Antes, revisitaremos, em linhas gerais, o histórico do movimento feminista brasileiro, que nos últimos anos vem sendo alvo de constantes ataques de setores e representantes políticos da extrema direita.

Para Duarte (2019, p. 25), há no Brasil "uma forte resistência em torno da palavra 'feminismo'" e sua história ainda é "pouco contada". Apesar dos "tabus", as árduas e históricas conquistas são inegáveis, fruto das lutas das mulheres por emancipação, equidade de direitos e oportunidades; libertações diversas para não serem "apêndices" de seus companheiros, pais e irmãos mais velhos; entrada no mercado de trabalho com redução de injustiças, além de muitas causas pelas quais ainda há por que lutar, como eliminar a desigualdade remuneratória de gênero e o feminicídio, essa mácula social epidêmica e que deveria ser motivo de vergonha geral e de poderosa mobilização da sociedade civil.

Conforme Duarte (2019), o feminismo deve ser encarado num sentido mais amplo e imprescindível no combate a esse contexto de violências e preconceitos. Nessa história que merece ser difundida com a reafirmação positiva do que o movimento teve e continua tendo de melhor (apesar das contradições), dão-se a conhecer quatro "momentos" ou "ondas", que avançam e recuam, balançam e estacionam nesse "fluxo e refluxo" – para "novamente recomeçar" (p. 26).

---

[108]Referência à canção "Palavra acesa" (letra de José Chagas e música de Zeca Baleiro), lançada no álbum *A Palavra Acesa de José Chagas*, em 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=509PPgI2_Lw. Acesso em: 13 abr. 2024.

A primeira onda ou momento do feminismo brasileiro teria como um dos marcos a publicação dos *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, pela intelectual e primeira feminista brasileira de renome, a potiguar Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), que saiu do Rio Grande do Norte para morar no Recife, depois foi à Europa e, de volta ao Brasil, trocava cartas com pensadores ilustres da época, dentre eles o filósofo positivista Auguste Comte. A obra é uma tradução livre de um texto praticamente homônimo da inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797). O ano era 1832 e a imensa parcela da população brasileira vivia sem acesso a escolas formais e à cultura letrada. Para Duarte, Nísia não fez mera apropriação do texto da feminista inglesa, mas promoveu adaptações, juntando-o a outros textos de referência europeia com os quais tivera contato, empreendendo "uma espécie de *antropofagia libertária*" (Duarte, 2019, p. 29, grifo próprio) na defesa de que as mulheres deveriam ser tratadas com respeito e mais igualdade pelos homens. É nesse período que aparecem os primeiros jornais editados por mulheres e dirigidos ao público feminino, inaugurando uma tradição de larga escala: a parceria entre as feministas e a imprensa. Aparecem o *Jornal das Senhoras* em 1852, e *O belo sexo* em 1862, editados no Rio de Janeiro por Joana Paula Manso de Noronha e por Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, respectivamente.

A segunda onda se caracteriza pela ampliação do acesso à educação formal e pelo "sonho com o voto". Mais jornais: *O Sexo Feminino* (posteriormente *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, por influência da Proclamação da República), iniciado em Minas Gerais e a cargo de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, "de longa vida e muito sucesso" (Duarte, 2019, p. 31); o *Echo das Damas*, editado no Rio Janeiro de 1875 a 1885 por Amélia Carolina da Silva Couto; *O Domingo* e *O Jornal das Damas*, ambos de 1873; além de *A Família*, por iniciativa de Josefina Álvares de Azevedo, que o dirigiu em São Paulo entre 1888 a 1897; e da importante revista *A Mensageira*, também circulante na capital paulista de 1897 a 1900.

A terceira onda feminista prossegue nessa longa "preparação" e é marcada pela participação de mulheres e intelectuais ativistas de alcance nacional e internacional: Bertha Lutz (1894-1976), cientista e cofundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino; Maria Lacerda de Moura (1887-1945), também atuante na imprensa ao lado de Lutz e autora de livros revolucionários, como: *Em torno da educação* (1918) e *A mulher é uma degenerada?* (1924), este último sobre o "amor livre" etc.; Leolinda Daltro, feminista baiana que participou de enfrentamentos públicos declarados, sendo a principal responsável para que um senador, Justo Chermont, apresentasse o primeiro projeto de lei em favor do sufrágio feminino no Brasil; Ercília Nogueira Cobra (1891-1938), autora de livros como: *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, de 1922, entre outros, que não fugiam a temas como vida sexual da mulher e sua

atuação no mundo do trabalho; Alzira Soriano (1897-1963), política potiguar eleita em 1929 a primeira prefeita de uma cidade (Lajes, RN) na América do Sul[109]; Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), escritora que venceu um prêmio na ABL com o livro *Rito pagão*, despertando atenções da imprensa e da crítica; Gilka Machado (referida no capítulo 2 desta pesquisa), poeta amada por uns e acusada por outros de promover a imoralidade com poemas eróticos e acintosos à moral burguesa; Rachel de Queiroz, que apesar de personagens femininas fortes, independentes e autônomas, bem como de sua trajetória individual de pioneirismo, "nunca vai admitir a legitimidade do movimento feminista" (Duarte, 2019, p. 41). Entre muitas outras feministas do século XX que não cabe enumerar nesta tese finita!

Ainda de acordo com a contextualização de Duarte (2019), a quarta onda é marcada por uma "revolução sexual" e pelo fortalecimento da atividade literária: 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, consagrando o 8 de Março como o Dia Internacional da Mulher. Surgem periódicos de relevância: *Brasil Mulher*, de 1975, "porta-voz do recém-criado Movimento Feminino pela Anistia" (Duarte, 2019, p. 42); o *Nós Mulheres*, em 1976, e o *Mulherio*, em 1981, em São Paulo, entre outros. Rose Marie Muraro (1930-2014) desponta como uma das grandes vozes feministas dessa época, publicando uma série de livros (*A mulher no terceiro milênio* e *Os seis meses em que fui homem* etc.) e sendo elevada, anos depois, ao posto de "patrona do feminismo no Brasil". É dessa quarta onda o aparecimento do "lobby do batom", como fora apelidada (pejorativa e acidentalmente por deputados homens) a iniciativa das deputadas constituintes para que fossem contempladas na Carta Magna, à época em construção, conquistas fundamentais à elaboração de políticas públicas até hoje.

Cabe atenção extra ao documentário *Lobby do Batom*[110], dirigido por Gabriela Gastal e lançado em 2022. No filme, as participantes falam acerca daquele período e explicam que a "Carta das Brasileiras" vinha sendo gestada desde 1975, graças à participação das feministas em encontros e ações que, em plena ditadura militar, promoviam a discussão de temas e preocupações das mulheres nos vários rincões do país. Hildete Pereira de Melo (*Lobby do Batom*, 2022, 00:37), por exemplo, lembra o contexto dos anos 1960/1970 e suas transformações: a pílula anticoncepcional, a inseparabilidade entre sexualidade e maternidade, e recapitula os seriados globais: *Quem ama não mata* (em alusão ao assassinato de Ângela Diniz

[109]Depois que o seu estado, por meio do governador Juvenal Lamartine, antecipou-se à União com a aprovação de uma lei estadual que permitia o voto às mulheres, direito que só seria ampliado mais tarde, em 1932, por Getúlio Vargas, mas logo interrompido pela ditadura do Estado Novo. Assim, as mulheres só votariam, de fato, a partir de 1945.

[110]O *trailer* oficial pode ser conferido neste link: https://www.youtube.com/watch?v=DhiliHHumck. O documentário foi visto pelo autor na plataforma *Globoplay*. Acesso em: 7 abr. 2024.

por Doca Street) e *Malu mulher* (tematizando sexualidade, orgasmo feminino e relacionamentos), além de outros acontecimentos que integravam o cotidiano da época e as pautas vigentes, como a de que fosse organizado o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e a entrega da "Carta das Brasileiras", em 1987, ao presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulysses Guimarães, em que constavam as reivindicações relacionadas à/ao/a "Família", "Trabalho", "Saúde", "Educação e Cultura", "Violência", "Questões Nacionais e Internacionais"[111]. Hildete frisa a dificuldade em travar esses embates, pois, de um lado, os políticos da direita as desabonavam ("é coisa de mulher"), e de outro, os comunistas da esquerda acreditavam que as pautas feministas "dividiam a luta de classes". Enfim, ela arremata: "Mas os feminismos são uma luta que nunca morreu. Ela ficou feito fogo de monturo, que vai queimando devagar por baixo" (*Lobby do Batom*, 2022, 39:42).

Benedita da Silva é outra militante emblemática e única deputada constituinte negra: cedo compreendeu que "a violência tem cor e tem classe, não apenas gênero", e que um enunciado como "meu corpo me pertence", ouvida sem se considerar o enunciador, pode não representar, na prática, o que as palavras enunciam, pois, a depender "da classe social e da cor da sua pele, o teu corpo não te pertence". A deputada carioca relembra que sequer havia banheiros femininos no plenário da Câmara dos Deputados – e se lutar contra tudo isso fizer parte do feminismo, diz ela, "sou feminista sim!" (*Lobby do Batom*, 2022, 38:44).

A expressão para designar o coletivo surgiu porque Jacqueline Pitanguy, Schuma Schumaher e outras companheiras circulavam pelos corredores da Câmara e escutavam a frase "lá vem o lobby do batom". Schuma teve a ideia de sugerir a apropriação da sentença, que tinha "força política": "a boca que fala, que cobra, que discursa é a mesma que usa o batom". Ana Maria Rattes complementa: "não estávamos ali nas reuniões da Assembleia para sermos uma idiotinhas úteis ou para nos mostrar e desfilar, como alguns homens pensaram. Nós estávamos para brigar. Era uma luta insana, passei três meses sem vir em casa" (*Lobby do Batom*, 2022, 00:46).

A partir disso, uma série de emendas à Constituição Federal (CF) foram conquistadas abrindo caminhos para direitos inalienáveis às mulheres, que pela CF de 1988 alcançaram no Brasil a igualdade jurídica, de direitos e responsabilidades na família, e a ampliação dos direitos civis, sociais e econômicos, de que são prova alguns artigos: o Art. 5

---

[111]Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/a-constituinte-e-as-mulheres/arquivos/Constituinte%201987-1988-Carta%20das%20Mulheres%20aos%20Constituintes.pdf. Acesso em: 8 abr. 2024.

determina “igualdade entre homens e mulheres” perante “direitos e obrigações”; o Art. 7 concede “licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário, e mesmo a licença-paternidade, que na década de 1980 era “revolucionário” (as mulheres que levantaram essa bandeira foram até ridicularizadas em decorrência da proposição); o Art. 226 impõe ao Estado assegurar “a assistência à família na pessoa de cada um dos que a integram, criando mecanismos para coibir a violência no âmbito de suas relações” (emenda que, anos mais tarde, embasaria a criação da Lei Maria da Penha, nº 11.340/2006).

Outros temas, como o aborto, não encontraram consenso e foi “difícil” tratar deles, mas se as constituintes não conseguiram a descriminalização, impediram a total criminalização, tão defendida pelas forças conservadoras – e o aborto seguiu como no Decreto Lei nº 2.848 de 1940, isto é, não sendo punido quando praticado por médico o chamado “aborto necessário: I – se não há outro meio de salvar a vida da gestante; aborto no caso de gravidez resultando de estupro” (e quando o feto for anencéfalo). Contudo, há um imenso calvário para esse direito de 1940 ser acessado com segurança (jurídica e de saúde), visto serem constantes ações antiéticas de médicos e medidas desabonadoras de juízes que criminalizam as vítimas, sem falar da pressão violenta e conservadora de grupos e setores religiosos que se imiscuem num assunto de foro íntimo e de saúde pública, ao arrepio do que preconizam as leis instituídas.

Quanto ao tema da orientação sexual, as feministas constituintes ponderam que não foi uma luta vitoriosa (somente em 2011 o STF aprovaria a união entre pessoas LGBTQIA+ equiparada, no âmbito do direito civil, à união entre pessoas de sexos opostos). A situação trabalhista das empregadas domésticas avançou um pouco, sobretudo pelo apoio de Benedita da Silva e sua defesa para que recebessem por hora-extra e usufruíssem da licença-maternidade. Entretanto, apenas em 2015 seria aprovada e sancionada a “PEC das domésticas” (Lei Complementar nº 150, de autoria de Benedita), garantindo a trabalhadores e trabalhadoras domésticas direitos a que jamais tiveram acesso, pois ficaram ausentes da CLT (Consolidação das Leis do Trabalho, Decreto-Lei 5.452) em 1943[112].

---

[112]A luta dessas trabalhadoras é antiga. Laudelina de Campos Melo (1904-1991), nascida em Poços de Caldas e radicada por algum tempo em Campinas, foi uma das pioneiras: filha de pais alforriados pela Lei do Ventre Livre (1871), teve de começar a trabalhar aos 7 anos de idade, abandonando a escola para cuidar dos irmãos. Aos 16 anos, passou a acompanhar de perto o movimento negro, militou no Partido Comunista Brasileiro e fundou o primeiro sindicato das trabalhadoras domésticas no Brasil, em 1936, na cidade de Santos, dois anos após a criação do salário mínimo, política na qual elas não foram contempladas. Entre 1942 e 1946, a associação foi fechada, período em que ocorreu uma série de mobilizações relacionadas ao governo e aos trabalhadores de forma geral. Em 1972, entrou em vigor a Lei 5.859, que definia o registro na carteira de rabalho e o direito a férias. Mesmo assim, as trabalhadoras domésticas não foram reconhecidas de fato, nem esses direitos lhes foram facultados. Sobre esse tema e as mulheres negras e o mercado de trabalho, é importante consultar Nascimento (2021[1976]); Gonzalez (2020[1979]); Teixeira (2021).

Segundo Ana Maria Rattes, advogada e então deputada federal fluminense, muitos políticos passaram a ver o lobby do batom como "uma força necessária até para a aprovação daquilo que eles queriam" (*Lobby do Batom*, 2022, 57:30). E Hildete Melo conclui: "Aprendam que a política é boca no trombone. Aprendam!" (*Lobby do Batom*, 2022, 57:12).

No campo da literatura, ainda no que se refere à quarta onda, são várias as escritoras e publicações que fortalece(ra)m – abertamente ou não – os diversos sentidos dos feminismos: Clarice Lispector, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Carolina Maria de Jesus, Hilda Hilst, Rosiska Darcy, Geni Guimarães, Miriam Alves, Olga Savary, Marina Colasanti, Julieta de Godoy Ladeira, Ruth Rocha, Conceição Evaristo e tantas outras... Quanto às universidades públicas, essas instituições inauguraram dezenas de programas, linhas de pesquisa e grupos de trabalho voltados a estudos feministas e sobre as mulheres na literatura – autoras, editoras, protagonistas e personagens.

Chegamos, por fim, ao século XXI e hoje é comum se ouvir falar em "pós-feminismo", o que representaria uma releitura e superação desse movimento histórico e de seus altos e baixos. Entretanto, alega Duarte (2019, p. 45): "Se o prefixo 'pós' estiver sendo empregado (e lido) como explicitando uma fase posterior ao feminismo – agora ultrapassado e fora de moda –, não é possível concordar com a expressão". Mais recentemente, dezenas de coletâneas foram publicadas sinalizando a concordância ao pensamento da estudiosa: os feminismos parecem longe do seu "fim". Vejamos rapidamente algumas obras nessa direção.

Carolinas: a nova geração de escritoras negras brasileiras (2021) – nasce no contexto pandêmico e, nele, são descritas as oficinas realizadas na Flup (Festa Literária das Periferias) com um sem-número de mulheres negras brasileiras, em homenagem à efeméride dos 60 anos da publicação de *Quarto de despejo – diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (motivo do título). Trata-se de um compilado de mais de duzentos textos de autoras negras emergentes e que está dividido em seis partes, cada uma organizada e apresentada por um/a autor/a ou estudioso/a da literatura, e suas relações com as periferias e questões de gênero e de raça.

Álbum Biográfico Guerreiras da Ancestralidade (2022) – reúne minibiografias, fotos e textos literários escritos por mais de 60 autoras indígenas, muitas com publicações circunscritas a suas redes sociais, mas todas compondo essa antologia organizada e encampada pelo coletivo Mulherio das Letras Indígenas[113], que também teve início no período de

[113] O trabalho dessas autoras indígenas pode ser conferido e acompanhado em seus perfis na rede social *Instagram*. Eis alguns links: https://www.instagram.com/mulheriodasletrasindigenas?igsh=MW12eGxobDVxODJpdA==;

isolamento em redes como *Facebook* e *Instagram*. Graças às principais organizadoras, Eva Potiguara e Vanessa Ratton, o álbum congregou uma partilha de textos e histórias de vida de um grande número possível de mulheres indígenas que, inspiradas e impulsionadas por suas ancestrais e outras personalidades indígenas que as antecederam, abrem passagem e fixam o seu lugar na criação e publicação literárias. O livro venceu o Prêmio Jabuti 2023 na categoria "Fomento à Leitura"[114].

As minas do slam: nova cena da poesia falada no Brasil (2023) – organizada por Ary Pimentel, Fabiana Souza e Mariana Costa, reúne 22 poetas slammers e respectivos poemas escritos originalmente para a "performance verbi-voco-corporal" (Pimentel; Souza; Costa, 2023, p. 9). Acentuam os organizadores: "[...] Os campeonatos de poesia falada se convertem, portanto, em uma ferramenta disruptiva da colonialidade, tornando acessível uma forma de se fazer ouvir para sujeitos que só agora conquistaram um lugar de dominância e de protagonismo no mundo das representações" (Pimentel; Souza; Costa, 2023, p. 9). Embora também afirmem que, numa antologia, as escolhas são inevitáveis e difíceis, tornando o "recorte bastante limitado" (p. 10), sobressaem sua iniciativa por contemplar autoras de outras localidades brasileiras (doze estados e o DF) não centralizadas no Sudeste e nas capitais de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde a visibilidade do slam é maior. Do Ceará, participam as slammers Natália Pinheiro e Virginia Oliveira, cada uma com cinco poemas escolhidos.

Pesquisadora antenada a essas cenas, Hollanda credita (ao menos em grande parte) o surgimento dessa nova geração de autoras e poetas – entre meados do fim do século XX até hoje – ao que chama de "o efeito Ana C.", referindo-se à poeta carioca Ana Cristina Cesar, lançada nacionalmente na coletânea *26 poetas hoje* (1976), organizada por Hollanda e sobre a qual discutimos no capítulo 2. Ana Cesar tornou-se icônica e arrebata leitoras e autoras jovens com seus versos livres, francos, sensuais, sem rima, textos em prosa poética em que confessa sentimentos conflituosos sem medo de insinuar(-se):

> **jornal íntimo**
>
> *à clara*
>
> [...]
> **29 de junho**
> Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia (Cesar, 2021[1976], p. 153, grifo próprio).

---

https://www.instagram.com/mulheriodasletrasceara?igsh=MXZ3aDR2YmVxYjhqcQ==. Acesso em: 24 abr. 2024.

[114] Cf: https://www.gov.br/funai/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/obra-literaria-guerreiras-da-ancestralidade. Acesso em: 15 mar. 2024.

Ana C. (como assinava seus textos) foi uma voz feminina de peso na geração *marginal*. Todavia, de acordo com Hollanda (2021, p. 11):

> Numa leitura bastante pessoal, eu diria que Ana C. não chegou a definir o que para ela seria uma poética de mulheres, mas sem dúvida perseguiu, determinada, uma estratégia da poesia de mulheres em busca de uma escrita livre das marcas de delicadeza e da sensibilidade, uma escrita suficientemente porosa que pudesse acolher os tais "temas de mulher".

Em *As 29 poetas hoje* (2021), a pesquisadora define sua nova iniciativa: "inventando um cânone jovem" – livro em que reúne uma geração de mulheres da contemporaneidade em incursões artísticas no slam, na música, em outros gêneros literários como romance e conto, na tradução etc. Poetas slammers como Luz Ribeiro, Luna Vitrolira, Mel Duarte, Luiza Romão, Bell Puã não podem ser esquecidas, como não podemos esquecer ainda a antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizada por Mel Duarte. Quinze slammers integram esse volume prefaciado por Conceição Evaristo e, em texto de apresentação, Duarte salienta que o aparecimento do primeiro slam brasileiro, o *ZAP! Slam*, criado por Roberta Estrela D'Alva, fez com que "poetas que já frequentavam a cena dos saraus paulistanos" encontrassem "mais um lugar onde sua arte pudesse ser vista e ouvida, onde seus corpos pudessem se expressar" (Duarte, 2019, p. 10): em somatório *transperiférico* dos letramentos de reexistência.

Nesse sentido, voltamos à pergunta inicial desta seção sobre se a poesia dessas minas seria ou não seria feminista. Conforme Julia Klien (2018, p. 108, grifo nosso):

> A classificação de uma poesia como feminista produz, de forma inevitável, um *reducionismo perigoso.* Esse debate é um dos centros das discussões entre artistas e poetas com experiência no ativismo e se reflete tanto na posição assumida nas entrevistas com as poetas quanto em seus próprios textos. Talvez seja mais interessante pensar na potência da experiência feminista como um fator decisivo na produção de subjetividades não normativas, expressas numa linguagem poética *perpassada – mas não limitada* – pela linguagem ou pela temática ativistas.

De fato, o debate sofre variações de poeta para poeta, de ativista para ativista. Mas Klien é assertiva ao defender a "experiência feminista" mais como fator para "subjetividades não normativas" do que para conceituar ou rotular essa poesia, que não poderia ser "limitada" ou enquadrada. E novamente Hollanda (2021, p. 24, grifo nosso) complementa:

> Diante da onda feminista que nos surpreende hoje, me fiz uma pergunta inevitável: existe uma poesia feminista? Por outro lado, uma segunda pergunta atropela a primeira: seria possível nomear uma poesia como feminista? Não estaríamos promovendo um *reducionismo perigoso*? *Não me sinto confortável*

> *chamando essa nova poesia de feminista.* Prefiro pensar no impacto do feminismo nessa nova geração de mulheres. Prefiro pensar numa poética que, agora, passa a ser modulada por uma consciência política da condição da mulher e do que essa nova consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas.

Muitas autoras em diferentes ocasiões disseram do desconforto, tal como Hollanda, de verem sua obra rotulada ou vista como "literatura de mulher" por críticos homens. As perguntas acima não se contentam com respostas fáceis e apontam um "reducionismo perigoso" na classificação agora não mais de uma "poesia de mulher", mas "feminista". É possível concordância? Vejamos mais de perto o que pensam e dizem algumas de nossas participantes.

No Cariri cearense, um lugar que não se apequena quando o assunto é cultura popular (e o comprovam, por exemplo, os reisados, as romarias, o artesanato do couro, a literatura de cordel etc.), Lana Oliveira reflete sobre ser uma slammer no interior do Nordeste, onde, como sabemos, existem comportamentos e raízes machistas fortes. "No começo", ela diz, as minas sempre "colavam muito com a batalha [de rima]. Era primeiro o slam, depois a batalha". Até que um dia um MC espancou uma das amigas, que souberam da agressão e reagiram: "botamos a boca no trombone, mas eles viraram as costas pra nós". Depois, elas lançaram postagens de repúdio no *Instagram*, mas outras pessoas, "inclusive mulheres", as atacaram: "porque a cena aqui é muito machista, misógina". O fato foi decisivo para as minas se afastarem das batalhas de MCs e organizarem o próprio slam: adquiriram equipamentos (caixa de som, microfone etc.) por meio de um edital da Lei Aldir Blanc e iniciaram o coletivo.

Nas palavras de Lana: "Eu vejo que lá [em Sobral] a cena é muito maior e a galera está lá pra fazer acontecer mesmo, sabe? Até porque, até agora, aqui só existe um slam, que é o nosso. Mas é isso, sempre tentando ser resistência". Ela frisa que ainda existe "dificuldade" para encontrar mais meninas que queiram participar e recitar, pois muitas têm "receio", mas não desistem de incentivar umas as outras: "Por isso que, ter sido uma pioneira no slam aqui, é uma forma não somente de eu recitar, mas também de abrir espaço para as outras manas, porque aqui tem muita mina 'foda', que escreve, mas elas ficam muito guardadas" (Lana, 2022).

A seguir, um dos poemas da slammer caririense cedidos por ela à nossa pesquisa:

> Não pedimos pra nascer mulher
> Mas como você deve saber
> Não podemos escolher, é foda
> Se temos asas alguém vem e corta
> Onde é que tá escrito que toda menina gosta da cor rosa?
> Eles nos dizem para sermos delicadas
> Sentar com as pernas fechadas
> Não pode mostrar a calcinha
> A fala tem que ser baixa, sem nenhuma autonomia

Nos mandam emagrecer, engordar
Nos forçam a um padrão que nunca conseguimos nos encaixar
Se é dona de si cê não gosta
Preferem as mandadas
Pra tá pagando de bom moço na quebrada
E tem uns caras por aí que enchem a boca pra falar mal de aborto
Mas na hora de assumir a filha se finge de morto
Porque não quis usar camisinha
E assim nasce mais uma mãe solteira, sozinha!
Estupro, feminicídio
São nomes atuais?
E aquelas mulheres que sofreram na mão dos seus ancestrais?
Palavras também ferem
Nos chamam de loucas
Calam nossa boca
Nossos direitos diferem
Falam tanto de valores
Mas não valem um centavo
Já conheço esse tipo de "macho" (Lana, 2022).

De acordo com Mel Duarte (2019, p. 11), "O slam é um espaço poético-político, democrático [...]. E, para além de um espaço de fala, é também um convite à escuta". Para a escuta de algumas verdades que a maioria das mulheres conhecem e muitos homens não aceitam nem escutam. No poema, a letra é curta e grossa, como diz o jargão: o tópico do "nascimento" é transversal e começa no primeiro verso ("Não pedimos pra nascer mulher") que mais abaixo entra em choque com o décimo oitavo verso ("E assim nasce mais uma mãe solteira, sozinha!"), cujo sentido contrasta com o nascimento de uma criança não assumida pelo pai. Nascem a criança e mais uma mãe solteira, "sozinhas". A hipocrisia masculina é uma das tônicas e se revela: a) no "bom moço da quebrada" que exige da mulher um padrão de beleza não performada por ele próprio, por isso prefere as "mandadas", obedientes; b) nos "caras que enchem a boca pra falar mal de aborto", mas não usam preservativo na relação, nem assumem a criança depois. Temas como "estupro" e "feminicídio" são "nomes atuais", e o poema termina com referências à violência de gênero e suas arcaicas origens ("mulheres que sofreram na mão dos seus ancestrais"). O último verso, porém, alerta: conhecer "esse tipo de macho" é uma autodefesa.

Em depoimento, Layze contextualiza sobre a estreia do *Slam das Cumadis* nos Terrenos Novos, Praça do Triângulo, 2018, Sobral: o ano era de eleição para a presidência e muitos casos de violência próximos a ela "estouravam na mídia". "Eu fui uma das vítimas de violência, por exemplo, dentro de um relacionamento. Mas parecia que tinham escancarado as portas e todo mundo podia fazer o queria". As organizadoras pensavam na segurança das

meninas e na conscientização sobre as temáticas de gênero e da violência doméstica. Outra questão era “como chegar até elas e, principalmente, numa perspectiva do feminismo negro”:

> **MULHER**
> [...]
> “se liga, meu parceiro,
> vou te mandar meu proceder”
> enquanto tu só quer foder as mina
> a gente se une é pra combater
> o machismo e a intolerância
> pra nenhuma a mais morrer! (Martins, 2019, p. 95, grifo próprio).

Segundo Layze, a maioria das participantes sempre foram mulheres pretas e moradoras de periferia. “De início, a gente até dizia assim: ‘não vamos fazer um feminismo *de mulher pra mulher, Marisa*’ [pronuncia o famigerado *slogan* da loja de departamento, aqui recuperado em tom irônico e cantante, ao que reajo com uma risada]”. O contrário disso era a “conscientização” no sentido de as mulheres “se protegerem e de a gente conseguir criar uma rede de apoio de estar ali todo mundo se ajudando. Mas também no sentido de que a gente pudesse expandir esse conhecimento, e que chegasse nos homens também, e nas outras pessoas”. Apesar do temor político que rondava em 2018, o pessoal compareceu, sentou em roda e conversou. “E eu lembro que, falando sobre feminismo negro, um rapaz falou: ‘agora eu entendo porque o meu padrasto consegue um emprego na hora em que ele quiser, e a minha mãe fica aí desempregada um bom tempo e vivendo para cuidar da família’”. Fazia sentido e, mais de uma vez, “esses estalos chegavam pra galera, não só para as mulheres” (Layze, 2022).

Sra. Preta foi uma das jovens que “colou” desde as primeiras edições e percebeu as demandas práticas: marcar o tempo de cada performance, conseguir jurades, convidar e estimular as meninas a disputarem, pensar em quem seria a slammaster etc. No depoimento a seguir, ela nos conta como aliou a composição de batidas e letras de rap àquilo em que acredita e ao que percebe no meio periférico:

> Eu não participo de batalha de rima, mas eu sou rapper, porque escrevo e lanço em cima do *beat*. E aí meu processo criativo vem muito disso, de conseguir colocar esse sentimento pra fora. Minha primeira música foi “Negona”, que tem uma base de *boom bap* com *trap*, e eu já cheguei falando assim: “olha, eu sou uma mulher preta, que antigamente ninguém olhava pra minha cara e hoje todo mundo quer me sexualizar. Mas quem vai sexualizar você sou eu, meu amor”. Então, assim, eu chego já falando desse jeito. “Eu sei que te incomoda, o pique da Negona tu sabe que é foda”. Eu chego mesmo amassando os meninos: “eu sou isso aqui e você não vai me usar, porque antes de você vir, meu amor, com a farinha, eu já venho com o bolo”. Então eu chego muito desse jeito. Porque, assim, o *trap*, ele é muito machista. As músicas de *trap* são homens falando que usam drogas e que usam meninas, e que meninas ficam com eles pra poder ter dinheiro e poder ter acesso a essas drogas. E eu fico, assim: “cara, eu vou chegar nesse espaço e vou falar que eu sou uma

> mulher preta de periferia e que, comigo, não acontece desse jeito, meu amigo. E que, ou você segue as minhas regras, ou você fica chupando o dedo". E aí eu já cheguei com o pé na parede (Sra. Preta, 2022).

Há embates simbólicos entre as linguagens *transperiféricas* e não poderia ser diferente pois elas refletem e refratam as tensões e conflitos da sociedade onde se inserem. A poeta se assenhora (sem pretensão de trocadilho) de sua palavra para não só provocar, como também, para confrontar posicionamentos em muitas letras de *trap* (um subgênero do rap/hip-hop, com batidas mais lentas e pesadas) que objetificam as meninas. O fato de não participar de batalhas de rima (as quais exigem habilidades não equivalentes às do slam) e, ao mesmo tempo, ser rapper, desafia a lógica masculina instaurada e subverte noções arraigadas de que faltaria à mulher autonomia sobre as "regras" no jogo do sexo e do prazer.

Havia um tipo de metodologia sempre comum nos primeiros encontros desse slam: as rodas de conversa que, em geral, antecipavam as disputas poéticas propriamente ditas. Os temas frequentes eram abuso sexual e violência doméstica, pois "várias meninas na roda e no círculo já tinham passado por isso". Sra. Preta conta dessa liberdade de falar e de se ajudarem. Pessoas LGBTQIA+, mulheres trans e travestis também passaram a agregar os ciclos: "A gente começou a saber: 'que feminismo é esse que estamos pregando, que está excluindo essas meninas? Por que algumas não se sentem à vontade?'. Então a gente começou a criar esse ambiente para que elas colassem". O objetivo era que tivessem "esse palco, essa voz e essa visibilidade". Os princípios eram "de afeto", "de carinho" e "de empatia" (Sra. Preta, 2022).

A escritora Conceição Evaristo (2019, p. 14) fala em "gramática do cotidiano" ao se reportar à poesia das slammers brasileiras. Segundo ela, são "cânticos de coragem, senhas amorosas, signos do encontro umas com as outras" (Evaristo, 2019, p. 15). Histórias de solidariedade nos slams de mulheres estão de acordo com o olhar da autora. A poesia seguinte, da slammer Nathália Pinheiro, ilustra o conteúdo metafórico das expressões de Evaristo:

> **EU POETA**
>
> Eu sou a poeta das poesias ruins
> Cujas palavras saem aos gritos
> Porque precisam desesperadamente sair
> E que quando saem, rasgam o que por muito tempo
> Rasgou o meu próprio peito.
>
> Eu sou a poeta das poesias ruins
> Que traz na escrita o sangue que jorra das próprias veias
> E o sangue de tantas das minhas e dos meus.
>
> Que grita contra injustiças gritantes
> E versa dores de muitos corpos, muitos grupos, muitas peles
> Muitas Silvanys, Cidcleides, Dandaras, Ágathas, Marielles
> E que encontra na poesia libertação [...] (Pinheiro, 2023, p. 276, grifo próprio).

Nessas três primeiras estrofes e no verso que se repete (“Eu sou a poeta das poesias ruins”), o lugar de onde a poesia ressoa não está apaziguado e se faz em disputas sobre como e o que dizer. “Afinal”, como examina Dalcastagnè (2012, p. 12), “a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão”. Sabemos por quem foram e têm sido escritas, publicadas, ditas, divulgadas essas produções – e o “território contestado” (Dalcastagnè, 2012) da literatura brasileira é oceano bravio aonde deságuam, querendo ou não certos grupos.

Confessional, o poema de Natália enreda-se em palavras que “saem aos gritos” e “precisam sair” para, em vez de “rasgarem o peito” interior da enunciadora, façam-no contra aquilo que a machuca e oprime. A subjetividade da primeira pessoa do singular é alargada com a imagem do “sangue das próprias veias” alimentando a escrita, indo ao encontro do “sangue dos seus e das suas” que já se foram em consequência de “injustiças gritantes”: sangue de vida *versus* sangue de morte, este corporificado em nomes de mulheres e pessoas comuns violentadas e que não podem mais ser, existir e falar. “Poesia” e “libertação” finalizam a terceira estrofe e desnudam o que uma significa para a outra e o que as duas representam para a poeta.

Apêagá faz uma interessante observação sobre as escolhas “clichês e não clichês” em suas poesias:

> [...] acredito que o clichê é muito do local onde você está, porque há pessoas que, por questões de não acesso, não conseguem pode olhar o que para a gente é clichê, são pessoas que nunca tiveram possibilidade de olhar por outra ótica. Então eu falo desses dois lugares, do amor-próprio e dos amores clichês e não clichês mesmo, porque acredito que é importante, por vezes, possibilitar o que para a gente é clichê a outras pessoas que não tiveram a mesma oportunidade que tivemos. Falo sempre desses temas, mas falando de mim – hoje o meu maior tema para escrever é falar de mim. Acredito que falar de mim é falar de arte. Antes, não havia pessoas como eu falando de si próprias e sobre os seus processos. E não acredito que exista arte mais magnífica do que falar das minhas águas, dos meus deságues, do que corre dentro de mim e não para, mas tem continuidade, assim como o encontro do rio com o mar. Hoje eu me entendo como o meu maior tema, minha maior inspiração e meu maior motivo de escrever. Pois, quando comecei a escrever sobre questões sociais, sempre escrevi para o outro, na perspectiva de falar de violências que me perpassavam, mas também na de acalentar o coração do outro. E dentro do processo de escrita eu comecei a entender que, para eu abraçar o outro, é preciso primeiro eu me abraçar; para ajudar a curar o outro, é preciso primeiro eu me curar (Apêagá, 2022).

É comum se dizer que muitas poesias nos slams são repletas de lugares-comuns. A apreciação da slammer, no entanto, problematiza essa crítica. O “clichê” não parece dado, mas remete a quem o acusa e de onde se fala. O ato da escrita lhe surge para ser “abraçada” e

“abraçar”. Mais uma vez, a figura da entidade espiritual “Seu Nêgo Gerso” é referida: “doente não cuida de doente”, afirma ter ouvido do seu caboclo. Em sua escrita, transparecem noções de autocuidado e de cuidado da/o/e outra/o/e/, pois a palavra tem força e não se efetiva no vácuo. Não toma para si a resolução de problemas alheios (seria um “peso” impossível), mas se compromete com a partilha do poético: “curar, entender os meus processos; e depois, minimamente, conseguir fazer com que outras pessoas tenham esse mesmo processo”.

A isso se coaduna uma reflexão de Cristiane Costa, ao apresentar a parte 1 da antologia *Carolinas* e refutar a ideia de Virginia Woolf, segundo a qual uma mulher que quisesse de fato ser escritora deveria ter *Um teto todo seu* e uma renda mínima mensal equivalente a algo como 4 mil reais[115]. Segundo Costa (2021, p. 32):

> Para que uma escritora possa ouvir ela mesma sua voz, é preciso vencer inimigos externos e internos, parar de dar ouvidos àquele desprezível ruminar interior de que literatura não é para gente sem sobrenome, sem posses, sem amizades no meio artístico. Ainda por cima, mulher. E, mais ainda, mulher negra.

Diante, pois, da discussão até aqui levantada, não considero necessariamente urgente caracterizar como feminista (ou não) a poesia e as práticas e eventos de letramentos realizados pelas minas dos/nos slams, Inclusive porque, para uma definição objetiva e/ou precisa no que tange a isso, seria preciso conhecer mais e profundamente todos os coletivos/slams e o que pensam e escrevem todas suas integrantes, entre outras ações correlatas – empreitada quiçá inexequível. Assim, escolho pensar nas minas dos slams cearenses, foco central desta tese, muito mais como pessoas atravessadas por “temáticas”, “linguagens” e “dicções” feministas várias, em vez de olhar terminantemente para suas poesias e demarcá-las dessa ou daquela maneira. Que muitas delas se apresentam como feministas, não restam dúvidas. Mas o tema é delicado, complexo e seguirá aberto, pois nele se enredam inúmeros fatores de identidades, de classe e de raça, além das próprias contradições e vitórias dos feminismos e de suas incontáveis e diversas representantes e integrantes.

---

[115]Virginia Woolf foi uma das mais brilhantes ficcionistas e feministas do século XX. No comovente ensaio “Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo”, publicado em 21 de outubro de 1940, início da Segunda Guerra Mundial e quase cinco meses antes de sua trágica morte, apresenta algumas das teses com que refletiu por anos sobre a condição subalternizada das mulheres no mundo ocidental: a insidiosa relação entre militarismo e patriarcado; a irracionalidade dos homens no exercício do poder político; os impedimentos à participação coletiva das mulheres na política institucional e os resultados desastrosos dessa ausência; o “hitlerismo subconsciente” dos homens; a necessidade de desarmar o “instinto guerreiro” masculino. Ela escreve: “[...] Portanto, se é para compensar o homem jovem pela perda da glória e da arma, devemos conceder-lhe acesso a sentimentos criativos. Devemos criar felicidade. Devemos libertá-lo da máquina. Devemos tirá-lo da prisão e levá-lo para fora. Mas de que adianta libertar o jovem inglês se o jovem alemão e o jovem italiano continuarem escravos?” (Woolf, 2019[1940], p. 127).

5 Epicentros poéticos e políticos

a mulher de pedra caminha
afronta protesta & uiva
tem pelos longos cabelos
desgrenhados poréns
valiosas dúvidas
& dívidas muitas dívidas
que jamais foram suas
Cecília Floresta (2021)
idade da pedra

Pesquisas sobre slams são receptivas a distintos vieses e circulam entre (sub)áreas nas ciências humanas e sociais, nos estudos da linguagem, dentre outros. Temos seguido um enfoque teórico-metodológico em observância ao fenômeno do *spoken word* ou poesia falada em um contexto cearense, com maior atenção sobre a participação das mulheres, e discutido sobre o trabalho com a poesia e a materialidade cênica das performances numa assembleia[116].

Neste capítulo, abordaremos as motivações políticas das poetas conforme a posição de classe que ocupam e seus marcadores de sexualidade, gênero e raça. Refletiremos, portanto, sobre identidades no Brasil contemporâneo. Slams, poetas e política – esta que não é o mesmo que "poder político" ou exercício institucional do poder na política representativa. O teatro é o jogo, a festa e o espaço onde se disputam ideias, temas e projeções possíveis à sociedade que se deseja ter/ser.

5.1 Por um realinhamento do debate sobre identidade(s) no Brasil

Apesar de o título acima ser quase presunçoso, pois numa seção de poucas páginas seria impossível reposicionar e/ou corrigir um debate tão complexo, o intuito aqui é mais enfatizar que o tema merece um realinhamento – já encabeçado por estudos e pesquisas recentes ou nem tanto, como algumas de que nos servimos.

No Brasil das últimas décadas, principalmente pós Junho de 2013 (período conhecido pela ebulição dos atos e protestos de rua), chegando a 2016 (com a deposição da então presidenta Dilma Rousseff) e, finalmente, à ascensão da extrema direita ao centro maior do poder político (Jinkings; Doria; Cleto, 2016; Singer, 2022) em 2018, cresceram os debates na grande mídia, nos partidos políticos, nas redes sociais etc. em cuja centralidade jaz o que muitos chamam de "pautas identitárias" e "identitarismo", invariavelmente perguntando ou mesmo afirmando: estariam as esquerdas brasileiras resumidas a essas pautas? A luta de classes foi suplantada pela valorização excessiva das representatividades? A celeuma está aberta e

[116]Luiza Romão (2022) utiliza o conceito de assembleia (a partir de Judith Butler) para demonstrar como a situação interativa do slam enquanto acontecimento possível pela voz das/os/es performers e pela escuta coletiva do público assume caracterização de assembleia, no sentido atribuído pela filósofa norte-americana. Explica Romão (2022, p. 73): "[...] A forma de assembleia, que é a reunião de pessoas em praças públicas, canteiros de obras, avenidas e pontos importantes da malha urbana, já significa antes que algo seja dito, pois 'Ações corporificadas de diversos tipos significam, de forma que não são, estritamente falando, nem discursivas nem pré-discursivas. Em outras palavras, formas de assembleia já têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam' (Butler, 2018, p. 14). Essa 'forma plural de performatividade' também pode ser encontrada no *slam*. Antes de o microfone ser aberto um universo poético se instaura".

destrava contendas entre setores e segmentos políticos de um mesmo espectro (como o da esquerda, por exemplo) e de espectros bastante antagônicos (esquerda *versus* extrema direita etc.).

O historiador, comunicador e educador popular marxista Jones Manoel, a quem tenho acompanhado com frequência e que, a meu ver, traduz com habilidade o que muitos intelectuais e acadêmicos de esquerda não souberam ou não puderam fazer para uma autêntica aproximação com as massas, observa[117]: a questão geralmente colocada – isto é, se deveríamos aderir à luta pela destruição das desigualdades político-econômicas (luta de classes) ou se seria mais importante reivindicar direitos e respeito às individualidades e urgências de determinados grupos subalternos (pautas de identidade) – está posta em termos equivocados e se transforma num "falso debate", em que pouco importam a natureza e a qualidade dos argumentos. As identidades existem independentemente da nossa vontade, e a classe trabalhadora não é composta por um conjunto homogêneo de operários vestidos em macacões de fábrica. Ela tem sexo, gênero, raça, CEP e CPF etc. O ponto não deveria ser debater ou não esses construtos sociais, porque eles estão colocados concretamente. O ponto elementar é como fazer o debate sem desmerecê-lo ou simplesmente acusar de "identitários" os que o fazem. Na realidade, os primeiros identitários sempre estiveram na burguesia branca e hegemônica.

Ao focalizar raça e classe no Brasil, o pesquisador adverte: "Reduzir a questão racial à 'pauta de costumes' ou ao 'identitarismo', bem como apelar para um debate econômico que estaria separado da questão racial, são formas de dizer que o racismo não é um complexo estrutural determinante da vida brasileira" (Jones Manoel, 2023, p. 68). Já em relação ao tema da chamada representatividade, o pesquisador afirma que a "simples" inclusão não resolve o problema das profundas desigualdades contra as quais todos os discursos se sublevam facilmente, pois não implica mudanças estruturais profundas nas injustiças econômicas, institucionais, de poder político, jurídicas etc. Para Jones, é necessário realocar a questão e, de

---

[117]Muito dessas considerações se fundamentam nas entrevistas e vídeos gravados e postados por Jones Manoel em seu canal no YouTube. Acredito ser importante não desprezar os conteúdos dessas plataformas, desde que se estabeleçam, evidentemente, em leituras acuradas da realidade e sejam provenientes de um viés científico, político e cultural de responsabilidade e observação críticas. É o caso de Jones, embora nem sempre eu concorde com todas as suas ideias. Alguns de seus trabalhos recentes são estes volumes organizados com Gabriel Landi: *Revolução africana: uma antologia do pensamento marxista* (2019); *Raça, classe e revolução: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos* (2020); *Pátria socialista ou morte: marxismo latino-americano e caribenho* (2023). Alguns vídeos acessados podem ser conferidos nestes links: https://www.youtube.com/watch?v=fR6ZWYhUjwc&t=29s; https://www.youtube.com/watch?v=tTqYPuZnwbs; https://www.youtube.com/watch?v=0uFYHjjvAXE; https://www.youtube.com/watch?v=sxZjytGOBb4. Acesso em: 7 fev. 2024. Um artigo do historiador, publicado na edição 7 da revista *Jacobina*, relevante publicação da esquerda radical no mundo, integra o trecho inicial desta seção.

preferência, num retorno ao que de melhor a luta antirracista brasileira, aliada a uma boa tradição marxista, engendrou em termos de produção intelectual e militância política, por meio de figuras notáveis como Luiz Gama, Lélia Gonzalez, Clóvis Moura, Guerreiro Ramos e Beatriz Nascimento, entre outras e outros.

Mas ainda seria válido repensar sobre o que significa(m) identidade(s) partindo de uma compreensão para o termo com bases teóricas que o definam e exponham suas fragilidades e (des)estabilidades?

Em primeiro lugar, as identidades só existem a partir de um (auto)reconhecimento de si, mas também para com os outros – elas são, portanto, construções em clave de alteridade. Essa autopercepção não acontece no vazio: ao nascer, crescer e conviver com diferentes pessoas, entendemos e formulamos nossas diferenças em relação a elas: se a pele é negra, se o cabelo é crespo, se os trejeitos são femininos etc. são indicativos pessoais inevitáveis e, com o passar do tempo, constituintes dos modos como nos identificamos e somos identificados pelos outros.

De acordo com Bhabha (2013, p. 83-84, grifo próprio), há três condições específicas no processo de identificação: a primeira tem a ver com o *eu* e o *outro*: "[...] existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade". A segunda "[...] é o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão". E a terceira é que "[...] a questão da identificação [...] é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem". O teórico parte de Frantz Fanon (*Pele negra, máscaras brancas*) para observar relações intersubjetivas entre: colonizado e colonizador; o negro e o seu passado e presente de impasses; a condição colonial e os indivíduos (quem escraviza também é escravo); o desejo (consciente ou não) de ocupar o lugar do outro e a própria realidade etc. Para Bhabha, identidades são um "*processo de identificação* na analítica do desejo".

Appiah (2018) considera que as identidades são sempre sociais e, para existirem, requerem rótulos, logo, ser nordestino, ser paulista, ser negro, ser branco etc. enfeixam diferentes sentidos. O segundo ponto é que estão associadas a dois tipos de normas: *normas de identificação* e *normas de tratamento*. As primeiras referem-se ao modo como a pessoa se apresenta, como se comporta e atua nos diferentes contextos de que participa; as segundas, a como deveriam ser tratadas, vistas e consideradas.

À medida que nos aproximaos ou nos distanciamos mais do âmbito público ou do privado, nosso comportamento e maneira de ser se alteram e podem variar. Appiah afirma que as identidades sofrem influências nas relações de alteridade que mantemos em sociedade, de tal

sorte que “as reações de outras pessoas têm papel preponderante na montagem do sentimento de alguém sobre quem ele próprio é” (Appiah, 2018, p. 25). Há outro componente observado pelo teórico que se volta bastante à nossa discussão: trata-se de uma declaração estranha, a princípio: “[...] é igualmente importante não avançar demais na luta por uma política de reconhecimento. Se este acarreta proclamar a identidade de alguém na vida social, então o desenvolvimento de normas enérgicas de identificação pode tornar se não libertador, mas opressivo” (Appiah, 2018, p. 26).

Por esse prisma, quando uma pessoa se identifica e é identificada como pertencente a determinado grupo e se vê obrigada ou coagida a agir nos esquadros de como esse grupo espera que aja, excluindo-a ou criticando-a caso não siga o que se impôs como prerrogativa, em vez do reconhecimento esperado o que se pode gerar é uma ferramenta a mais de opressão. Para o estudioso, é importante “insistir na privacidade prática de minha identidade: na necessidade de deixar para mim sua expressão” (Appiah, 2018, p. 27). O autor aponta uma realidade pertinente ao debate no mundo ocidental, principalmente nos Estados Unidos, onde o tema das identidades ganhou ascendência sobre a questão da classe a partir da década de 1960.

Uma das causas tem a ver com o fato de as identidades serem diversas, porque “são úteis”, sendo mais públicas ou mais privadas, como já dissemos. No que se refere às poetas, por exemplo, sua relação com o poético, a linguagem e a literatura é um tópico subjetivo de cada uma; porém, ao levarem seus textos, visões de mundo e sentimentos a uma cena em um evento público, o que inicia em foro íntimo chega a raias em que o público e o privado se imbricam. Em síntese, as identidades devem ser vistas sob três lentes que se unem numa só: são *nominais*, *normativas* e *subjetivas* – e sempre orgânicas e históricas –, por se construírem social e historicamente e não poderem ser controladas, uma vez que as relações sociais são imprevisíveis e o ser humano está em processo constante de redefinição de si e do que lhe é constitutivo (Appiah, 2018).

Também na perspectiva dos estudos culturais, Woodward (2014) afirma que as identidades de uma pessoa não são apenas fluidas, são também muitas. Essa teórica ressalta o lustro subjetivo na construção das identidades, e chama a atenção para considerarmos o quanto as duas dimensões se interpenetram, com uma “considerável sobreposição”. Para a autora, a subjetividade é, como sabemos, uma extensão interior e íntima, mas não se estabelece à revelia dos acontecimentos externos, do que nos afeta e nos chega e de como reagimos a isso. A subjetividade é moldada pela linguagem e pelo discurso, que não preexistem aos significados construídos sobre o mundo, pois atuam nessa construção e nas múltiplas formas de se vivenciar a experiência e a cultura: “Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios,

assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades" (Woodward, 2014, p. 56).

A autora aponta para a relação entre identidade, linguagem/discurso e formação da subjetividade, sendo os três últimos imprescindíveis na construção da primeira, que não se faz em direção única e independente das relações sociais. Woodward explica que nossas identidades podem se dar numa direção mais racional ou mais irracional, a depender das situações vividas, ante as quais dispomos de mais ou menos tempo para pensar antes de agir, de tal forma que ação e reação se fazem sob determinadas flutuações, recaindo sobre os processos de constituição de quem somos e queremos ser.

Tomaz Tadeu da Silva (2014) salienta que a identidade tem de ser percebida na sua correlação com a diferença e com os modos como a linguagem se efetiva de modo performativo. O autor recapitula o conceito de performatividade em Austin, para quem os enunciados não apenas se limitariam a descrever as coisas e o mundo, mas, uma vez pronunciados em dada circunstância pragmática, fazem com que "alguma coisa aconteça" (Silva, 2014, p. 92), tal como ocorre, por exemplo, nestas proposições muito típicas: "declaro aberta a sessão de júri", "você está eliminado do jogo", "eu vos declaro marido e mulher" etc.

Butler (2000) se apropria dessa noção de Austin e a conduz a uma perspectiva sobre identidade (de gênero), tratando de performatividade e citacionalidade. Segundo a filósofa, a identidade é produção de performatividade na medida em que esta se dá por meio da citacionalidade, isto é, da repetitividade de certos enunciados que, ao serem reutilizados e colados em outras situações, instituem como norma o que enunciam. Portanto, quando concordamos com e reproduzimos um enunciado sobre certas características associadas a um grupo cultural, julgando apenas reafirmar um traço qualquer de um conjunto de coisas que constituiriam o grupo, disseminamos uma visão inerente a um discurso maior no qual esse enunciado se localiza.

Assim, quando uma pessoa usa o termo "afeminado" em referência a um sujeito gay cis do sexo masculino, pode não indicar somente os trejeitos que aproximam esse indivíduo dos estereótipos tradicionalmente atrelados a uma representação de feminilidade, mas sim evocar a ideia gasta de que gays afeminados são "mais" desviantes que outros lidos como "padrão", e que seriam menos passíveis de desejo e mais próximos do ridículo e de visões reprováveis sobre ser gay. É a repetição do termo que – ao reinseri-lo e citá-lo em outros contextos similares – contribui para que determinados sentidos sejam assimilados como verdadeiros. Entretanto, para Butler (2000), da mesma forma que essa repetitividade é usada

para que certas apropriações normativas de identidade sejam validadas em detrimento de outras, ela também pode ser utilizada num processo contrário e de reversão. A repetitividade e seu ciclo de citacionalidade – nas engrenagens que performatizam as identidades – podem ser interrompidos e debelados.

Hall (2019, p. 10-12) focaliza *A identidade cultural na pós-modernidade* e a considera como supercategoria abstrata, levando-nos a um problema: raça e classe seriam identidades ou categorias estruturantes? De qualquer forma, não fugiremos da identidade. A questão é como vamos lidar com ela. Também para Hall, as identidades são sempre fluidas, mas a própria ideia de fluidez se torna estrutural. Esse teórico distingue três concepções de identidade, a saber: a) *sujeito do Iluminismo*: o indivíduo que era totalmente centralizado em si, unificado, dotado das capacidades de razão, numa visão "individualista" e fechada; b) *sujeito sociológico*: formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", cuja identidade se faria na interação entre o "eu" e a sociedade; c) *sujeito pós-moderno*: a identidade não é fixa, essencial ou permanente; o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, e elas não estão unificadas ao redor de um "eu" coerente.

Esse entendimento faz cair por terra o chamado essencialismo identitário; porém, apesar das atualizações consistentes, segue no interior de alguns movimentos, mesmo os que se articulam em favor de minorias políticas. Essa visão se opõe frontalmente à que discutimos: as identidades numa contextualização performativa, dinâmica, flutuante, complexa, inacabada. Segundo Woodward (2014, p. 38), o essencialismo identitário tem "duas versões": "[...] A primeira fundamenta a identidade na "verdade" da tradição e nas raízes da história fazendo um apelo à "realidade" de um passado possivelmente reprimido e obscurecido [...]. A segunda está relacionada a uma categoria "natural", fixa, na qual a "verdade" está enraizada na Biologia". São duas formas de compreensão que veem a identidade ora como um produto de uma tradição histórica a ser recuperada, ora como um constructo biológico determinando. Conquanto não sejam iguais, comungam de uma percepção "*unificada*".

Barros (2019) se localiza entre a filosofia política e a teoria social marxista e tem publicado estudos e participado de debates sobre esse emaranhado e suas consequências na luta antirracista agenciada pelo movimento negro no Brasil. Nesse trabalho sobre raça e racismo acoplados a uma crítica ao capital, o filósofo e psicanalista discute a necessidade de o movimento negro – nestes tempos contemporâneos de sofisticados mecanismos de exploração das populações negras (isto é, da sua força de trabalho) – redefinir seus princípios alinhados a uma práxis anticapitalista e contrária à "metafísica" da raça, esse conceito que reduz os corpos "à diferença racial" (Barros, 2019, p. 22). Não há razão para que se defenda, segundo o autor,

um pretenso retorno ao passado glorioso africano que teria precedido os processos de colonização, agora representado e celebrado (esse passado ou sua idealização futurista) em diferentes formatos, não raro balizados pelo enaltecimento de uma Wakanda que a produção cinematográfica reimagina e propaga com aval e recepção acríticos.

A propósito, argumenta: esse filme "terrível" (*Pantera Negra*), "recebido de braços abertos" por "grandes setores da esquerda progressista nacional",

> [...] apresenta claramente qual seria o projeto que poderia fomentar um desenvolvimento técnico e econômico sem precedentes – segundo a visão imperialista, é claro: um Estado sem intervenção da democracia. Se o Negro até hoje viveu às margens da sociedade, oferta-se a ele a adesão ao consenso eterno que repudia os conflitos antigos e dobra-se às soluções dos especialistas que só podem discuti-las com os representantes escolhidos pelos deuses que compõem a oligarquia (Barros, 2019, p. 84).

Nesse diapasão, o autor alerta para os perigos de os movimentos antirracistas serem cooptados por espaços e mecanismos de poder que levam a uma acomodação à dinâmica de máquinas estatais aliadas ao capital econômico e de seus gestores e representantes. Não à toa – a despeito de ganhos nas últimas décadas sobre o debate antirracista e de políticas afirmativas como a das cotas –, a violência e o assassinato das pessoas negras aumentaram nas periferias brasileiras (Barros, 2019).

Para Barros (2019, p. 26), "o pensamento moderno/científico foi responsável pela construção fictícia das raças que, no íntimo de uma abstração real guiada pela valorização do capital, sustentou e deu legitimidade, pelo discurso de 'verdade', a um modo de sociabilidade exploradora e predatória que atende pelo nome de capitalismo". Essa constatação aponta para a indissociabilidade entre racismo e capitalismo, pois o último não existiria sem a invenção das raças por setores da ciência (detentora de poder e capitaneada por brancos) e, com isso, sem a mobilização do racismo para que corpos negros, uma vez desumanizados, reduzidos e escravizados, servissem de combustão aos meios de produção da riqueza. Toda a análise do autor sobre identidade, raça, racismo e capitalismo está assentada no pensamento de Frantz Fanon, o pensador argelino da "patologia da identidade" e responsável por uma trincheira teórica debeladora do misticismo racial: "Ela (a identidade) sempre é mutável e vazia, como a posição do sujeito, é descentrada, disjuntiva em um ponto entre *ser* e *não-ser* que a sustenta e vai se sustentando por meio da experiência" (Barros, 2019, p. 93, grifo próprio).

Com preocupações semelhantes às de Barros, porém desenvolvendo pesquisa que abarca racismo e sexismo, bem como seus vínculos com o capitalismo e com o identitarismo, Polese (2020) investiga *as estratégias das empresas para as questões de gênero, raça e sexualidade*. Como afirma o autor, sua base teórica parte de João Bernardo, pensador marxista

português que pensa o capitalismo como um sistema totalizante e, ao contrário do marxismo tradicional, olha para todas as esferas da sociedade que funcionam *pari passu* ao capitalismo. Com uma visão mais estratégica e de longo prazo, João Bernardo discute relações e diferenças entre os burgueses (proprietários dos meios de produção) e os gestores (os administradores e gerenciadores tecnocratas). Para ele, a função dos gestores é a de pôr em prática uma classe capitalista/dominante; os burgueses são os rentistas; os gestores se preocupam com os modos como a empresa é vista; os burgueses, em geral, são estúpidos; os gestores são os inteligentes da relação.

Com uma série de dados, Polese (2020) demonstra como as grandes empresas e conglomerados multinacionais têm se apropriado das chamadas pautas identitárias – inclusive com o apoio e participação diretos desses setores historicamente subalternos – para assim perpetuarem um sistema exploratório da força de trabalho das populações marginalizadas, empobrecidas e vítimas fáceis da precarização e "uberização" do trabalho, que se intensifica e sofistica os "tentáculos econômicos", através do que o autor denomina *capitalismo identitário*. A expressão é uma ideologia importante na maquinação dos gestores que há muito perceberam como seus lucros aumentam vertiginosamente ante um sistema que não mais precisa da mais-valia[118] absoluta, que outrora reproduzia opressões e discriminações visíveis. Por essas e outras observações, os prognósticos de Polese não se mostram alentadores, principalmente quando explica a persistência de preconceitos e a dificuldade de uma crítica geral ao modo como sua aparente diminuição e combate é também gerido pelas empresas capitalistas:

> No plano nacional, os preconceitos são mais persistentes e historicamente duradouros, sobretudo em países onde perdura entre as elites políticas e econômicas uma mentalidade escravocrata, como é o caso do Brasil. Essa realidade, inclusive, certamente atrasará nos brasileiros a percepção e enfrentamento às armadilhas das lutas identitárias. Conforme as empresas transnacionais varrem as empresas nacionais comandadas por essas elites retrógradas, a tendência é uma maior absorção social das pautas identitárias, o que tende a ser refletido em substituições dos caciques políticos que não se adequarem ao espírito *colorido* do tempo (Polese, 2020, p. 61).

O pesquisador observa os movimentos negro e feminista brasileiros (nos enquadres organizativos do século XX) e confirma, por meio de relatórios consultados, como grande parte da questão negra brasileira foi financiada pela Fundação Ford, assim como o movimento

---

[118]Explica o autor: "[...] A mais-valia não diz respeito apenas a uma equação matemática entre trabalho pago e trabalho não pago; diz respeito a uma relação social e às condições para que essa relação social continue operando, depois de passar por mutações e se ajustar às condições históricas, políticas, ideológicas, econômicas e culturais impostas no decorrer da luta de classes" (Polese, 2020, p. 31).

feminista pela Fundação Rockfeller, provindas do imperialismo estadunidense. Segundo Polese, os modos de produção e reprodução capitalistas engolem as representatividades e urgências de grupos e segmentos sociais relevantes e lhes devolvem em diferentes formatos: a mulher ou o negro que ocupam o cargo de CEO e agora estampam as propagandas que "pintam" a imagem de inclusiva dessa grande empresa; os protagonistas ou boa parte dos personagens que passam a ser negros nas telenovelas e nos filmes de Hollywood; a pregação da ideia de "pretos no topo", enquanto na base permanecem explorados, e o ideal seria mesmo a inexistência desse topo e da pirâmide; o fomento a uma lógica empresarial de empreendedorismos negro, feminino, gay etc., que nada mais são do que uma perfeita acomodação aos mecanismos de moer gente (mudam-se alguns atores, mas as velhas estruturas são mantidas); as tais parcerias público-privadas, encorajadas por governos pretensamente de esquerda que, se de um lado criam secretarias ou ministérios (com orçamentos irrisórios) para mulheres e negros, de outro estimulam a matança policial nas favelas e periferias, bem como a reprovável privatização de presídios, que só agrava o encarceramento em massa da juventude negra e periférica[119].

Os exemplos se estendem, mas esses são um começo para o entendimento da simbiose entre as pautas de identidades e o (neo)liberalismo, e de como nasce essa esfinge mal explicada e que vem sendo chamada à direita e à esquerda de identitarismo, às vezes infelizmente responsável por acomodar as demandas importantes de minorias políticas às dinâmicas do capitalismo global[120].

De acordo com Polese, o problema não seria a identidade em si ou sua necessidade de reconhecimento, pois é formada pelas construções e relações sociais, ao passo que também reforça o individualismo que é marca do sistema capitalista: a identidade surgiu como uma

---

[119]Jones Manoel e outros comunicadores populares têm se posicionado contra essa política, infelizmente incentivada por alguns segmentos do atual governo de Luiz Inácio Lula da Silva. O próprio ministro da Cidadania e dos Direitos Humanos, Silvio Almeida, já se pronunciou em discordância à iniciativa que, entre outros efeitos nefastos, aumenta a matança e o encarceramento em massa da juventude pobre e negra, e piora o estado de degradação humana e material das prisões brasileiras. Cf.: https://www.youtube.com/watch?v=0WJuRpPiOMU. Acesso em: 10 fev. 2024.

[120]Há o caso, por exemplo, da conhecida filósofa Djamila Ribeiro, quando desfilou em Paris numa campanha da grife Prada usando uma bolsa de valor equivalente a 16 mil reais, em 2021. Houve rebuliço e o fato acrescentou um incômodo a mais na relação entre Ribeiro e militantes da causa antirracista. Muitos deles, como se depreende das publicações e discussões públicas na internet, não têm aceitado a estudiosa como sua representante autêntica, que não deixa de ser reconhecida como alguém capaz de levar a discussão a um grande público, mas não escreve necessariamente para os movimentos negros mais ligados ao marxismo, sendo vista, portanto, como a celebridade que se tornou. Esse exemplo, porém, carrega complexidade e desperta outras reflexões dissonantes, como se pode conferir numa coluna de Vera Iaconelli, que saiu em defesa de Djamila na *Folha de S. Paulo*. Cf.: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2021/08/djamila-veste-prada.shtml?pwgt=l8op4g5et075z83npc5l5m2gdu3ja6xvgpgc66esa90syj9e&utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwagift. Acesso em: 10 fev. 2024.

questão fundamental e justa, mas parece cooptada pelo capitalismo e, contraditoriamente, transformou-se num instrumento de reprodução daquilo que se deseja combater. Logo, há que diferenciar a categoria identidade e o conceito de política identitária. E não se pode ignorar que o anti-identitarismo da "esquerda raiz" – ao considerar antes de qualquer coisa o recorte da classe – transforma-a numa supercategoria, desaguando noutra abstração que contradiria o próprio Marx.

Haveria mais a ser mencionado sobre a pesquisa do sociólogo, que não é o primeiro a acender polêmicas relacionadas a raça, gênero e espoliação capitalista[121]. Seu escopo de dados não está aqui encerrado e uma interrogação se impõe ao final da leitura: até que ponto pensar "classe" da forma como ele propõe também não a fragmentaria, sabendo-se que ela está, e não restam dúvidas, perpassada estruturalmente pelo racismo e pelo sexismo? Em todo caso, é um livro com posicionamentos radicais sobre as formas de luta identitária como copartícipes da roda capitalista.

Asad Haider (2019), em *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*, discute as contradições da classe média negra estadunidense e sua ascensão. Para esta, é sempre mais cômodo eleger uma imagem pacifista (a de um líder como Martin Luther King, por exemplo) como símbolo. Todavia, líderes como esse enfrentaram um penoso trabalho de lutas que muitas vezes lhes custaram a própria vida.

No "Prefácio da edição brasileira", Silvio Almeida (2019, p. 18) prenuncia:

> O identitarismo é uma das formas assumidas pela ideologia neoliberal, que cultua o hiperindividualismo, o empreendedorismo, as "metas" e que, ao mesmo tempo, justifica a destruição do valor da solidariedade e dos mecanismos estatais de proteção social. Com isso, fica aberto o espaço para o extermínio da população negra e indígena e para o encarceramento em massa como métodos de controle da pobreza.

Assim, pensar sobre identidade e identitarismo exige uma crítica à ideologia neoliberal e seus derivados: a política identirária dominante é classista, racista e opressora, edificada em desigualdades econômicas históricas, desde a repartição de terras em capitanias hereditárias até o incentivo à vinda de imigrantes europeus, passando pelas "cotas" únicas para brancos, filhos de fazendeiros e de militares (vide privilégios financeiros em pensões substanciosas e vitalícias).

---

[121]A filósofa feminista Silvia Federici (2017) tem uma densa publicação sobre mulheres e trabalho doméstico não remunerado, observando, por exemplo, essa lacuna nos trabalhos de Karl Marx. Nancy Fraser é outra pensadora feminista que teoriza esse movimento a partir de uma crítica ao capitalismo. Cf.: https://aterraeredonda.com.br/como-um-certo-feminismo-se-converteu-em-empregada-do-capitalismo/. Acesso em: 30 abr. 2024.

Por esses e muitos outros exemplos, é preciso desconfiarmos de falsos debates: desprezar a questão das identidades não fará o "identitarismo" cair por terra. Almeida (2019, p. 15) afirma: "Há uma esquerda 'anti-identitária' que pode ser tão ou mais benéfica ao neoliberalismo como os mais convictos identitaristas [...], e considera que a identidade e as questões a ela relacionadas são desviantes do 'plano puramente econômico'". Jones Manoel (2023, p. 70) complementa: "Para muitos, a reação histérica, irracional e desqualificada contra o 'identitarismo' é apenas uma forma de defender os seus privilégios simbólicos, que hoje são questionados". Ou seja, a pretexto de combater o liberalismo no interior dos movimentos, o que se faz é empobrecer a discussão e enfraquecer a demanda pela representatividade, que importa e deve ser vista com atenção, mas não é sinônimo daquele.

Para Haider, raça, classe e gênero não são identidades: são fenômenos e categorias específicas, estruturais, fundantes; "[...] nomeiam relações sociais inteiramente diferentes, e elas [raça, classe e gênero] em si são abstrações que precisam ser explicadas em termos de histórias materiais específicas". E justifica por que focaliza "raça": é um construto social mais próximo de sua "experiência pessoal", que lhe "forçou" a pensá-la "para além da fácil abstração teológica da identidade" (Haider, 2019, p. 36). Sua escolha teórica se orienta por uma perspectiva materialista das relações sociais e raciais, e lhe impõe um desafio: como pensar sobre identidade sem cair em abstrações homogêneas de classe e sem fugir ao debate sobre a própria identidade? Nesse sentido, de acordo com Haider, quando defendemos a inclusão temos um problema, pois "incluir" pressupõe que o lugar onde estou é melhor do que o lugar onde o Outro está. A questão-chave não é estar nos lugares. É saber quais lugares são esses e se de fato precisamos ocupá-los.

O texto desse crítico da identidade inscreve-o em uma crítica provocativa ao capitalismo, mas numa perspectiva outra, num direcionamento que se diferencia de muitas abordagens sobre o tema. Almeida (2019, p. 13) sopesa:

> [...] tomar a identidade como o centro da política é o mesmo que tentar acabar com o capitalismo comprando todas as mercadorias existentes até que não sobre mais nenhuma. A política identitátia sem um horizonte de transformação do próprio "maquinário social" que produz as identidades sociais gera uma camisa de força que faz com que o "sujeito" negro, mulher, LGBT possa ser, no máximo, uma versão melhorada e menos sofrida daquilo que o mundo historicamente lhe reserva.

Portanto, seria um erro abrir mão das noções de identidade: representaria conceber a existência de grupos e populações homogêneos. E se não podemos nos aferrar a essas noções de identidade como formatações abstratas de nossas individualidades, tampouco é coerente negar sua persistência.

As críticas devem ser contundentes: às visões essencialistas sobre identidade; a uma defesa acrítica da diversidade identitária em simbiose com políticas neoliberais; às abstrações que generalizam e simplificam termos como *identidade* e *identitarismo*, sem considerar os processos históricos, sociais, políticos, culturais, regionais etc.; à ausência, enfim, de atitudes que desafiem o avanço da selvageria capitalista e neoliberal, disfarçada de representatividade superficial e fazendo-se notar como apoiadora de grupos, coletivos e movimentos subalternizados e explorados economicamente, a fim de domesticá-los e produzir ainda mais desigualdade e pobreza.

5.2 Teorias queer: timbres e reflexos

Em recente publicação coletiva, Moita Lopes (2022) revisita sua proposta de uma Linguística Aplicada INdisciplinar em análises assentadas nas teorizações queer[122]. Primeiramente, o autor defende uma "recusa", nos estudos da linguagem, ao que chama de "prefiguração identitária" (p. 15), e reafirma que: "somos 'seres' constituídos social ou performativamente pela linguagem", para pôr em xeque pressupostos de uma linguística infensa à vida social, política e intersubjetiva. Moita Lopes (2022) critica também o império estruturalista e positivista, que ensinou a ver a língua como um processo regulatório em que "*performance* e *parole*" bastariam para "explicar como as pessoas falam ou escrevem" (p. 19). Nem mesmo a sociolinguística escapa ao crivo do autor, que observa um dos limites da área: a busca por padrões generalizáveis na classificação de variações linguísticas em "categorizações e subcategorizações [...] intermináveis" (p. 19).

Faz parte desse "olhar INdisciplinado", e não apenas inter ou transdisciplinar, "a junção entre as teorizações queer e a ideologia linguística" (Moita Lopes, 2022, p. 21), que constroem a tônica do novo trabalho. O autor apresenta, panoramicamente, como as teorizações queer "têm influenciado uma miríade de campos do conhecimento", dentre eles: a geografia, a sociologia, os estudos da religião, os estudos da linguagem, os estudos culturais, a educação e a filosofia, citando diferentes autores e respectivas pesquisas em cada um desses campos. Observa também como surge o termo "queer", cunhado por Teresa de Lauretis na década de 1990 e depois associado aos estudos de Judith Butler e de Eve Sedgwick.

---

[122]Assim como outros autores citados nesta seção, dispensamos o itálico na grafia de "queer". Conquanto seu surgimento como perspectiva teórica tenha se dado no singular ("teoria queer"), é frequente o uso de "teorias" ou "teorizações queer", dada sua presença em diferentes áreas e subáreas do conhecimento.

Aliás, sobre como aparece pela primeira vez a expressão *teoria queer*, Lauretis (2019) conta "sua versão" dessa história, que assume caminhos e dimensões diversos. O termo "queer" "[...] existe na língua inglesa por mais de quatro séculos e todo esse tempo carregou denotações e conotações negativas: estranho, esquisito, excêntrico, de caráter dúbio ou questionável, vulgar". Com o julgamento do escritor Oscar Wilde, preso e condenado na Inglaterra por ser homossexual, "queer" foi associado a essa identidade, tendo posteriormente ganhado sentidos de "contestação social" nos Estados Unidos, a partir da década de 1970, com os movimentos gays e lésbicos.

A teoria ressurge em 1990 como tema de uma conferência de Lauretis na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz. Para essa filósofa nascida na Itália e com atuação nos Estados Unidos e em outros países ocidentais, inquietavam as relações conturbadas entre gays e lésbicas no mesmo movimento, estando as lésbicas ausentes das propagandas enaltecedoras do "estilo de vida gay" dos anos 1970. A essa questão, acrescentavam-se a relação "forte e conflituosa" das lésbicas com o movimento feminista da época; os elementos étnicos e raciais que não deveriam estar apartados das discussões sobre gênero e sexualidade; a atuação de "coletivos de mulheres lésbicas negras, chicanas e latinas, em sua crítica ao feminismo branco" (Lauretis, 2019, p. 399).

"20 anos depois", ao revisitar a teoria que inaugurou, Lauretis (2019, p. 399-400) pondera:

> É possível dizer que hoje uma identidade queer é mais radical que uma identidade lésbica ou gay, porque estas se tornaram respeitáveis e mesmo conservadoras – como na aspiração pelo casamento legal. Mas também é possível afirmar que o queer é apenas um gesto na direção de uma vaga antinormatividade ou identidade não convencional.

O queer e sua teoria construíram-se, ao mesmo tempo, como: a) um gesto de "contestação social" frente a uma sociedade que privilegia a cis-heteronormatividade em detrimento de outros jeitos e possibilidades de se ver e viver a sexualidade humana; b) uma identidade fluida e rebatedora de formas convencionais de ser gay e ser lésbica, as quais desconsideravam especificidades sociais além do gênero, mas latentes e atuantes nele, como raça e etnia; c) uma resposta contra os binarismos sexuais, historicamente assimilados tanto pelo discurso tradicional da heteronormatividade compulsória, quanto pelos primeiros movimentos LGBTQIA+, que reivindicavam (e até hoje o fazem) direitos exclusivos de núcleos familiares tradicionais e de pessoas heteronormativas.

Ao fazer aproximações entre a teoria queer e os estudos da psicanálise, Lauretis argumenta sobre diferenciações entre sexualidade e gênero, que não podem ser confundidos.

Segundo a autora: “Para reivindicar queer como uma palavra de contestação social que realmente inclua o aspecto sexual, precisamos de uma concepção de sexualidade que vá além dos equívocos nebulosos do gênero” (Lauretis, 2019, p. 400).

A sexualidade é um dado sempre complexo do humano e, como já demonstrou a psicanálise, tem sua formação na infância, “em dois estágios sucessivos, o oral e o anal” (Lauretis, 2019, p. 400), o que rompe as expectativas alimentadas pelo senso comum acerca da “normalidade sexual” (p. 401). A partir da sexualidade estão condensadas as pulsões de vida e as pulsões de morte: “Inclusive, para Freud, a sexualidade é a dimensão mais perversa da vida humana, indo da perversão para a neurose e para a sublimação; ela é compulsiva, incontingente e incurável” (p. 401). A sexualidade é uma força interna, consciente e inconsciente, impossível de ser mensurada, controlada, categorizada, aprisionada. Desconhece limites rígidos e ignora limites pré-fabricados.

De outra maneira, gênero refere-se aos processos de identificação: como o olhar do outro, sempre vindo de fora e revestido de alguma autoridade, dirige-se a nossos corpos com a intenção de delimitar o que somos e como devemos exercitar a sexualidade por meio de códigos externalizados e que estariam agora no domínio do gênero: “[...] tipicamente, social e legalmente, os gêneros são designados com base em uma anatomia sexual, de uma percepção adulta sobre ela, que é baseada na visibilidade do órgão genital externo” (Lauretis, 2019, p. 403). O gênero é, nessa medida, uma construção social lançada inicialmente pelos familiares e pelas autoridades médicas, e está à procura de uma justa medida que lhe ofereça uma certeza – daí a imensa dificuldade de pessoas, grupos, famílias ou comunidades em aceitarem designações ou identidades de gênero fora do “padrão”, do “aceitável” e do binarismo “homem/mulher”.

Butler, embora não tendo se enveredado inicialmente nas teorias queer, teve seu trabalho relacionado a elas sobretudo a partir de *Problemas de gênero*, quando a filósofa desenvolve melhor a inexistência de uma não essencialização do gênero. Como já aludimos na seção anterior, ela concebe gênero apropriando-se da noção de performatividade (proposta por Austin, em livro de 1962, *How to Do Things with Words*) para demonstrar como essa categoria é, antes de qualquer coisa anterior ao discurso, produto de interações discursivas que performatizam, imaginam e recolocam certos sentidos a respeito de quem somos em relação ao gênero. Nessa lógica, Butler questiona: “Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (Butler, 2019, p. 9). Butler promove a demolição de certezas “naturais” acerca do

gênero, complexificando relações entre discurso e efeitos de sentido produzidos sobre construtos que nos foram apresentados como inerentes e imutáveis, e logo atrelados a uma visão petrificada das relações entre corpo, sexo, gênero e identificação.

Preciado (2019), no texto "Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'", dialoga com Monique Wittig e Michel Foucault, entre outros, para discutir questões de gênero, sexopolítica, biopoder, governamentalidade etc. O pensador recupera noções oriundas desses dois teóricos, tais como a ideia de Wittig acerca da "heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica" (Preciado, 2019, p. 422). E em relação a Foucault, afirma, por exemplo, que "muitos capítulos" devem ser "acrescentados à sua história da sexualidade", uma vez que "os corpos e as identidades dos anormais" devem ser compreendidos "como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre os sexos" (p. 422).

Preciado (2019) considera os "anormais" como a "multidão queer" a que se refere no título e, no que aparece como ampliação ou refutação, mesmo sutil, das ideias de Foucault, afirma que o lugar do biopoder, teorizado pelo autor francês como os mecanismos que podem controlar e gerir a vida e os corpos, autorizando ou permitindo vidas em detrimento de outras, também é o lugar de diversas possibilidades e vivências da sexualidade e do exercício de muitos desdobramentos do gênero. Isto é, se o biopoder se origina da sexopolítica, ou de uma política dos sexos, dela são também possíveis a existência e atuação dessas "multidões", quais sejam: "movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... *As minorias sexuais tornam-se multidões*. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer" (Preciado, 2019, p. 424, grifo nosso).

Assim, ainda segundo o autor, o queer é um processo que advém das chamadas minorias políticas, que, nas reconfigurações elaboradas, transformam-se em multidões ao expressar a força e a capacidade organizativa, colaborativa e política de movimentos que se originam com particularidades distintas, mas se encontram na sua raiz, marcada pelo ser queer, ou seja, pelo que o teórico também nomeia como "desidentificação". O termo pode ser interpretado a partir de Preciado sobre a afirmação problematizada por Wittig, para quem "as lésbicas não são mulheres", bem como no que o teórico define como "identificações estratégias" ou "identificações negativas", caracterizadas em acepções como "bichas" e "sapatas", que a princípio surgem como ofensas ou ataques quando ditas por LGBTfóbicos, mas são tomadas pelos militantes como formas outras de resistir à "normalização".

A multidão queer se levanta como um corpo vivo e rebate o que se entende por "corpos 'normais' e 'desviantes'". Já não interessa reafirmar "uma identidade natural (homem/mulher) ou definir o gênero através das "práticas (heterossexual/homossexual)". Para o ser queer, importa a "multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como 'normais' ou 'anormais': são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues..." (Preciado, 2019, p. 427). Essas e outras designações seriam "desidentificações" subversivas ou "identificações estratégicas" ou "negativas", como já dissemos, e, ao serem reorganizadas, fazem ruir o que Preciado (2019, p. 427) denomina como "formas de subjetivação sexopolíticas" – controladas e controladoras, normatizadas e normatizadoras.

Há uma constatação do autor relacionada a pontos de intersecção entre a teoria queer e o movimento feminista. Ao citar nomes que teriam encabeçado o "movimento pós-feminista ou queer", dentre elas, feministas negras como Audre Lorde e Barbara Smith, além de intelectuais como Judith Butler, Monique Wittig e Gloria Anzaldúa, Preciado (2019) sinaliza para o que poderíamos interpretar como uma espécie de revolução nesse movimento – responsável, entre outros ganhos, pela revisão crítica dos pressupostos feministas e de suas bases históricas, permitindo uma atualização em contraponto com as teorias queer e seus sujeitos/as/es mais próximos, que não abandonaram os direcionamentos feministas nem se eximiram de fazer uma redefinição sobre sua própria razão de ser. Por isso, afirma Preciado (2019): as multidões queer têm cumprido sua tarefa de questionar, constituindo-se no "[...] resultado de um confronto reflexivo do feminismo com as diferenças que o feminismo apagou em proveito de um sujeito 'mulher', hegemônico e heterocêntrico" (p. 428).

Da mesma forma, o queer expõe publicamente contradições importantes dos "movimentos de liberação gays e lésbicos", os quais reivindicam direitos negados (adoção de filhos, casamento civil etc.), porém atrelados a uma visão normativa da identidade homossexual, nesse quesito diferenciando-se frontalmente das multidões queer, na medida em que a estas está direcionada, na explicação de Preciado (2019, p. 428), "[...] uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária", o que também significa rejeitar bases naturais para categorizar sexualmente uma pessoa. E, mais adiante, assegura: "Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida" (p. 429). Portanto, uma defesa em mão única sobre noções biológicas e universalizantes acerca de categorias como "gay", "mulher", "homem", "transexual" etc. está interditada pelo viés queer.

Não há dúvidas de que a teoria queer surge a partir de inquietações vividas no Norte global e que o termo em inglês, cuja tradução não parece fácil quando se observam as idiossincrasias, continua o seu itinerário em outras partes do globo, influenciando pesquisadoras/es da América Latina que experimentam outras realidades na periferia do mundo e sob os efeitos e dinâmicas de um sistema capitalista neoliberal e opressor.

Pereira (2020) aborda o que facilmente identificamos como certos limites do queer. Ele indaga se não seria mais um caso clássico em que o centro fala e teoriza para a periferia, que se prontifica a assimilar conceitos; e aponta a "persistência do termo em inglês" (p. 90) como um dos indícios da superioridade dos que formulam as teorias ante aqueles que as irão aplicar. Conforme Pereira (2020, p. 90), queer também é "[...] verbo – um verbo que desenha ações e deslocamentos arriscados, delineando trajetórias múltiplas de corpos instáveis, provisórios e cindidos" (Pereira, 2020, p. 90). Embora observe a relação entre o queer e "[...] a multiplicidade de corpos drags, trans, gays" que assinalam a "possibilidade de transformar-se", e insista na ideia do queer como uma virada na força performativa dos discursos e suas tecnologias na produção ideológica de "corpos anormais", o autor ressalva que essa preocupação da teoria queer com o amplo e variado conjunto de diferenças de gênero e sexualidade pode levar a um risco, matizado nesta contradição: o queer sendo "uma política da diferença" e, ao mesmo tempo, "nublando as diferenças" (p. 91). Assim, o teor genérico apagaria as especificidades locais e favoreceria a generalização nas abordagens. Mas na própria teoria existem divergências que exigem desse campo a necessidade de uma autorreflexão contínua de suas ideias, conclui.

Pereira (2020) se volta a "pontos de tensão" e comenta discordâncias teóricas: Preciado discorda de Butler ao dizer que a ideia de performatividade, procedente do discursivo como disparador central nas formulações sobre gênero, não considera os "processos biotecnológicos" ou "prostéticos" sobre os corpos (isto é, as intervenções cirúrgicas na redesignação de gênero, cirurgias plásticas, utilização de silicone, injeção de hormônios durante a transição de gênero, entre outros)[123]. E discorda de Foucault ao lembrar que o filósofo francês observa o biopoder como gestão da vida, mas "não abordou com mais cuidado a propagação das tecnologias do corpo e de representação" (Pereira, 2020, p. 92).

[123]Apesar disso, Pereira (2020, p. 95) faz questão de afirmar que, em outros livros posteriores a *Problemas de gênero*, como *Giving an account of oneself*, Butler já se encaminha para uma direção menos performativista, assim o digamos, e "[...] sustenta que não seríamos apenas efeitos de discursos, como postularia um construcionismo apressado, pois os discursos e regimes de verdade nos constituem sempre a um determinado preço".

De modo semelhante, se Preciado não evita dissensões, Pereira não ignora o fato de que ele (Preciado), não obstante a relevância de sua obra, produziu interpretações e teorizações do queer ainda insuficientes para uma compreensão ampla e global dos processos em contextos latino-americano e brasileiro, por isso a necessidade de pensar a teoria de modo situado e sem ignorar as particularidades dos sujeitos locais e de cada comunidade. Segundo o autor, o ponto "mais delicado" no pensamento de Preciado é sua "pretensão universalizante" – e argumenta, em observância ao teor colonial de que nossa história e realidade estão revestidas:

> A saúde e a expectativa de vida no Ocidente não são apenas simultâneas aos corpos precários dos trópicos, mas dependentes deles. A história de Foucault sobre o aparecimento da vida na história e as formulações de Preciado não parecem, no entanto, abordar mais detidamente essas vinculações entre biopoder e práticas coloniais, perfazendo um silêncio sistemático sobre uma face fundamental da constituição da modernidade (Pereira, 2020, p. 95-96).

Entre o biopoder (pensado por Foucault e confrontado por Preciado em correlação com as multidões queer) e as práticas coloniais em territórios da América Latina, há fenômenos psíquicos, sociais, e subjetivo-sexuais que as teorizações de prestígio, provindas desses intelectuais e de suas vozes hegemônicas do Norte Global (embora performem sexualidades e gêneros não heteronormativos) não puderam e/ou não souberam alcançar. Desta feita, Pereira (2020) recupera "experiências locais" e "saberes subalternos", com a finalidade de provocar se as questões iniciais de seu texto, ao problematizar sobre os limites do queer, enfim não seriam contempladas por vivências apresentadas na sequência: trata-se, resumidamente, de incursões orgânicas de travestis gaúchas – então pesquisadas por uma orientanda do autor a partir de 2011 – em terreiros de umbanda na cidade de Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul: uma travesti como Cida, que convive com o HIV/AIDS, e já morou em várias partes do mundo, encontra acolhimento e experiencia o transe da espiritualidade ao incorporar pomba-gira, performando sua travestilididade em vestimentas, falas, gestos e participações livres de julgamentos e preconceitos. Consoante Pereira (2020, p. 107), "há que se pensar em afetos e afecções que possam deslocar essas teorias universalizantes e alheias às histórias locais", evitando a simples e acrítica aplicação delas sem se observarem ações e subjetivações particulares a cada contexto.

Há outro desdobramento da teoria queer a acenar com irreverência e radicalidade, no sentido de ser mais responsivo às violências sofridas pelas "multidões" e suas práticas políticas, sexuais e sociais: trata-se da relação entre "teoria queer e a pulsão de morte", também chamada de "negatividade queer". Na explicação de Lauretis (2019):

> Edelman chama as pessoas queer a recusarem a ordem social heteronormativa em que violências e assassinatos são cometidos em nome das crianças e a, desafiadoramente, abraçar a identificação com a pulsão de morte como uma imagem para o desfazer das identidades e da própria ordem social (Lauretis, 2019, p. 406-407).

Lee Edelman se baseia na teoria psicanalítica de Lacan e a "pulsão de morte" se reveste de insurgente ironia: há uma recusa por querer ter filhos e se pretende matar as identidades inscritas na ordem violenta. A teoria é bem mais complexa do que esta síntese rasteira supõe. Moita Lopes enfatiza a "negatividade queer" e acrescenta que essa postura sinaliza outras saídas às "pessoas LGBTI+": "A opção deve ser fugir de tal lógica [normalizadora], e não se integrar a ela (Ahmed, 2010). Em um mundo no qual a meritocracia reina, não há preocupação com o fato de a maquinaria capitalista ser apoiada pela produção do sucesso por meio do fracasso dos outros" (Moita Lopes, 2022, p. 31).

De termo com carga semântica negativa a nome de seminário e teoria (por Lauretis) – passando por uma práxis que abarca gênero, sexualidade e se espraia em diferentes áreas –, o queer se constrói e se fortalece ao passo que avança sobre a sexopolítica (Preciado, 2019) para desafiá-la e esgarçá-la enquanto estratégia do biopoder (Foucault, 2017) que controla corpos e regula existências e inexistências de vidas diversas.

5.3 As minas poetas e as urgências do seu tempo: sexualidade, gênero, raça e classe

Os diálogos com as entrevistadas nos proporcionaram ter certa dimensão sobre as muitas formas como seus anseios, visões de mundos, angústias, sonhos e desejos são partilhados nos eventos de slam e em suas poesias slams. À medida que falavam, as slammers refletiam sobre categorias historicamente construídas e sempre relacionais às anunciadas no subtítulo acima. Discuto-as a fim de entremeá-las com abordagens teóricas afins, quer para ampliar mais sistematicamente as reflexões introduzidas pelas participantes, quer para complementá-las.

Em certo momento de nossa conversa, usei um neologismo de Fran nesta pergunta: *no plano das suas "poetivivências", você se percebe como uma mulher feminista?* Eis a resposta:

> Quando eu comecei no slam, eu me encarava mais [como feminista], e acho que até na minha primeira poesia [ela sorri ligeiramente] que eu recitei no palco aberto do slam... eu falava e me reforçava como feminista. Mas acho que, atualmente, devido a conversas que eu tenho tido com várias mulheres que têm corpos dissidentes – tanto mulheres cis quanto mulheres trans, como pessoas não binárias –, acho que venho me decepcionando muito com essa

> ideia do feminismo. Não que eu não lute por essas causas. Não que eu não lute a favor das mulheres e das pessoas não binárias, LGBTQIA+. Mas eu acho que a ideia do feminismo, que surge muito com a perspectiva e um olhar branco ou embranquecido (e eu nem sei a história toda), acho que ele [o feminismo] acaba não me abarcando (Fran, 2022).

À primeira vista, a declaração seria estranha a quem se ativesse apenas ao teor negativo enunciado. A nós não surpreende: ela introduz em sua fala (com a ressalva de "nem saber a história toda") contradições de base do feminismo brasileiro, muito observáveis entre as décadas de 1970 e 1980. As decepções vêm de longe, e num ensaio no qual conclama a um "feminismo afro-latino-americano", Lélia Gonzalez (2020[1988]) expõe os desafios que ela e outras companheiras, também atuantes no movimento negro brasileiro, tinham de enfrentar para que reivindicações fundamentais das mulheres negras e das indígenas fossem ouvidas.

Nessa análise proferida em 1988, Gonzalez afirma que o centenário da abolição estava prestes a ser comemorado, mas contextualiza sua incompletude e traz ao debate a situação de outros países da América Latina face à colonialidade e suas consequências duradouras. Ao reconhecer o feminismo na história como um avanço em suas "análises em torno do conceito de capitalismo patriarcal (ou patriarcado capitalista)" (Gonzalez, 2020[1988], p. 140), a autora destaca: ao contrário da realidade estadunidense, no Brasil a relação entre feminismo e movimento negro não era próxima, havendo urgência por ampliar seus pressupostos e ações sem menosprezar a situação racial na América Latina, colonizada por países como Portugal e Espanha, que já na gênese de sua formação digladiaram na conhecida Guerra da Reconquista (718/722-1492) contra os mouros, povos negros e africanos.

Pelo feminismo afro-latino-americano de Gonzalez (2020[1988], p. 146), esses fatos e implicações histórico-sociais seriam reconhecidos: "as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-latino-americano". A autora provoca o feminismo tradicional com uma atuação política combativa da exploração de classe e da discriminação racial, cujos efeitos são mais danosos para as mulheres racializadas. Por fim, ao relembrar sua participação em dois encontros de mulheres das Américas, um realizado na Cidade do Panamá e outro em La Paz, ambos em 1987, Gonzalez reafirma que sua "força feminista" estava ainda mais revigorada, somando-se às atuações de outras mulheres desse continente que fortaleciam sua presença em ações efetivas para a libertação racial, sexista e de classe.

Voltando a Fran:

> Então eu, enquanto mulher preta, mulher gorda, tenho conversado muito com algumas amigas, e com uma amiga minha, que é PCD, pessoa com deficiência, e vejo nisso um processo de decepção. Como eu falo, não me encaro,

> atualmente, como feminista, embora eu lute a respeito dessas causas todas. Mas também não vou sair massacrando o feminismo, porque acho supernecessário. Mas eu não me encontro dentro dessa perspectiva atualmente, porque, por muito tempo, eu não fui vista como "humana", digamos assim. E é um espaço que eu nem reivindico mais. É isso, eu não consigo me encaixar mais dentro dessa ideologia/ideia, embora minha fala siga atravessada contra todas essas violências, e violências de gênero, que existem, lógico e infelizmente. Mas eu não consigo me encaixar... hoje eu não consigo me definir "sou a Fran e sou feminista", como eu fazia no passado (Fran, 2022).

Gênero, raça e corpo avultam na fala da poeta – que revisita o seu processo de um dia ter se visto como feminista e depois não mais – e nas conversas com sua amiga que é pessoa com deficiência. O autorreconhecimento como mulher preta e gorda fala mais alto e, embora sua crítica se delineie, segue acompanhada pela negação de "sair massacrando o feminismo", pois suas lutas não estariam tão destoantes assim. O que, no entanto, parece afastá-la do feminismo enquanto movimento formalizado é a impressão de que seus outros marcadores identitários por muito tempo foram ignorados (daí a frase "não fui vista como 'humana'"), com a impressão atual de não perceber mudanças substantivas próximas de si e capazes de abarcá-la.

Como diz categoricamente, o título de "feminista" não lhe cabe pelas razões que expôs, o que nos leva à crítica de bell hooks (2019), quando a estudiosa identifica alguns problemas paradoxais semelhantes: "mulheres que afirmam ser feministas ao mesmo tempo que perpetuam a homofobia" (p. 142), além daquelas "sexualmente conservadoras" (p. 143) e que julgam incorretas práticas de dominação sexual consensuais, rotulando as feministas que as fazem como "inapropriadas" ao movimento. São exemplos de discursos que reproduzem a lógica machista e são contrários ao que hooks defende como uma das plataformas dessa práxis libertária: um "feminismo visionário radical" que nos incentive a "ter coragem de avaliar a vida do ponto de vista de gênero, raça e classe, para que possamos compreender precisamente nossa posição dentro do patriarcado capitalista de supremacia branca imperialista" (p. 165).

Após a fala de Fran, afirmei entender seus argumentos dirigidos ao feminismo tradicional cujas pautas recusavam as demandas das mulheres negras e indígenas (ou "ameríndias" e "amefricanas", de acordo com Lélia), e que em nossos dias está muito em voga o feminismo negro. Ela então emendou:

> Eu acho que, nesse "rolê", tem um lance do feminismo que transcende a academia, e aí talvez eu me encaixe. Que é, por exemplo, o feminismo da minha mãe, o feminismo da minha vó, o feminismo das minhas tias, o feminismo das minhas ancestrais. Porque, se eu encarar que elas são feministas (e tiveram que sobreviver, sem livros...), é um feminismo das vivências, de saber reexistir. Quando, por exemplo, tem um dos maridos, que

> xinga a esposa, e aí se juntam todas as tias pra poder, sei lá, "tal hora" dar na cara dessa pessoa que foi escrota. Então, se eu fosse me encarar como feminista, talvez esse seria o feminismo que mais me abarcaria – o das vivências mesmo das minhas ancestrais. Eu acho que é isso. Mas, se for para esse viés da academia, eu não consigo atualmente me ver; embora, como eu falei, haja várias coisas que eu concordo. Mas ainda tô nesse limbo, assim. Acho que é isso. É um feminismo mais rude, de vivência mesmo, não tem academia (Fran, 2022).

Ser ou não ser feminista? A participante sopesa a partir de um lócus de enunciação contra-hegemônico e não acadêmico, mas ressoante no pensamento da socióloga e feminista nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021). Essa autora, por sua vez, desenvolve um estudo que interpõe as cosmovisões de povos originários africanos, com ênfase na cultura iorubá, e a visão teórica preponderante no feminismo ocidental. Para Oyěwùmí, "o raciocínio corporal e a *bio-lógica* que derivam do determinismo biológico inerente ao pensamento ocidental foram impostos às sociedades africanas" (p. 17, grifo nosso), configurando erros e distorcendo aspectos centrais de uma cultura em detrimento da aplicação de teorias hegemônicas, em desacordo com as concepções que norteiam esses povos e suas relações interpessoais, familiares e sexuais.

Oyěwùmí investiga "por que e como o gênero veio a ser construído na sociedade iorubá do sudoeste da Nigéria", a Iorubalândia, "colonizada formalmente pelos britânicos entre 1862 e 1960" (2021, p. 18), e desvenda como o conceito de gênero em moldes ocidentais não se aplica a essa região e seus habitantes, sobretudo antes do processo colonial que resultou em distorções na maioria dos estudos de gênero no continente africano. A hierarquia na sociedade iorubá não se dava por meio de diferenças entre homem e mulher com a superioridade do primeiro, mas através de diferenciações econômicas e posições sociais entre escravizados e governantes. Logo, o androcentrismo não era a tônica dessa cultura e, por consequência, os pressupostos fulcrais do feminismo ocidental, que partem do reconhecimento da dominação masculina numa sociedade fundamentalmente patriarcal, são insuficientes e inadequados para dimensionar contextos distintos, como o de Oyěwùmí, forçando feministas e pesquisadores ocidentais a assumirem suas formulações como limitadas e longe de explicarem a totalidade de experiências em outras territorialidades incabíveis nas categorias de gênero pré-moldadas na/pela Europa e nos/pelos Estados Unidos.

De acordo com Oyěwùmí (2020, p. 85), agora em outro texto-referência, os "fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas" não dizem respeito às mulheres nigerianas da cultura iorubá, que em diferentes circunstâncias exercem papéis e posições hierárquicas tanto ou mais equiparadas às de seus esposos, entre outros motivos porque o

conceito de “família nuclear” – invariavelmente organizada em torno da figura do pai (o *pater familias*, em geral “provedor”), da esposa e dos filhos – simplesmente não existe nessas comunidades. Para a autora, os problemas do feminismo ocidental sempre partiram dessa organização familiar e de suas (con)vivências, produzindo “seres e sociedades generificadas”. Mas a família iorubá não é generificada e o seu “princípio organizador fundamental [...] é ancialidade baseada na idade relativa, e não no gênero” (p. 91). Esses e outros exemplos expostos pela autora “apresentam vários desafios aos universalismos injustificados dos discursos de gênero feministas” (p. 94) e exigem maior responsabilidade dos estudos de gênero e sexualidade acerca de realidades não ocidentais.

Sem o saber, as críticas de Fran talvez possam se respaldar nos estudos de Oyěwùmí, e também, a meu ver, nas teorizações queer que sacudiram a teoria feminista instituída e cobraram atitudes contrárias a certos discursos e práticas universalistas de gênero. O “feminismo” da entrevistada não se presta a uma “teoria filosófica”, assim como o de suas ancestrais e de outras mulheres que não integraram movimentos ou formularam teorias por escrito, mas sua fala revela, na prática, o feminismo agindo em defesa da própria vida e das de suas companheiras.

Perguntei a Poliana Hérica (slammer Apeagá): *você tem se definido como travesti? Já se viu como mulher trans? Como se percebe nesses trânsitos que você faz?*

> Eu nunca gostei de rótulos nem de nomenclaturas. Entendo a importância e legitimo, porque também é uma questão científica, mas nunca gostei. Eu não reivindico a palavra “mulher”. Reivindico a palavra “trans”, porque acredito que *transito* nesses lugares, e justamente na perspectiva de quebrar lógicas de gênero binárias (sobre ser homem e sobre ser mulher). E acredito que boa parte da *mulheridade* é uma questão binária ainda, então não reivindico ainda esse lugar, mas pode ser que venha a fazê-lo daqui a um tempo, mas hoje não (Apêagá, 2022).

O binarismo e o rótulo “mulher” a que se refere Apêagá são problematizados pelas estudiosas queer que, como Butler (2019), implodiram certezas do feminismo. A propósito de reivindicar ou não a *mulheridade*, a poeta nega a rotulação e o que lhe interessa é a “palavra ‘trans’” combinada ao fato de “transitar”, de mover-se entre identidades não dadas, mas construídas contra a maré binária homem/mulher. Se o termo “trans” é o que lhe representa, sua visão é correlata ao pensamento de Butler quando a filósofa mostra o “problema político” envolvido na “suposição de que o termo *mulheres* denote uma identidade comum”. Butler considera não haver estabilidade nos supostos sentidos que o significante *mulher* encerra, mesmo no plural: seus usos são incapazes de “comandar o consentimento daqueles a quem pretende descrever e representar”, e eis que se torna (a palavra *mulher/res*) “um ponto

problemático, um ponto de contestação" (Butler, 2019, p. 20). A noção binária "masculino/feminino", favorece, conforme explica a autora, uma certa "'especificidade' do feminino [...] mais uma vez descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a 'identidade' como tornam equívoca a noção singular de identidade" (Butler, 2019, p. 22). Assim, não há lugar uno para o gênero; há lugares produzidos e livres de interpretações atreladas ao sexo.

Para Swain (2020, p. 228), há um flanco aberto na designação de uma identidade para a sexualidade – seja ela "heterossexual, gay, lesbiana, travesti, transexual etc." –, pois "o paradigma de referência é sempre a heterossexualidade", e o que desta se distancia tende a ser "analisado" como "um todo identitário" e "dotado de uma coesão intrínseca, essencial, porque não 'natural', de uma natureza boa ou má, segundo o caso". É assim quando discursos LGBTfóbicos são veiculados ou afirmações genéricas são pronunciadas: "as mulheres são mais sensíveis, conseguem fazer muitas coisas ao mesmo tempo", "os homens são biologicamente violentos", "as mulheres são mais leais no casamento e tendem a se apegar com mais facilidade", "os homens traem mais e tendem a ser mais libertinos" etc. Os exemplos abundam, e a depender da situação, temporalidade etc., sugererem "constatações", porém não fogem à contingência, situacionalidade, historicidade e performatividade. De acordo com Swain (2020, p. 234): "A queerness [perspectiva queer] [...] se organiza na performance de identidades plurais, que se constroem a cada dia" como "[...] um processo sem margens e sem limites. Neste sentido, a identidade não é o sexo, não é a sexualidade, eu não sou um ser generizado ou desviante da norma, EU SOU EU".

A entrevistada prossegue:

> Quando comecei a ter uma consciência mais política, conheci uma trans (ela, inclusive, já partiu, é a Tretina Rodrigues), e através de um embate de ideias que a gente teve (mas no final, nos entendemos), a gente acabou falando de referências, e eu falei o quanto eu não via referências do meu corpo na cidade e em diversos lugares. Foi aí que ela olhou para mim e disse: "quando você não tem referência, você se torna a referência para quem vem depois". Eu comecei a me tornar referência para mim mesma e para outras pessoas, e a entender a importância de estar em diversos espaços e disputando diversas narrativas. Hoje, estou disputando três narrativas, que são as seguintes: na escrita, com a criação de livros; na fala, com a poesia falada e a criação de *pocket shows*, enfim, de performances; e na internet, por entender que esse espaço cibernético é muito importante para que a gente consiga ter expansão (Apêagá, 2022).

Poliana Hérica produz conteúdo digital e tem dois projetos: o "Rascunhos poéticos" e o "Bicha indica" – que estava começando e tratava da indicação de outres artistas negres, e

não só voltados à literatura. Tudo publicado no *Instagram*. Já o livro *Me faço tempestade para não caber em redemoinho* nasceu de um *e-book* lançado em 2020 e se tornou livro físico em 2021/2022, sendo atualizado com novos poemas, nova capa, enfim, um outro trabalho. E quanto à poesia falada, recentemente Apêagá fizera o "Resistências poéticas", um *pocket show* sobre negritude, questões LGBTQIA+ e antirracismo. Quando me concedeu a entrevista, escrevia o livro *Fênix*, sobre poesias que falam de "recomeço": "obviamente não no sentido meritocrático da palavra, porque, às vezes, 'recomeçar' parece uma palavra meritocrática, só jogar as coisas para cima, e a gente sabe que não é todo mundo que tem essa possibilidade". Segundo ela, recomeçar pode ser "ressignificar", e a ideia era "mostrar às pessoas de periferia que elas podem recomeçar quando se sentirem à vontade e num entendimento de suas condições".

Na continuação:

> Hoje, reivindico o lugar da *travestilidade* por me entender enquanto identidade feminina, entender que hoje o meu corpo caminha para esse lugar, inclusive esteticamente. Mas também reivindico o lugar da *travestilidade* por uma questão política, por entender que *corpas* e identidades femininas sempre foram marginalizadas, e quando a gente lembra da palavra "travesti", a gente sempre lembra de coisas pejorativas, da marginalização e da prostituição, enfim, do que é visto como negativo. Então, a partir do momento que me reivindico como travesti, eu me reivindico como ser político detentora de direitos, que luta para que pessoas iguais a mim possam ter, minimamente, direitos básicos: à saúde, à empregabilidade, a questões de sobrevivência (Apêagá, 2022).

Sua *travestilidade* reivindicada anseia por dignidade e se localiza política e esteticamente, como demonstra ao trazer para perto as "identidades femininas" (ou historicamente feminizadas, acrescentamos). Não há dúvidas sobre a carga pejorativa do significante "travesti": ela reitera o desejo de o termo não ser tomado pelo teor "negativo". E menciona "direitos básicos" necessários à vida e dificultados às pessoas com identidades desumanizadas e semelhantes às suas.

> E também reivindico esse lugar muito numa perspectiva de entender que, se eu começar a naturalizar essa palavra (ao menos nos espaços aonde vou), posso conseguir, minimamente, que outras pessoas a naturalizem – e que outras pessoas consigam entender a *travestilidade* como realidades possíveis. Inclusive, realidades possíveis de sobrevivência, para que, mais na frente, mulheres e homens cisgêneros, quanto forem ter filhos, possam ter orgulho ou até mesmo pensarem nessa possibilidade para o seu filho antes de ele nascer. Porque a gente sempre diz "eu quero um homem" ou "quero uma mulher", mas ninguém quer uma travesti; e eu quero o ponto em que um pai ou uma mãe diga: "se vier uma travesti, vai ser a coisa mais genial", para que essa palavra e essas vivências não sejam marginalizadas. Assim, reivindico esse lugar como um lugar político e como um lugar de possibilidades. Por isso é que me vejo nele (Apêagá, 2022).

Gênero, corpo e sexualidade: ser mulher ou ser trans? Ser trans. Ser travesti. Entender o processo que marginaliza "*corpas* e identidades femininas". Embora Apêagá argumente contra a visão não binária das identidades de gênero, no excerto acima sua percepção e vontade entram em desacordo com a *negatividade queer*, pois a entrevistada deseja profundamente "naturalizar" a *travestilidade* como uma experiência possível e aceitável, ao adicionar a identidade "travesti" ao binarismo homem/mulher (ou menino/menina) que comanda a expectativa do pai e da mãe ou de uma família nuclear ante a notícia da gravidez e a espera pela "revelação" do sexo embrionário. É paradoxal, pois seu discuso acaba se aproximando da expectativa convencional, mas a embaralha. Contudo, os teóricos da negatividade queer afastam-se de qualquer possibilidade que tranquilize o campo das identidades ou as tornem parelhas da heterossexualidade sob a justificativa de precisarem ser tratadas em pé de igualdade. Aliás, por essa ótica radical queer, não almejar ter filhos faz parte de um projeto maior que não se conforma em adequações apresentadas como "necessidades".

Não estamos com isso anulando a defesa da entrevistada e sua imaginação política em convite para outras "futuridades" civilizatórias aptas a considerar, respeitar e amar possibilidades não normativas de ser e de viver sexualidades não configuradas ou rendidas à dualidade: "os homens, as mulheres e... o resto do mundo", na afirmação de Bourcier (2020, p. 263). Esse autor queer não binário propõe "queerizar os feminismos" e subverter "uma abordagem heterocentrada, talvez mesmo eurocentrada, em todo caso totalizante e analógico da 'dominação'" (p. 267). Segundo ele, as teorizações queer levam a pensar como a tônica sempre latente da dominação masculina contribuiu para uma "valorização monogenerada do tema mulher" (p. 266) e, com isso, excluiu as transexuais, por exemplo, obrigando a novas e ainda vindouras reorganizações.

À semelhança da abolicionista afro-americana Sojourner Truth[124], Letícia Nascimento (2021, p. 17) interroga: "E não posso ser eu uma mulher?". Se Apêagá não se sente à vontade para usar o signo *mulheridade*, essa autora, por sua vez, se apresenta como "mulher

[124]Sojourner Truth (c. 1797-1883) foi uma mulher afro-americana ex-escravizada que entrou para a história ao participar, entre outras, da Convenção dos Direitos das Mulheres de Ohio, em Akron, em 1851. No evento, proferiu um discurso ("Ain't I a Woman?") que se tornou célebre e até hoje escancara a situação social das mulheres negras e pobres. Eis um trecho: "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? [...] Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?". Disponível em: https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/. Acesso em: 25 mar. 2024.

travesti, negra, gorda, subalternizada pelo racismo, pelo cissexismo e pela gordofobia" (p. 21)[125]. Nascimento (2021) nos oferece o *transfeminismo* e "um olhar diferente sobre o feminismo considerado padrão, assim como o feminismo negro, o feminismo lésbico, entre outras perspectivas" (p. 21). A autora amplia um campo plural de análises já consagradas e demarca as experiências de vidas e corpos *trans* que, assim como ela, têm de agir cotidianamente contra violências que ameaçam e atacam suas existências.

Dados recentes do *Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023*, assinado por Bruna G. Benevides e pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) (2024), mostram números preocupantes: "145 assassinatos cometidos contra pessoas trans, entre as quais foram mortas 5 pessoas defensoras de direitos humanos"; "136 assassinatos contra travestis e mulheres trans/transexuais e 9 contra homens trans e pessoas transmasculinas" (Benevides; ANTRA, 2024, p. 45). Em relação aos estados, quando o assunto é a violência contra as vidas trans:

> [...] Em 2023, São Paulo, com 19 casos, foi o estado com mais assassinatos, com aumento de 73% em relação a 2022, quando ocorreram 11 e ocupava o 2º lugar. Já o Rio de Janeiro dobrou o número de assassinatos, de 8 em 2022 para 16 em 2023, saindo da 5ª posição e assumindo a 2ª. O estado do Ceará aumentou de 11 para 12 casos e se manteve em 3º [...] (Benevides; ANTRA, 2024, p. 47).

Inaceitáveis, os números ainda esbarram no conservadorismo e na transfobia ferozes, presentes em estruturas governamentais de muitos estados e municípios cujas políticas de segurança pública sequer ativam estratégias mínimas para coibir a violência transfóbica. O Ceará figura como o terceiro mais violento, o que se agrava ao compararmos sua população (pouco mais de 8 milhões de habitantes) com as populações dos estados de São Paulo (44 milhões) e Rio Janeiro (16 milhões). Algumas conclusões do *Dossiê* (Benevides; ANTRA, 2024, p. 46): o Brasil "seguiu na liderança como o país que mais assassina pessoas trans no mundo"; é constante a "falta de dados e as subnotificações" por parte de organismos de governo; é flagrante a "ausência de ações de enfrentamento das violências contra pessoas

---

[125]Nascimento adota terminologias importantes no livro: o termo "trans*", por exemplo, quando grafado por ela com asterisco "sinaliza a ideia de abarcar uma série de identidades não cisgêneras. De modo particular, as seguintes identidades estão contempladas no termo 'trans*': transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmaculines e pessoas não binárias. Já o termo 'mulheres trans' refere-se a mulheres transexuais e mulheres transgêneras. E é importante dizer que apesar do termo 'travesti' estar contemplado no termo 'trans*', no intuito de reforçar essa identidade de gênero bastante marginalizada socialmente, opto por geralmente fazer referência à travesti fora do termo guarda-chuva, assumindo, portanto, uma postura política de afirmação das identidades travestis" (Nascimento, 2021, p. 18-19).

LGBTQIA+"; tem-se notado um "aumento de ações antitrans e propostas que visam institucionalizar a transfobia".

Não muito diferentes são os dados sobre feminicídio no país. Na realidade, são mais estarrecedores. Segundo levantamento realizado conjuntamente por órgãos estatais – Secretarias Estaduais de Segurança Pública e/ou Defesa Social; Instituto de Segurança Pública/RJ (ISP); Censo 2022/IBGE; Fórum Brasileiro de Segurança Pública – e divulgado nos veículos da grande imprensa, dentre eles o portal de notícias *G1*: "[...] o Brasil registrou 1.463 casos de mulheres que foram vítimas de feminicídio em 2023, o que representa 1 caso a cada 6 horas". Ainda de acordo com essas informações[126], "esse é o maior número registrado desde que a lei contra feminicídio foi criada, em 2015"[127]. O Ceará registrou 42 casos de mulheres assassinadas em 2023 pela condição de serem mulheres, um aumento de 14 casos em relação a 2022.

Essa matança de pessoas trans e mulheres brasileiras nos vários rincões do país deveria ser encarada, definitivamente, como uma epidemia social, e não há dúvidas de que é motivo de vergonha o fato de notícias assim não despertarem um robusto interesse para o implemento de ações integradas por parte de todos os segmentos – públicos e privados – das mais diversas áreas e esferas do país, como setores governamentais de prefeituras, estados e municípios; academias de ciências, de artes, de letras; instituições públicas e privadas da educação, da cultura, da segurança pública etc.; sindicatos; clubes de futebol masculino e feminino; clubes das mais variadas modalidades esportivas; até mesmo as Forças Armadas, entre outros organismos da sociedade civil organizada. Pululam diariamente, em jornais, sites e redes sociais, notícias macabras sobre assassinatos de mulheres, e se a realidade não serve para comover ou inquietar, atestemos a falência moral da sociedade e, em específico, o colapso

---

[126]Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/03/07/brasil-feminicidios-em-2023.ghtml. Acesso em: 25 mar. 2024.

[127]A Lei do Feminicídio (Lei nº 13.104) foi sancionada em 9 de março de 2015 pela então presidenta Dilma Vana Rousseff. Esse novo mecanismo surgiu também como um reforço para a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), por tratar como crimes hediondos os casos em que uma mulher é assassinada pela "sua condição de sexo feminino". Por tal condição, o texto da lei compreende o seguinte: "I – violência doméstica e familiar; II – menosprezo ou discriminação à condição de mulher". Desse modo: "A nova legislação alterou o Código Penal (Decreto-Lei 2.848/40) e estabeleceu o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio. Também modificou a Lei de Crimes Hediondos (Lei 8.072/90), para incluir o feminicídio na lista". Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/643729-lei-do-feminicidio-faz-cinco-anos/#:~:text=H%C3%A1%20cinco%20anos%2C%20no%20dia,condi%C3%A7%C3%A3o%20de%20mulher%20da%20v%C3%ADtima. Acesso em: 25 mar. 2024. Apesar desse avanço legislativo, não podemos ignorar as inúmeras brechas e falhas no sistema judiciário brasileiro que, em várias situações, favorece a impunidade com o afrouxamento do cumprimento da pena pelo réu.

de masculinidades heteronormativas, heterocentradas e ensinadas a ver as mulheres como objetos matáveis. Há que chocar(-se). Naturalizar jamais!

Nascimento (2021) repercute em seu trabalho batalhas históricas de mulheres transexuais e travestis, seja para serem respeitadas e aceitas nos movimentos de mulheres, seja para que suas realidades mereçam a atenção pública que em qualquer Estado pretensamente democrático deve existir. Ao enfatizar a importância de se considerar *mulheridades* e *feminilidades* no plural, advoga que

> [...] a aplicabilidade da Lei do Feminicídio às mulheres transexuais e travestis passa por um processo de desessencialização de gênero, de modo a compreender os processos de produções discursivas sobre gênero e sexualidade. As identidades femininas não são "naturalmente" matáveis, mas há um processo de construção de necropolítica. Na colonialidade de gênero, as identidades femininas são construídas em oposição ao homem branco, cis-heterossexual, burguês, cristão, o sujeito colonial por excelência (Nascimento, 2021, p. 171).

Desessencializar o gênero é um dos núcleos do pensamento queer e da negatividade queer, ao conflagrarem "produções discursivas" (re)produtoras da heterossexualidade compulsória e de identidades naturalizadas. A Lei do Feminicídio e sua correta aplicabilidade, como afirma Nascimento (2021), implica enxergar *mulheridades* partilhadas por travestis e mulheres trans frente às vulnerabilidades que as afetam em decorrência de um agressivo processo de desigualdades de gênero, econômicas e sociais.

Perguntei a Layze sobre suas vivências de sexualidade e gênero:

> [...] E eu sou uma mulher bissexual, e quando me assumi, foi mais uma coisa. Uns diziam, "ah, eu sempre soube"; outros diziam, "ah, ela agora vai viver andando aí com os viadinhos"... Meu ex, mesmo, a quem um dia eu perguntei: "Por que você acha que as pessoas dizem que sou lésbica?". E ele me respondeu: "ah, porque as pessoas veem que você só anda com viado". Eu olhei e perguntei: "o que é que tem a ver?". E ele disse: "mulher que anda com viado só pode ser duas coisas: "ou é sapatão ou é puta" (ainda usava esses termos!). Olhei para a cara dele e fiquei: "sério que tu me disse isso?!". E na época, eu estava começando a me entender enquanto mulher bissexual, então foi um baque pra mim... ter ouvido isso da boca dele e perceber outros discursos de pessoas que também eram próximas (Layze, 2022).

Os comentários LGBTfóbicos escutados dizem muito do preconceito introjetado e exposto contra quem ousa sair do armário ou não vive mais nele. As frases do namorado à época indiciam sua construção identitária: homem cis, autoproclamado hétero e (aparentemente) machista. Contrariada ("foi um baque"), Layze experienciava autodescobertas e reflexões:

> Nesse processo de me entender enquanto mulher preta, é muito louco também quando a gente começa a entender algumas violências e opressões, porque muita coisa começa a ganhar sentido e eu fico me perguntando: "será se eu

> realmente queria saber disso?". Porque nada mais passa despercebido. Quanto mais você sabe, menos coisas despercebidas passam. Menos violências passam despercebidas. E se torna mais doloroso conviver com isso, mas é muito mais fácil, às vezes, de combater, no sentido de se posicionar. Liberta no sentido de você dizer: "olha, isso aqui não é certo"; "olha, você me respeite"; "silêncio, eu estou falando, eu sou uma mulher e estou falando". Tem duas semanas mesmo que eu estava numa reunião de pesquisa, explicando um projeto, e o cara ficou me interrompendo várias vezes e eu precisei ficar repetindo "silêncio, eu estou falando; com licença, vou terminar de falar". Em outro momento, talvez eu só me calasse, mas hoje já não consigo mais, porque sei (Layze, 2022).

Há uma tomada de consciência nessa trajetória subjetiva de autoentendimento como mulher preta, essa identidade racial socialmente construída. Ao falar de violências e opressões diante do olhar atento para reconhecê-las, Layse interpõe o lado difícil da percepção crítica por meio de um verbo: "Liberta". Situações antes aceitáveis não mais se repetem impunemente. Há o exercício de uma palavra a pedir silêncio para ser ouvida, antônima de interposições arbitrárias que cassassem o direito de o outro dizer. Estão em causa o respeito mútuo e a espera da própria vez.

Audre Lorde (2020, p. 53) convoca as mulheres a dizerem não ao silêncio e a transformarem-no "em linguagem e em ação". Porque o silêncio, ela alerta, brota do medo. Suas perguntas provocam: "Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?". A feminista nos incentiva para que escutemos as mulheres em suas experiências, dores e alegrias a fim de compreender a "pertinência" de suas palavras "na nossa vida".

Segue Layze:

> E graças ao slam e a esse processo na Psicologia, que andaram de mãos dadas, consigo hoje reconhecer essas situações e lidar com isso de uma forma mais combativa mesmo. Não de estar o tempo ali reagindo, sendo violenta, de forma alguma. Até porque a gente já carrega muito esse estereótipo, como mulher preta. Eu nunca entendia porque as pessoas olhavam pra mim e diziam "nossa, tu tem cara de bruta; antes de te conhecer, eu achava que tu era superenjoada"; "ai, antes de te conhecer eu achava que tu era barraqueira". Tudo o que não sou. Eu sou barraqueira quando preciso. Mas eu sou uma pessoa extremamente afetuosa com as pessoas que gosto, e muito cuidadosa. E tem gente que fala "nossa, tu é tão fofinha, nem parece". E eu fico assim... No começo eu ficava pensando "ah, deve ser porque tenho cara de entojo; minha mãe mesmo diz que tenho cara de entojo". Aí foi quando eu... [e estala os dedos]: "caraca, eu sou uma mulher preta". Então são coisas que, ali no slam, ouvindo as outras meninas pretas, ouvindo as mulheres pretas de outras realidades: pessoas periféricas, pessoas do centro, eu enquanto mulher do interior, e um interior muito escasso e vivendo numa família que foi muito embranquecida por conta das inúmeras violências que passaram... É muito

> complicado quando chegam essas violências pra gente, o baque é grande (Layze, 2022).

Ao relacionar uma atitude combativa com a imagem não incomum de pessoas negras parecerem “brutas”, “superenjoadas” e “barraqueiras”, a slammer aponta estereotipias racistas que a população negra enfrenta. Nas ocasiões mencionadas, Layze frustra expectativas externas (chamam-na de “fofinha”). E assegura nem sempre ser reativa, mas “afetuosa” e “cuidadosa”, “sem jamais perder a ternura”, portanto.

Essa contraposição rememora Lorde (2020, p. 155) e “os usos da raiva”: “Mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva; raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado, das distorções raciais, do silêncio, dos maus-tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação”. Para a autora, a raiva e a fúria das mulheres inconformadas com as injustiças não podem ser confundidas com o ódio, seu oposto: disparam-se dele os ataques infundados, atos agressivos e a irracionalidade racista em estado de ameaça hostil e covarde, mesmo quando se reveste de sutilezas.

Layze considera, por fim:

> Lidar com isso todos os dias é muito adoecedor. E eu via minha mãe adoecendo, via minha avó adoecendo, muita gente adoecendo por conta das mesmas coisas. Mas nem todo mundo reconhece que é isso. Por exemplo, para eu chegar até minha mãe e dizer: “mãe, eu sou uma mulher preta. Olha, tudo que você aguentou, me criou sozinha, foi mãe solo, você só tinha 24 anos e é professora desde os 2017...”. Para eu explicar isso a minha mãe, até ela entender, é um processo doloroso demais, porque ela, “não, não é isso não, agora tudo pra ti é isso”. Até que um dia ela disse: “é, minha filha, realmente estou entendendo”. Ela tá começando a entender agora, ela tá no processo (Layze, 2022).

A poeta estende e amplifica – não sem demora ou dificuldade – seu processo de compreensão à convivência com a própria mãe, a qual inicia um entendimento do que há tempos estava oculto ou em camadas de silêncio. Layze é das mulheres que “redefinem as diferenças” (Lorde, 2019, p. 239), ou seja, não as trata em hierarquias arbitrárias e suficientes para definir, conceituar ou (de)limitar os “diferentes”. Gênero, raça e sexualidade: ser uma mulher bissexual na elaboração da identidade de gênero; entender-se como mulher preta; exigir o direito de falar e ser ouvida: redefinições.

Em conversa com Sra. Preta, perguntei: *como é ser mulher no slam? Você se considera feminista? Como foi (e é) a vivência com o feminismo a partir do slam?*

> A cena aqui em Sobral sempre foi muito dominada por homens. Eu acho que no Brasil inteiro, no mundo inteiro, esse protagonismo sempre veio dos homens. Então, a gente trazer um slam que é um palco só para mulheres, já foi “pá!”, uma jogada assim na cara da sociedade para dizer “a gente tá aqui,

> a gente existe". Quando eu comecei no slam, minha filha era muito nova, ela tinha dois anos, e eu fui mãe na adolescência: eu engravidei aos 14 anos e tive a Érica Maria com 15 anos. E eu sabia de coisas pela escola, mas há muita diferença entre o que os professores trazem para você na sala de aula e as vivências que você passa. Então eu sabia o que era o feminismo, o que era o empoderamento feminino, mas eu não tinha a certeza de que eu realmente fazia aquilo, de que realmente aquilo transformava a minha vida e era relevante pra mim. Então eu cheguei no slam com alguma base sobre isso, graças a professoras perfeitas que faziam questão de colocar essa temática em pauta. E lá no slam, estudando para levar às meninas, para levar ao palco do slam, para dar palestra, eu realmente conheci o que era o feminismo e que eu já praticava isso há muito tempo. Então começou a certeza na minha vida de que eu sou uma mulher feminista, que luto pelos meus direitos. Dentro do slam, a gente traz várias vertentes do feminismo. E esse empoderamento, essa questão de botar a cara no mundo, de fazer com que as pessoas escutem as suas dores enquanto você é uma mulher, uma mulher preta, uma mulher de periferia, uma mulher LGBT, uma mãe solo... já traz muito de que "sou uma mulher feminista, eu luto pelos meus direitos e minhas causas, eu acolho outras mulheres". E é muito sobre isso, a gente acolher outras mulheres, sejam elas cis ou não (Sra. Preta, 2022).

Como vimos, a jovem slammer começou na cena como expectadora de slams: ela ia ao evento com seu então companheiro, que participava das batalhas de rima. Sua incursão como adolescente num cenário predominantemente masculino é caracterizada por uma frase: "a gente tá aqui, a gente existe". Vida prática, experiências na escola com amigas e professoras e situações sociossimbólicas no slam conjulgam-se para a construção de uma consciência feminista.

> E foi o slam que me trouxe essa descoberta, de que eu era mulher feminista, como também trouxe para várias meninas que começaram a praticar isso também, porque muitas só ouviam falar e agora começam a praticar e a entender o que a sua vizinha está passando, o que a sua amiga está passando. De começar a ver, dentro do seu ciclo de amizades, casos de relacionamento abusivo. E é a hora de você dar um toque na sua amiga, dizer "está acontecendo isso com você". Porque, às vezes, a mulher quando está sendo oprimida de alguma forma, como o machismo e a misoginia muitas vezes estão implantados em nossa cabeça, a opressão pode soar como uma coisa muito natural. E como eu estava estudando sobre isso no slam, eu comecei a praticar com as minhas fora do ciclo do slam. Com as minhas amigas, com pessoas da escola (pois eu ainda estava no ensino médio) (Sra. Preta, 2022).

Se o feminismo não é apenas teoria ou puramente ação desprovida de reflexão, é uma práxis e, como defende bell hooks (2019, p. 33), acompanhada da velha sororidade, que "ainda é poderosa". Essa cumplicidade solidária entre mulheres é fundamental para evitar desfechos violentas ou fatais, como diversos abusos, espancamentos, estupros e feminicídios, em geral vividos no ambiente doméstico e familiar. O machismo é parceiro da misoginia, e só a força coletiva pode combatê-los. Para hooks, "[...] uma educação feminista deve ser contínua. Pensadoras feministas mais velhas não podem pressupor que jovens mulheres simplesmente

vão adquirir conhecimento sobre feminismo ao longo da vida adulta. Elas precisam de orientação" (hooks, 2019, p. 38) desde cedo.

Sra. Preta continua:

> Eu acho que isso foi uma das várias coisas boas que o slam trouxe para a minha vida: eu consegui alertar mulheres e me alertar e me perceber como mulher e dizer: "não, eu não vou viver nesse sistema heteronormativo, nesse sistema machista que diz para eu ser A ou B. Eu vou ser o que eu quiser, quando eu quiser". E isso era muito doido porque, como eu cheguei sendo a única mãe do coletivo, tinha algumas coisas que eu me impedia de fazer: às vezes eu não ficava até tarde do horário porque eu dizia "tenho uma filha para criar". Mesmo minha filha estando com a minha mãe ou com meu marido, eu me sentia nessa obrigação, de ter um horário para voltar pra casa, ou "não posso fazer isso, não posso falar aquilo, ninguém pode me ver fazendo aquilo, porque eu sou mãe, né". Só que aí eu comecei a trabalhar isso em mim, e as meninas também. De dizer: "antes de eu ser mãe, eu sou uma mulher!". E isso foi quebrando vários tabus na minha cabeça, de mim comigo mesma, sabe? (Sra. Preta, 2022).

A precoce experiência da maternidade (aos 14 anos) soa a princípio como um obstáculo a situações do dia a dia. Tanto a vivência de ser mãe quanto "o próprio sistema heteronormativo e machista" são fatores concretos de interdição de possibilidades do ser mulher. A poeta percebe esse mecanismo à proporção que não desiste de frequentar os slams e se abre à escuta das amigas e companheiras de coletivo, um apoio que lhe permite admitir sem culpa: "antes de eu ser mãe, eu sou uma mulher!".

Essa imbricação compõe a base do que Teresa de Lauretis (2019[1987]) chamou de "tecnologia de gênero": a autora analisa um conjunto de teorizações sobre gênero em teóricos como Foucault, Parveen Adams, Althusser, Michèle Barret, entre outros, e explica: ferramentas discursivas, estratégias argumentativas, símbolos, crenças, afirmações cristalizadas, essencialismos biológicos e/ou sociológicos, produções cinematográficas, literárias, culturais etc. são utilizados para a manutenção das imagens e conceitos de gênero da forma como convém a uma sociedade classista e machista. Mesmo a ideia de "feminilidade" colada à pessoa nomeadamente mulher é, segundo Lauretis (2019[1987], p. 143), "puramente representação, um posicionamento inserido no modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação". Esses aparatos atuam sistematicamente como "tecnologia" eficaz.

> E depois que eu me reconstruí como mulher, me reconstruí como Preta, eu me recoloquei assim: "agora eu sou a Preta, a Preta do *Slam das Cumadis*, uma mulher que sabe o quer, uma mãe que sabe o que quer. E não é porque eu sou mãe que sou menos mulher do que outras mulheres, ou que eu possa ou deixe de fazer coisas que as outras mulheres fazem". Isso foi bem importante pra

> mim nessa fase, porque eu estava mal. A mulher, quando é mãe na adolescência, ela cria várias “noias” na cabeça, de a vida acabou, de que não tem mais vida social, de que não consegue mais fazer coisas que uma adolescente comum, que não é mãe, faz (ir a festas...). E acho que as minas quebraram esse tabu na minha cabeça: “vai fazer, mulher, não tem nada a ver. Vai viver tua vida. Tu é uma adolescente ainda”. E isso foi muito importante para o meu crescimento pessoal. Hoje eu devo muito a essa fase do slam, de ter me desconstruído inteira e me reconstruído como uma nova pessoa, como a Preta que sou agora (Sra. Preta, 2022).

Há feminismo na experiência de Sra. Preta e as perguntas de Carneiro (2019, p. 316) repercutem nela: “Quando falamos do mito da fragilidade feminina”; “Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas”; “Quando falamos que a mulher é subproduto do homem, posto que que foi feito da costela de Adão, de que mulheres estamos falando?”. Nem a entrevistada nem sua realidade de classe e raça se encaixam nesses condicionantes. A palavra “reconstruir” aparece acompanhada de “mulher” e “Preta”: a primeira é designação de gênero e a segunda, apelido com identificação racial. A convivência com as amigas de coletivo influi na ressignificação da maternagem.

Ser mãe pode representar um fardo para muitas mulheres: somam-se às responsabilidades e cobranças externas que associam a maternidade à abnegação de projetos em que não estejam contemplados os filhos e/ou cônjuges etc. As “noias” de muitas mães referem-se a como esses fatores são internalizados ao se gerar, parir, criar e educar uma criança. Na experiência da participante, sua proximidade com as amigas de coletivo é extremamente relevante: nem todas as mulheres conseguem, infelizmente, essa rede de contatos e de apoio. Condições materiais de vida relativas às mulheres negras têm de ser consideradas:

> Enegrecer o movimento feminista brasileiro significa, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país, que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área da saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”, que mantém as desigualdades e os privilégios entre brancas e negras (Carneiro, 2019, p. 316).

Gênero, raça e classe interseccionam-se na vivência dessa poeta, integrante da coletividade a quem as ideias de Sueli Carneiro se voltam. Ser mulher, preta e de periferia, ser mãe na adolescência, ver-se e assumir-se como feminista, ser mulher antes de ser mãe, ser mulher e ser slammer: existência e ressignificância ininterruptas para Sra. Preta.

Fiz estas perguntas a Lana Oliveira: *eu queria saber se você se considera uma mulher feminista; e se, uma vez se considerando, se você se inspira em outras mulheres. Como é essa sua percepção?*

> Me considero demais uma mulher feminista. Até porque, se eu não fosse, no mundo em que a gente vive hoje... E eu tenho poetas que são inspirações, inclusive Natália, que faz o slam comigo; a Mel Duarte, que é uma poeta negra do *Slam das Minas SP*; também as outras meninas desse mesmo slam. Meu TCC é sobre slam e a poesia marginal em si. Teve até um episódio, com uma professora minha da universidade: a gente se encontrou num evento virtual de poesia, e eu fiquei pra falar sobre a poesia marginal, e essa professora disse: "não gosto dessa palavra 'marginal', porque a poesia não roubou ninguém". Eu retruquei: "mas a senhora, uma professora universitária... a gente está falando de poesia marginal, das pessoas que estão ali à margem da sociedade". Fui explicar mesmo pra ela o porquê do nome "marginal", mas eu fiquei "passada" nesse dia; isso veio de uma professora de literatura. Fiquei "besta" mesmo. Para você ver que foi na própria academia. Imagine fora dela (Lana, 2022).

Considerando-se "demais uma mulher feminista", a representante cratense do *Slam das Minas Kariri* cita outras mulheres que lhe são referência. Ao mencionar o tema do TCC, slam e poesia marginal, ela relembra um fato ocorrido na faculdade e o episódio introduz um tema novo. Vem de uma professora universitária de literatura o comentário irônico e preconceituoso a desmerecer a poesia marginal, atingindo o nome que a qualifica e ignorando o sentido de insurgência apropriado pelo termo. O preconceito ainda existe nas ciências humanas e parece mais forte em algumas áreas, por efeito de visões e posturas teóricas elitistas e excludentes. Sabemos que o principal indicativo nem sempre é estético, mas classista, e diz muito sobre o tratamento, na academia, de produções literárias e artísticas que passam ao largo de certos interesses. Para fazer justiça à participação de Lana em coletivos de poesia marginal, poderíamos dizer à professora e aos que pensam como ela que

> [...] a poesia não é um luxo. [...] Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (Lorde, 2020, p. 47).

A visão de Lorde baseia-se em *linguagem – ideia – ação*: estágios expressivos em que estão inscritas as "esperanças" e os "sonhos de sobrevivência e mudança" das mulheres na sua relação com a poesia. A autora atribui ao fazer poético uma "necessidade vital": os silêncios "e o que ainda não têm nome" pedem poesia, essa torção na linguagem, esse modo de exprimir

não ordinário, ainda que se poetize sobre as coisas mais contingentes e banais. Marginal ou não, poesia não se desperdiça.

Natália Pinheiro respondeu a estas perguntas: *você se considera uma poeta marginal/periférica? Como você e o seu corpo entram na sua poesia? Qual a relação disso tudo com o seu universo de criação poética?*

> Eu não escrevo sem o meu corpo, e não só pela questão puramente técnica de que preciso dele para escrever. Mas porque ele é a minha comunicação e minha ponte com o mundo. Então estou sentindo várias coisas porque estou desse jeito no mundo. Estou carregada de vários marcadores que, inclusive, no início do processo de escrita, e ainda sem muita compreensão, faziam eu me sentir muito só. Pensando poetas de um modo geral, muitos escrevem muito por se sentirem sozinhos, deslocados do mundo... Mas para mim foi diferente. Por exemplo, Drummond, que todo mundo conhece: se sentir um "*gauche* na vida"... Poetas e artistas, de um modo geral, se sentem muito sós. E comigo, eu fui entendendo que essa solidão estava relacionada com o meu jeito de estar no mundo: é um corpo preto, é um corpo de uma mulher, é um corpo periférico, é um corpo LGBT, que está trazendo tudo isso que não consegue se dissociar da minha escrita. Eu também sou atravessada por muitas coisas, por muitas violências, muitos afetos. Então eu escrevo para processar uma violência racista cotidiana como também escrevo para externalizar uma grande felicidade, um grande afeto... tudo isso que está borbulhando dentro de mim e precisa ser escorrido para não ficar preso e não me matar. E vai sendo uma escrita para tentar viver e sobreviver, e continuar produzindo vida no meio de tudo isso, nesse corpo que é alvo por tantos canais (Natália, 2022).

A slammer fala de seus marcadores e de como seu corpo não é apenas um veículo ou "uma questão puramente técnica" para as performances. É pelo corpo que a comunicação acontece e é ele "sua ponte com o mundo". Escreveu Clarice Lispector (2018[1968], p. 104): "A palavra é o domínio sobre o mundo. [...] Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez". Para Natália, que não é uma autora "consagrada" a fazer desse ofício uma profissão como Lispector, o (pre)domínio vem primeiro do corpo. Ao mencionar o estado de solidão geralmente atribuído aos artistas e poetas, cita Drummond no "Poema de sete faces": ser "*gauche* na vida", mas ao contrário do poeta mineiro, experiencia a solidão de uma outra perspectiva – a de uma mulher negra, como fica patente em sua autoidentificação e ao reconhecer o corpo como impossível de ser "dissociado" de sua escrita e da vocalização dos poemas.

Para Glenda Melo (2022, p. 81), esse lugar existencial de solidão comum às mulheres negras desencadeia "a ausência de escuta de suas dores e, ao mesmo tempo, as dores causadas por esse tipo de solidão". Ao analisar uma roda de conversa com mulheres negras e trabalhar com o conceito de "performatividade de raça", a pesquisadora carioca acredita que

optar por ele (o conceito) “significa dizer que raça é ato de fala performativo regulado pelas estruturas raciais hegemônicas que circulam em determinada situação e pelos discursos que constroem e sustentam as questões raciais” (p. 83).

Em Natália, a escrita desponta como um modo de “processar a violência racista cotidiana”, de “externalizar” afetos de felicidade, de reforçar a vivência e a sobrevivência tal como refletido por Lorde acima.

Ela termina:

> E já que a gente é marcada para ser alvo só por ser quem se é, também é uma escrita como um caminho de tentar seguir viva. E a minha escrita não consegue não ser política porque ela é minha e eu sou desse jeito. E ela vai sendo eu do modo mais imenso, e vou me encontrando dentro da criação poética – é tudo *eu*... E aí o poeta é egocêntrico? Talvez [ela ri], a gente tem essa emergência de se ser. E eu encontro a poesia como esse caminho de ser do modo mais inteiro e mais imenso – e de permitir também que esse modo imenso transborde. E eu vou fazendo isso muito no movimento para que as outras pessoas que também se sentem sós passem a se sentir menos sozinhas (Natália, 2022).

Gênero, raça, corpo e sexualidade: ser “um corpo preto”, “um corpo de uma mulher”, “um corpo periférico”, “um corpo LGBT”. Sua pergunta (“o poeta é egocêntrico?”) evoca para nós a “Autopsicografia” de Pessoa (o poeta que “finge tão completamente” uma dor “deveras” sentida). Para Natália, seguir viva é quase uma tarefa de resistência contínua. Para ela e para as pessoas que comungam de realidades análogas. A escrita de si, mas não somente acerca de e para si, facilmente pode figurar como atitude egocêntrica, admite sorrindo. Mas vemos como essa *escrevivência* nada tem de egoísta e sim de solidária, por pensar na solidão alheia e vislumbrar uma possibilidade, ainda que mínima, de reduzi-la. É pegando carona nesse movimento de sororidade que esta pesquisa se encaminha à sua conclusão.

Chegada

Chegamos ao fim desta tese e espero ter demonstrado como e porque as minas poetas elaboram, discutem e refazem caminhos e estratégias emancipatórias por meio da criação poética e da coordenação de slams e coletivos de poesia falada no interior do Ceará. Suas atuações e existências organizativas, suas *mulheridades* e *travestilidades* firmam-se como exercícios políticos e estéticos, reatualizados por incursões em territórios literários, discursivos e culturais historicamente dificultados a presenças que performatizam individualidades, origens e condições sociais análogas às delas.

Na visão de Spivak (2010, p. 85, grifo nosso): "Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno feminino não tem história e não pode falar, *o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade*". Sem história e sem subjetividade, é subalterno porque não fala e, por não falar, não tem existência. Todavia, as minas dos slams têm se sublevado contra a realidade teorizada por Spivak e tomado a palavra para falar, poetizar e agir. Esse dado não é menor numa sociedade como a brasileira, com formação idiossincrática e fincada em traumas e "feridas" da colonização (Kilomba, 2019), da subjugação que reifica a/o/e outra/o/e em contextos de exploração capitalista retroalimentados pelo racismo e sexismo.

Ao convidar à imaginação de "uma futuridade queer", Moita Lopes (2022, p. 38) defende a noção de "escalas", as quais "[...] dão conta de um processo de projetar sentidos bem distante dos binarismos tradicionais". Com essas lentes, tentamos esmiuçar aspectos e fenômenos sociais, políticos e literários não inscritos em códigos preestabelecidos, mas projetados e produzidos além do que estamos acostumados a ver. Para ilustrar o sentido de "escalas": se tomarmos o significante "bissexual" e a ele relacionarmos a imagem de mulher carioca, classe alta, branca, magra, empresária e residente da zona norte do Rio de Janeiro, o termo não se realizará igualmente se o associarmos a outra imagem, por exemplo: uma jovem pobre, moradora da periferia sobralense, graduanda, bolsista, gorda e negra. Admitir essas discrepâncias não denota hierarquizar a opressão ou o sofrimento (Lorde, 2019[1983]), uma vez que o enfrentamento ao preconceito de gênero e sexual deve se dar em benefício das duas mulheres que experienciam o denominador comum da bissexualidade, e de todas as demais. Com o olhar em "escalas", deslindam-se as diferenças e evita-se a universalização de experiências.

Nas entrevistas e depoimentos aqui discutidos, "práticas discursivo-escalares" (Moita Lopes, 2022, p. 38) estão matizadas em sexualidade, gênero, raça e classe –

entrecruzadas no universo dos slams. As participantes falam de experiências subjetivas e de realidades que as desafiam a continuarem reexistindo nas periferias da periferia do capitalismo. Vimos que as questões raciais e de classe não se distanciam, e ao buscar uma articulação das clivagens identitárias enunciadas, esforçamo-nos por evitar reduzi-las em categorias estanques, em atenção a como se articulam vivências particulares e a formação de coletivos política e esteticamente engajados: as minas organizam rodas sobre o feminismo (negro); denunciam ao microfone a violência doméstica/de gênero e o feminicídio; proclamam representações e identificações subalternizadas... Antes: "o pessoal é político". Agora: "o político é pessoal". Fazem poesia e política com o próprio corpo.

Como observa Heloisa Teixeira (informação verbal), o movimento feminista hoje não tem lideranças nem intermediárias, e nem de longe lembra o final da década de 1990 e início dos anos 2000, quando parecia adormecido. Se em outras gerações de feministas o corpo era um problema ou tabu, as feministas atuais fazem dele uma plataforma de comunicação, afinal, as demandas em torno das mulheres passam sempre pelo corpo: o direito ao aborto, o fim do assédio e do estupro etc. Com o microfone na mão e muitas *hashtags* nas redes sociais, o espírito de coletividade invade e ocupa a cena. A performance alarga a capacidade de escuta. A urgência é por ser ouvida. Os slams das minas, por isso, são uma espécie de ativismo feminista jovem porque as performances são artísticas e libertárias. Contudo, afirmar categoricamente que a poesia slam é feminista pode levar a constatações apressadas e não embasadas a contento.

Em análise das performances de slams no *National Poetry Slam* dos Estados Unidos, Somers-Willett (2022[2009]) afirma que a poesia performada é tanto mais julgada como "autêntica" quanto mais se aproxima de "uma expressão autêntica do eu". Segundo a teórica:

> [...] Ao julgar uma performance de identidade como autêntica, o público assume que há um *eu essencial* ou original que pode ser perfeitamente emulado na performance. Isso parece ser um critério em jogo quando jurades de slam pontuam os poemas, e, mais do que isso, pode ser o principal critério que es slammers têm em mente quando escrevem seus textos: comunicar alguma verdade sobre suas experiências subjetivas que artisticamente revelem seu *eu autêntique* (Somers-Willett, 2022[2009]), p. 266, grifo nosso).

Considero que as observações da autora – embora feitas noutro país e, portanto, noutro contexto – refletem as conexões entre a poesia slam brasileira e seus temas frequentes. Porém, com base nas discussões realizadas sobre identidade/s e identitarismo, imagino que reside aí um dos possíveis limites (ainda a ser detidamente analisado) do slam atual entre nós: poesia reduzida a um *eu* ou identidade autêntica (essencialista?)? Poesia restrita a temas

políticos? Até que ponto uma poesia diferente – não necessariamente contra/sobre racismo, sexismo, violências, problemas vividos nas "quebradas" etc. – seria hoje validada, "autenticada", reconhecida nos slams por jurades e públicos? Até que ponto suas/seus/sues autoras/es e poetas recuam ou se intimidam pelo receio do rebaixamento nas notas? Poesia slam é "lacração"? Precisa ser? Qual o futuro dos slams como uma ágora da letra e da voz (Zumthor, 1993) na medida em que a tônica de seus partícipes e de suas produções e performances se abrem ou se fecham mais a certos operadores que a outros?

Por outro lado, como menosprezar o imperativo político na poesia falada e marginal periférica? Se os temas grassam e gritam, acenam ao fato de não os termos resolvido. Por isso e mais, o slam continua sendo poesia de mensagem, para ressoar e ser ouvida no papo reto. Nos slams e nos saraus, a palavra poética é cura e serve para dar nome aos traumas sofridos. Colocá-los para fora. Nesse formato de literatura, é curioso o valor assumido por ela, a poesia, a própria literatura. Muitas poetas como Pêagá, por exemplo, não se importam se a letra é clichê, e se gostarão ou não de ouvi-la. "Eu tenho uma poesia para a voz", dizem. Nos últimos anos, um dos grandes recados dos slams foi este: "Quem mandou matar Marielle Franco?", "Marielle, presente!"[128].

Ao redor do mundo, o slam tem dado provas de reinventar-se: como constata Alcalde (2024), ao perceberem a predominância de europeus e estadunidenses nas finais e nos resultados de todas as edições da *Copa do Mundo de Slam* na França (desde sua primeira edição em 2007), as/os/es organizadoras/es, poetas e slammers brasileiras/os/es e latinas/os/es decidiram criar uma espécie de "Libertadores de Slam", o *Abya Yala – Copa "América" de Poetry Slam*, com a primeira edição em 2021. Já no continente africano, "[...] foi criada a CASP, *Africa Cup of Slam Poetry*, com sede em Yaoundé, Camarões. Hoje, [...] com mais de 40 associações de diferentes países africanos" (p. 57). Iniciativas muito relevantes, independentes e contra a maré colonial(ista). Em nosso país, atualmente são registrados 438 coletivos de slam em quase todos os estados (apenas Alagoas, Amapá e Roraima ainda não integram oficialmente a rede do *Slam BR*). E conforme Alcalde (2024, p. 91), esse movimento de poesia falada "[...] sempre será uma arte coletiva. Pois se trata de uma voz e a voz evoca multidão e é essa multidão

[128]Foram presos em 2024 os três acusados de serem os assassinos mandantes. Nosso desejo é de que a justiça seja feita. Cf.: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/03/24/policia-federal-prende-mandantes-do-assassinato-de-marielle-franco.ghtml; https://jornalggn.com.br/noticia/ameacar-adversarios-era-praxe-de-domingos-brazao/; https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2024/03/mandantes-de-assassinato-de-marielle-prometeram-lotes-para-executor-do-crime.shtml#:~:text=Os%20integrantes%20da%20fam%C3%ADlia%20Braz%C3%A3o,investiga%C3%A7%C3%A3o%20instaurada%20ap%C3%B3s%20o%20assassinato. Acesso em: 30 abr. 2024.

que devemos honrar. Se a competição ficar em primeiro lugar, sempre iremos perder porque já saímos atrás e divididos".

São muitas as periferias. Suas/seus/sues artistas, poetas, slammers, ativistas, slams, coletivos e saraus já não se preocupam (se um dia o fizeram) em ser ou apossar-se de centros. Formam e restabelecem as margens. Reescrevem os espaços públicos. Repensam a ocupação da cidade. Disputam campeonatos e torneios. Calibram as partidas. Refletem sobre percursos e chegadas. Inicitam as torcidas. Atiram chinelo e verso. Agitam. Performam estas palavras: "Eles dizem dominar a periferia. Nós dizemos *mestiçar* o centro. Eles dizem dívida. Nós dizemos cooperação sexual e interdependência somática. Eles dizem despejo. Nós dizemos habitemos em comum" (Preciado, 2020, p. 44, grifo próprio). Somos "multidões". No Ceará e no Brasil, novos pontos em abalos sísmicos: epicentros em atividade, *corpoéticas* em ação.

Referências

ABREU, Márcia. O menino e o poeta. In: AMARAL, Firmino Teixeira do *et al*. **Antologia de folhetos de cordel:** amor, história e luta. São Paulo: Moderna, 2005.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Título original: The Danger of the Single Story.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALCALDE, Emerson. **O que é slam de poesia**. 1. ed. São Paulo: Editora FALA; Autonomia Literária, 2024.

ALENCAR, Claudiana Nogueira de. "A escritura a escrevivência a invenção a poema": performances e decolonialidades nas gramáticas culturais das coletivas de poetas periféricas. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, vol. 3, n. 60, p. 612-625, set./dez. 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/tla/a/jsdJfmLV3gwqwJYyj554S4p/?lang=pt. Acesso em: 11 abr. 2024.

ALENCAR, Elisabete S.; LIMA, Isabel Gouveia F.; MELO, Terezinha A. **Construindo a memória da literatura cearense:** homenagem a Sânzio de Azevedo. Fortaleza: Editora UFC, 2012.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Prefácio da edição brasileira. In: HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade:** raça e classe nos dias de hoje. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: SALLUM JÚNIOR, Basílio *et al*. **Identidades**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

ASSIS, Mariana Santos de. Rimar letrando ou letrar rimando: os saraus literários da periferia de São Paulo como agências de letramento. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva (org.). **Cultura política nas periferias:** estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p. 343-353.

AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

AZIGON, Talles. **Saral #1**. Fortaleza: Substânsia, 2022.

BARREIRA, Dolor. **História da literatura cearense.** Fortaleza: Instituto do Ceará, 1962.

BARROS, Douglas Rodrigues. **Lugar de negro, lugar de branco?** Esboço para uma crítica à metafísica racial. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2019.

BASTOS, Meimei; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Pode a rua ser escola? *Slam* como espaço não formal de ensino-aprendizagem. **Revista Terceira Margem**, v. 26, n. 49 (2022). Disponível em:

https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50544/29544#:~:text=A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20n%C3%A3o%20formal%20possibilita,transfer%C3%AAncia%20de%20informa%C3%A7%C3%B5es%20e%20viv%C3%AAncias. Acesso em: 30 mar. 2023.

BAUMAN, Richards; BRIGGS, Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. **Annual Review of Anthropology**, vol. 19, 1990, p. 59-88. Disponível em: https://www.academia.edu/57026145/Poetics_and_performances_as_critical_perspectives_on_language_and_social_life. Acesso em: 3 ago. 2023.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Título original: The Location of Culture.

BEAL, Sophia. Autores da própria competição: repente, batalhas de MCs e *slams* no Distrito Federal. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (orgs.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019, p. 115-132.

BENEVIDES, Bruna G.; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Dossiê:** assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2023. Disponível em: https://antrabrasil.org/assassinatos/. Acesso em: 27 abr. 2024.

BENEVIDES, Bruna G.; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). **Dossiê:** assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2024. Disponível em: https://antrabrasil.files.wordpress.com/2024/01/dossieantra2024-web.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

BERND, Zilá (org.). **Poesia negra brasileira:** antologia. Porto Alegre: AGE: IEL: IGEL, 1992.

BERND, Zilá (org.). **Antologia de poesia afro-brasileira:** 150 anos de consciência negra no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

BEZERRA, Maria Raiane Felix; NUNES, Cicera. Movimentos Negros no Ceará: um olhar sobre o Movimento de Mulheres Negras do Cariri. **O Público e o Privado**, n. 40, set/dez, 2021. DOI: https://doi.org/10.52521/19.5409. Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/5409. Acesso em: 7 ago. 2023.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em massa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURCIER, Sam. O fim da dominação (masculina): poder dos gêneros, feminismos e pós-feminismos queer. Tradução: Leonardo Gonçalves. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de.

Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 259-271.

BRASIL, Assis (org.). A poesia cearense no século XIX: antologia. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

BUENO, Luís. Nação, nações: os modernistas e a geração de 30. **Via Atlântica** n. 7, out. 2004. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49789. Acesso em: 03 abr. 2023.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAPITOLINO, Henrique. **Pernambucanas ilustres**. Recife: Assembleia Legislativa de Pernambuco, 1980.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed., corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. 2013. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 397-419.

CASTRO, Carla. **Resquícios de memórias:** dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século XIX. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

CAVALCANTI, Marilda C. Prefácio – Um passeio pelo DLA nas décadas finais dos anos 1980, nos anos 1990 e no início dos anos 2000. In: LIMA, Érica (org.). **Linguística Aplicada na Unicamp:** travessias e perspectivas. 1. ed. Bauru, SP: Canal 6, 2021. Disponível em: https://canal6.com.br/livreacesso/livro/linguistica-aplicada-na-unicamp-travessias-e-perspectivas/. Acesso em: 18 mar. 2024.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais:** filosofia da expressão vocal. Tradução: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Título original: A più você: filosofia dell'espressione vocale.

CEARÁ. **Antologia de poetas cearenses contemporâneos**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

CELANI, Maria Antonieta Alba. Transdisciplinaridade na Linguística Aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade:** questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

CESAR, Ana Cristina. jornal íntimo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje:** antologia (1976). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 147-154.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLARES, Otacílio. **Lembrados e esquecidos.** Fortaleza: Editora UFC, 1975.

COLINA, Paulo (org.). **Axé:** antologia contemporânea da poesia negra brasileira. São Paulo: Global Editora, 1982.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro:** conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. Título original: Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment.

COSTA, Cristiane. Protagonistas de uma nova história. In: LUDEMIR, Julio (org). **Carolinas:** a nova geração de escritoras negras brasileiras. Ilustração: Thais Linhares. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: Flup, 2021, p. 32-33.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (orgs.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019, p. 9-13.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. **Synergies Brésil**, 2011, n. 9, p. 119-126. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/ee0c9704b15895b7cf3d9956df401294/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2049736. Acesso em: 12 dez. 2023.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos:** cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-gradução em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php. Acesso em: 10 abr. 2024.

D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos *periferia* e *sujeitas e sujeitos periféricos.* **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 39, n. 01, p. 19-36, jan.–abr. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/whJqBpqmD6Zx6BY54mMjqXQ/?format=pdf. Acesso em: 02 abr. 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candini. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. Tradução, prefácio e notas: Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Livraria Lima, 1968.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Título original: Acts of Literature.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro:** formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 25-47.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura afro-brasileira:** 100 autores do século XVIII ao XXI. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar:** poemas para serem lidos em voz alta. Ilustrações: Lela Brandão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

DUARTE, Mel. Apresentação – Rompendo o silêncio através da poesia falada. In: DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar:** poemas para serem lidos em voz alta. Ilustrações: Lela Brandão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 8-11.

DUBOC, Ana Paula M. **Atitude Curricular:** letramentos críticos nas brechas da sala de aula de línguas estrangeiras. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015.

DURÃO, Fabio Akcelrud. A crise nos estudos literários, hoje. In: SIGNORINI, Inês; FIAD, Raquel Salek (orgs.). **Ensino de língua:** das reformas, das inquietações e dos desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 191-202.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária?** 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Parábola, 2016.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. **Especiaria** – Cadernos de Ciências Humanas, vol. 16, n. 27, jul./dez. 2015, p. 193-212. Disponível em: https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/1126. Acesso em: 16 ago. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, Conceição. Prefácio. In: DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar:** poemas para serem lidos em voz alta. Ilustrações: Lela Brandão. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 12-15.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. Título original: Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation.

FERREIRA, Jerusa Pires. Vigília das oralidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 193-196, mar./mai. 2006. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i69p193-196. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13524. Acesso em: 12 dez. 2023.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas:** edição, comunicação, leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista:** leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FLORESTA, Cecília. idade da pedra. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 176-185.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. Organização: Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRASER, Nancy. Como um certo feminismo se converteu em empregada do capitalismo. **A Terra é redonda**. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/como-um-certo-feminismo-se-converteu-em-empregada-do-capitalismo/. Acesso em: 30 abr. 2024.

FREITAS, Emília. **A rainha do ignoto**. Edição de Constância Lima Duarte; atualizada por Karine Ribeiro e Bárbara Parente. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 59. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. Título original: The Black Atlantic.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil**. São Luís: AML, 2022.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios; Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 139-150.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios; Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 49-64.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade:** raça e classe nos dias de hoje. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução – O grifo é meu. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 11-19.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Apresentação à primeira edição (1976). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje:** antologia (1976). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Isso foi ontem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 poetas hoje:** antologia (1976). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. É importante começar essa história de algum lugar, ainda que arbitrário. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução: Bhuvi Libâneo. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. Título original: Feminism Is for Everybody: Passionate Politics.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?:** para entender o impeachment e a crise política. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

JONES MANOEL. A cor da revolução. **Revista Jacobina**, ed. 7, primavera de 2023, p. 64-74.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva:** um guia para pesquisa de campo. Tradução: Thiago de Abreu; Lima Florencio. Revisão técnica: Bruno César Cavalcanti. Petrópolis, RJ: Vozes; Maceió, AL: Edufal, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Título original: Plantation memories.

KLEIMAN, Angela B. O estatuto disciplinar da Linguística Aplicada: o traçado de um percurso, um rumo para o debate. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade:** questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

KLIEN, Júlia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 105-137.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. Tradução: Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 397-419.

LIMA, Antonia Rosane Pereira. **"Mulheres Illustres do Brazil", de Ignez Sabino, e sua ressonância em dicionários de autoria feminina nos séculos XX e XXI**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, 2019. Disponível em: http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/902. Acesso em: 03 jun. 2021.

LIMA, Batista. **A literatura cearense e a cultura das antologias**. Fortaleza: Dezessete e Trinta, 1999.

LIMA, Érica (org.). **Linguística Aplicada na Unicamp:** travessias e perspectivas. 1. ed. Bauru, SP: Canal 6, 2021. Disponível em: https://canal6.com.br/livreacesso/livro/linguistica-aplicada-na-unicamp-travessias-e-perspectivas/. Acesso em: 18 mar. 2024.

LISPECTOR, Clarice. As três experiências. In: LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Prefácio: Marina Colasanti. Organização: Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual: Larissa Vaz. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOBO, Luiza. Literatura afro-brasileira contemporânea. In: LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LOPES, Adriana Carvalho. **"Funk-se quem quiser" no batidão negro da cidade carioca**. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), Campinas, SP, 2010. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/771300. Acesso em: 22 abr. 2023.

LOPES, Adriana C.; SILVA, Daniel do N.; FACINA, Adriana.; CALAZANS, Raphael; TAVARES, Janaína. Letramentos de sobrevivência: costurando vozes e histórias. **Revista da ABPN**, vol. 10, Ed. Especial – Caderno Temático: *Letramentos de Reexistência*, jan. 2018, p. 678-703. Disponível em: https://abpnrevista.org.br/site/article/view/560/438. Acesso em: 10 jul. 2023.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 235-236.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Título original: Sister Outsider.

LUDEMIR, Julio (org). **Carolinas:** a nova geração de escritoras negras brasileiras. Ilustração: Thais Linhares. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: Flup, 2021.

MACHADO, Gilka. **Poesia completa**. Organização: Jamyle Rkain. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

MACHADO, Jordânia M.; MENE, Kakra (Mikaela Gabriele); ANKH, Kwame (Thiago Brito). Reexistência: complexo matutado nas andanças do *hip-hop*, batalhas de *rap* e saraus. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva (org.). **Cultura política nas periferias:** estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p. 309-326.

MAIA, Junot de Oliveira. **Fogos digitais:** letramentos de sobrevivência no Complexo do Alemão/RJ. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), Campinas, SP, 2017. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/989439. Acesso em: 3 abr. 2023.

MAIA, Junot de Oliveira. Letramentos de sobrevivência. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Doris (orgs.). **Suleando conceitos e linguagens:** decolonialidades e epistemologias outras. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, p. 215-222.

MARTINS, Layze. Mulher. In: FREITAS, Nilson Almino de; NASCIMENTO, Fran; SOUSA, Vicente de Paulo; PIMENTEL Ary (org.). **A poesia falada invade a cena em Sobral:** Poetry Slam no interior do Ceará. Rio de Janeiro: Desalinho; Ganesha Cartonera, 2019, p. 93-96.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTAR, Fauze Najibe. **Pesquisa de marketing:** metodologia, planejamento. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MELO, Alfredo Cesar. Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros. **ALEA**, v. 22/2, p. 17-40, mai.-ago., 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40442/22084. Acesso em: 4 ago. 2023.

MELO, Glenda Cristina Valim de. Roda de conversa entre mulheres negras: performatividade de raça, gênero e sexualidade. In: MELO, Glenda Cristina Valim de; JESUS, Dánie Marcelo (org.). **Linguística Aplicada, raça e interseccionalidade na contemporaneidade:** volume 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2022, p. 74-91.

MELO, Glenda Cristina Valim de. Performatividades interseccionais. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Doris (orgs.). **Suleando conceitos e linguagens:** decolonialidades e epistemologias outras. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, p. 215-222.

MENDES, Algemira de Macêdo. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira:** revisitando o cânone. São Paulo: Chiado Editora, 2016.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario T. Decolonial Pedagogies, Multilingualism and Literacies. **Multilingual Margins: A Journal of Multilingualism from the Periphery**, vol. 6, n. 1, p. 9-13, 2019.

MIBIELLI, Roberto. De Peri à periferia: Amazônia, migração e literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre:

Zouk, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 49, p. 127-151, set./dez. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/elbc/a/MnWjY3NQ5k3MQFT7PsqGtVR/abstract/?lang=pt. Acesso em: 10 jul. 2023.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos:** estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia para quê?** A função social da poesia e do poeta. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. A transdisciplinaridade é possível em Linguística Aplicada? In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade:** questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 85-107.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da; FABRÍCIO, Branca Falabella. Por uma 'proximidade crítica' nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópio**, v. 17, n. 4, p. 711–723, 9 dez. 2019. DOI: 10.4013/cld.2019.174.03. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2019.174.03/60747422. Acesso em: 4 ago. 2023.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Introdução – Linguística aplicada INdisciplinar com base em uma ideologia linguística responsiva às teorizações queer. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da; GONZALEZ, Clarissa Rodrigues; MELO, Glenda Cristina Valim de; GUIMARÃES, Thayse Figueira. **Estudos queer em linguística aplicada INdisciplinar:** gênero, sexualidade, raça e classe. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2022, p. 15-50.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução: Paulina Wacht; Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. Título original: La loca de la casa.

MOURA, Gildênia; CASTRO, Carla. Mulheres escritoras: as pioneiras do século XIX (fasc. 4). In: **Curso Literatura Cearense** (vários autores). Organizado por Raymundo Netto; coordenação de Lílian Martins; ilustrado por Carlus Campos. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

MUNIZ, Kassandra. Linguagem como mandinga: população negra e periférica reinventando epistemologias. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva (org.). **Cultura política nas periferias:** estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p. 273-288.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude:** usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **Juventude e Contracultura**. São Paulo: Contexto, 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. Quando te disseram... RATTS, Alex; GOMES, Bethania. **Todas (as) distâncias:** poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015, p. 84.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras:** relações raciais, quilombos e movimentos. Organização: Alex Ratts. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Literatura e periferia: considerações a partir do contexto paulistano. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (orgs.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. Saraus nas periferias: escrevendo corpos, territórios e ações coletivas na cidade. In: SOUZA, Ana Lúcia Silva (org.). **Cultura política nas periferias:** estratégias de reexistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p. 327-342.

NASCIMENTO, Evando. Introdução – A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura:** uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução: Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Título original: Acts of Literature, p. 7-41.

NASCIMENTO, Fran. Do que me engasga. In: FREITAS, Nilson Almino de; NASCIMENTO, Fran; SOUSA, Vicente de Paulo; PIMENTEL Ary (org.). **A poesia falada invade a cena em Sobral:** Poetry Slam no interior do Ceará. Rio de Janeiro: Desalinho; Ganesha Cartonera, 2019, p. 45-51.

NASCIMENTO, Larissa Silva. **Autoras periféricas em mídias alternativas**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: http://www.rlbea.unb.br/jspui/handle/10482/35125. Acesso em: 10 jan. 2024.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **A performance poética do ator-MC**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4481. Acesso em: 12 dez. 2023.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **Vocigrafias**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/23073. Acesso em: 12 dez. 2023.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Letramentos literários em travessias na Linguística Aplicada: ensino transgressor e aprendizagem subjetiva da literatura. In: LIMA, Érica (org.).

Linguística Aplicada na Unicamp: travessias e perspectivas. 1. ed. Bauru, SP: Canal 6, 2021.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. Prefácio – Poemar é preciso porque somos poesistência. In: ASSUNÇÃO, Cristina Adelina de; JESUS, Emerson Alcalde de; SANTOS (Chapéu), Uilian da Silva (org.). **Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas:** Slam Interescolar SP. São Paulo, 2021: LiteraRua.

NEVES, Cynthia Agra de Brito; SANTOS, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho. Luiza Romão e "sua poema" de resistência decolonial – *Slam das Minas*, presente! **Revista Terceira Margem**, v. 27, n. 51, 2023. DOI: https://doi.org/10.55702/3m.v27i51.50547. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50547. Acesso em: 4 ago. 2023.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. *Au revoir*, Copa do Mundo de *Slam*: questões de gênero, raça e decolonialidade nas poesias-slams do Sul Global. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 2, n. 63: 000-000, mai./ago. 2024. DOI: 10.1590/01031813v63220248675770. Disponível em: https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/8871/version/9379. Acesso em: 18 mai. 2024.

NOGUEIRA, Ariadine Maria Lima. **Na corda bamba do cordel:** representações e ressignificações do feminino na produção cordelística. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: https://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/50929 Acesso em: 10 jan. 2024.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. **Uma escritora na *periferia do Império*:** vida e obra de Emília Freitas (1855-1908). Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-73BHB7. Acesso em: 03 abr. 2023.

OLIVEIRA, Virginia. Corpo cansado. In: PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana (org.). **As minas do slam:** nova cena da poesia falada no Brasil. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera; Editora Periferias, 2023, p. 226-243.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução: Juliana Araújo Lopes. Revisão da tradução: Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 85-95.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: wanderson flor do nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Título original: The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Manual de pesquisa em estudos linguísticos**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2019.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Pesquisa:** projeto, geração de dados e divulgação. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2024.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 13-28. Título original: Los hijos del limo.

PENNYCOOK, Alastair. A Linguística Aplicada dos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica. In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade:** questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

PENNYCOOK, Alastair. **Critical Applied Linguistics:** A Critical Introduction. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

PENNYCOOK, Alastair. Uma Linguística Aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006, p. 67-84.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje:** sexualidades no sul global. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 89-111.

PILAR, Vitória. Piauí e Ceará estão perto de encerrar disputa territorial de 265 anos. **Revista piauí**, São Paulo, 23 out. 2023. Questões Brasileiras. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/piaui-e-ceara-estao-perto-de-encerrar-disputa-territorial-de-265-anos/. Acesso em: 25 abr. 2024.

PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana. Corpo feminino como morada da poesia. In: PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana (org.). **As minas do slam:** nova cena da poesia falada no Brasil. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera; Editora Periferias, 2023, p. 8-11.

PINHEIRO, Charles R.; MARTINS, Lílian. Literatura cearense: notas introdutórias (fasc. 1). In: **Curso Literatura Cearense** (vários autores). Organizado por Raymundo Netto; coordenação de Lílian Martins; ilustrado por Carlus Campos. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

PINHEIRO, Natália. Eu poeta. In: PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana (org.). **As minas do slam:** nova cena da poesia falada no Brasil. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera; Editora Periferias, 2023, p. 276-285.

PINHEIRO, Natália. Poética ancestral. In: PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana (org.). **As minas do slam:** nova cena da poesia falada no Brasil. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera; Editora Periferias, 2023, p. 282-283.

POÉTICA, Bicha. **Me faço tempestade para não caber em redemoinho**. Fortaleza: Substânsia, 2021.

POÉTICA, Bicha. Contraindicação. In: ALCALDE, Emerson. **LGBTQIA+:** SLAM, v. 4. São Paulo: Autonomia Literária, 2019, p. 28-41.

POLESE, Pablo. **Machismo, racismo, capitalismo identitário:** as estratégias das empresas para as questões de gênero, raça e sexualidade. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2020.

POTIGUARA, Eva; RATTON, Vanessa; Mulherio das Letras Indígenas (org.). **Álbum Biográfico Guerreiras da Ancestralidade**. Guarujá, SP: Amare, 2022.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". Tradução: Cleiton Zóia Münchow; Viviane Teixeira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 421-430.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano:** crônicas da travessia. Tradução: Eliana Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Título original: Un apartamento en Urano: crónicas del cruce.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução: Mônica Costa Neto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. Título original: Le pertage du sensible.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Porto Alegre: Taverna, 2018.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021.

ROMÃO, Luiza Sousa. **Microfone em chamas:** *slam*, voz e representação. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04012023-121226/pt-br.php. Acesso em: 12 dez. 2023.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira** (5 volumes). 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga:** autonomia e mocambagem. São Paulo: Pólen, 2019.

ROSA, Nícolas Pereira; GUEDES, Manoela de Quadros de Paula; LEITE, Maria Alzira. A literatura marginal periférica e o cânone literário. **Navegações**, vol. 12, n. 2, p. 1-9, jul.-dez. 2019. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/35099. Acesso em: 10 jul. 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SABINO, Ignez. **Mulheres Illustres do Brazil**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Mulheres_illustres_do_Brazil_%281899%29.pdf. Acesso em: 03 jun. 2021.

SAMPAIO, Aíla. **Literatura no Ceará.** Fortaleza: INESP, 2019.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

SANTOS, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho. Mu*dança* do meu destino. In: SANTOS, Sóstenes Renan; RICHTER, Carla (org.). **A casa que me espera:** relatos e memórias de docentes do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico distribuídos pelo Brasil. São Paulo: Mentes Abertas, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/71812406/E_book_A_casa_que_me_espera. Acesso em: 28 set. 2023.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso:** prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

SERAINE, Florival. **Através da literatura cearense**. Fortaleza: Editora UFC, 1996.

SCHECHNER, Caio Rodrigues. O heterodiscurso como método de análise histórica do romance. **Oficina do historiador**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 1-10, jul.-dez. 2020. DOI: https://doi.org/10.15448/2178-3748.2020.2.35932. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/oficinadohistoriador/article/view/35932. Acesso em: 4 mar. 2024.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **A história da literatura tem gênero?** Notas do tempo (in)acabado de um projeto [s.d.]. Disponível em: https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/x-sihl/media/mesa-7.pdf. Acesso em: 03 jun. 2021.

SCHMIDT, Simone Pereira; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Graphos**. Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB. João Pessoa, vol. 7, n. 2/1, p. 219-222, 2005. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9463/5116. Acesso em: 23 mar. 2023.

SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.). **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade:** questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

SIGNORINI, Inês. Metapragmáticas da língua em uso: unidades e níveis de análise. In: SIGNORINI, Inês (org.). **Situar a lingua[gem]**. São Paulo: Parábola, 2008, p. 117-148.

SILVA, Bruna Santos. **"Toda periferia é um centro!":** cartografia do jogo de linguagem Sarau Okupação. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2020. Disponível em: https://www.uece.br/posla/pesquisa/dissertacoes/dissertacoes-2020/. Acesso em: 18 ago. 2021.

SILVA, Caio Ruano da. **Slam poetry:** poesia performática, política e educação. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2020. Disponível em: https://repositorio.ifes.edu.br/handle/123456789/615. Acesso em: 12 dez. 2023.

SILVA, Daniel do Nascimento e. **Pragmática da violência:** o Nordeste na mídia brasileira. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), Campinas, SP, 2010. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/476720. Acesso em: 23 abr. 2023.

SILVA, Deonísio da. **De onde vêm as palavras:** origens e curiosidades da língua portuguesa. 17. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.

SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. **Rede de afetos:** práticas de re-existências poéticas na cidade de Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Fortaleza, 2019. Disponível em: https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=87392. Acesso em: 18 ago. 2021.

SILVA NETO, Luiz Gomes da. **Assalto à mão letrada:** ataque poético do Slam da Quentura e a promoção de saúde marginal. Dissertação (Mestrado em Saúde da Família) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Medicina, Sobral (CE), 2020. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/54790. Acesso em: 12 dez. 2023.

SINGER, André. Regime autocrático e viés fascista: um roteiro exploratório. **Lua Nova**, São Paulo, n. 116, p. 53-82, 2022. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/0102-053082/116. Acesso em: 9 fev. 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Título original: Can the Subaltern Speak?

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise:** ensaios sobre a "crise da poesia" como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOMERS-WILLETT, Susan B. A. "Eu canto o corpo autêntico. A poesia de slam e a política cultural de performar identidade". Tradução: Luiza Sousa Romão, Midria da Silva Pereira. In: SOMERS-WILLETT, Susan B. A. **The cultural politics of slam poetry:** race, identity, and the performance of popular verse in America. Published in the United States of America by The University of Michigan Press, 2009. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50498. Acesso em: 30 abr. 2024.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência:** poesia, grafite, música, dança: *hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Estéticas da ruptura. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 95-109.

SOUZA, Florentina. Mulheres negras escritoras. **Revista Crioula**, nº 20 – 2º semestre/2017. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2017.141317. Acesso em: 03 jun. 2021.

SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. **Brasileiras célebres**. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2004.

SOUZA, Maria da Conceição. **Dicionário de literatura cearense.** Fortaleza: Editora IOCE, 1987.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Prefácios: Maria Lúcia da Silva; Jurandir Freire Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOUSA, Vicente de Paulo. **A poesia como narrativa do espaço:** o bairro e o lugar sob a dinâmica do território na periferia de Sobral/CE. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Vale do Acaraú, Centro de Ciências Humanas, Sobral (CE), 2019. Disponível em: https://ww2.uva.ce.gov.br/apps/view/listagem_dissertacoes.php?buscar=0412. Acesso em: 12 dez. 2023.

STELLA, Marcello Giovanni Pocai. A batalha da poesia... O slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. **Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**. São Paulo, 2015, v. 17. DOI: 10.4000/pontourbe.2836. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287967499_A_Batalha_da_Poesia_-_O_slam_da_Guilhermina_e_os_campeonatos_de_poesia_falada_em_Sao_Paulo. Acesso em: 12 dez. 2023.

STREET, Brian V. **Letramentos sociais:** abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Tradução: Marcos Bagno. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2014. Título original: Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education.

SWAIN, Tânia Navarro. Para além do binário: os queer e o heterogênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje:** sexualidades no sul global. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 223-236.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de Brasília: uma literatura fora do eixo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (orgs.). **Literatura e periferias**. Porto Alegre: Zouk, 2019.

TEIXEIRA, Juliana. **Trabalho doméstico**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

VAZCONCELOS, Carlos. Poemas para a liberdade: romantismo parte II (fasc. 3). In: **Curso Literatura Cearense** (vários autores). Organizado por Raymundo Netto; coordenação de Lílian Martins; ilustrado por Carlus Campos. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

VAZ, Sérgio. **Cooperifa:** antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VIANNA, Arievaldo; LIMA, Stélio T. Mala de romances: a literatura de cordel (fasc. 11). In: **Curso Literatura Cearense** (vários autores). Organizado por Raymundo Netto; coordenação de Lílian Martins; ilustrado por Carlus Campos. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2020.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **A rua da literatura e a literatura da rua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WARNER, Michael. **Publics and Counterpublics**. New York: Zone Books, 2002.

WINDLE, Joel; SOUZA, Ana Lúcia Silva; SILVA, Daniel do Nascimento e; ZAIDAN, Junia Mattos; MAIA, Junot de Oliveira; MUNIZ, Kassandra; LORENSO, Silvia. Por um paradigma

transperiférico: uma agenda para pesquisas socialmente engajadas. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, vol. 2, n. 59, p. 1563-1576, mai./ago. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/tla/a/DDWjJ7PTvgW4ykxknzdNztp/?lang=pt. Acesso em: 10 jul. 2023.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra:** patriarcado e militarismo. Tradução, organização e notas: Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

ZAIDAN, Junia Claudia Santana de Mattos. Um letramento (no) singular: a retomada da agenda revolucionária em tempos de educação ultraliberal. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, vol. 3, n. 58, p. 1310-1330, set./dez. 2019. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8658101. Acesso em: 26 mai. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a "literatura" medieval. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018. Título original: Performance, réception, lecture.

Entrevistas

CATUNDA, Dalinha. Entrevista concedida ao autor no dia 10 de agosto de 2022, entre o Rio de Janeiro, RJ e Tianguá, CE.

POLIANA HÉRICA (Pêagá). Entrevista concedida ao autor no dia 12 de março de 2022, em Sobral, CE.

MARTINS, Layze. Entrevista concedida ao autor no dia 15 de junho de 2022, em Viçosa do Ceará, CE.

NASCIMENTO, Fran. Entrevista concedida ao autor no dia 29 de março de 2022, entre Sobral e Tianguá, CE.

OLIVEIRA, Lana. Entrevista concedida ao autor no dia 8 de maio de 2022, entre Crato e Tianguá, CE.

PINHEIRO, Natália. Entrevista concedida ao autor no dia 21 de março de 2022, entre Crato e Tianguá, CE.

SRA. PRETA. Entrevista concedida ao autor no dia 4 de maio de 2022, entre Sobral e Tianguá, CE.

Filmes

LOBBY DO BATOM. Direção: Gabriela Gastal. Roteiro e argumento: Christiana Albuquerque. Produção executiva: Renata Fraga. Montagem: Gabi Paschoal, edt. Direção de fotografia: Breno Cunha, abc. Direção de arte: Thomaz Velho. Trilha sonora original: Igor Araújo. Pesquisa e produção de arquivo: Remier Lion. Direção de produção: Lígia Turl. Correção de cor: Hebert Marmo. Finalização: Link Digital. Som direto: Gabriela Bervian. Mixagem: Estúdio Realejo Digital. Videografismo: Vento Estúdio + Animático. Distribuição: GNT/Globoplay, 2022 (1h1min), son., color.

POESIA E RESISTÊNCIA. Direção: Vicente Sousa. Direção de produção: Nilson Almino. Câmera: Ingrid Parente, Dedita Ferreira, Joyce Ramos, Renan Dias, Vicente Sousa. Áudio: Joana Darc, Dedita Ferreira, Renan Dias. Fotografia: Joyce Ramos, Kélia Viana, Renan Dias. Iluminação: Joyce Ramos, Vicente Sousa. Edição e montagem: Nilson Almino, Vicente Sousa. Realização: Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas (LABOME). Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Baseado na pesquisa de Vicente de Paulo Sousa: "A poesia como narrativa do espaço: o bairro e o lugar sob a dinâmica do território na periferia de Sobral/CE", do Mestrado Acadêmico em Geografia da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) (10min38s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bzWE36Ob5kw. Acesso em: 12 dez. 2023.

SILENCIADA FUI, POESIA SOU: Slam das Minas Kariri construindo campos de voz. Roteiro e direção: Natália Pinheiro Bezerra, Soraya Sousa Pereira. Orientação: Prof. Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Produção e edição: Incine Produtora Escola. Câmera: Andreza Raquel, Carlos Gabriel, Erlandson Luna. Documentário produzido para trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em História na Universidade Regional do Cariri (URCA) (18min31s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jS1SuRNxqMk. Acesso em: 12 mar. 2024.

SLAM: voz de levante. Direção e roteiro: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Exótica Cinematográfica. Intérpretes: Roberta Estrela D'Alva, Luiza Romão, Chris Tsé, Mel Duarte, Emerson Alcalde, Daniel Minchoni, Luz Ribeiro e elenco. Trilha sonora: Eugênio Lima e Roberta Estrela D'Alva. São Paulo. Distribuição: Pagu Pictures, 2017. DVD (94min), son., color.

Apêndice

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

POÉTICAS DA AFRO-BRASILIDADE NO CEARÁ: A POESIA DE AUTORAS NEGRAS E OS EVENTOS DE *SLAMS* DAS MULHERES

Doutorando: Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos
Professora Orientadora: Dra. Cynthia Agra de Brito Neves
Número do CAAE: 49283321.0.0000.8142

Você está sendo convidada a participar como voluntária de um projeto de pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa a assegurar seus direitos e deveres como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para tirar quaisquer dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você pode se dirigir ao pesquisador. Se preferir, pode consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos

A relevância deste projeto se deve sobretudo por compreendermos que produções literárias críticas e atentas aos temas centrais do seu tempo e conjuntura – como os textos poéticos das *slammers* – precisam ocupar o centro do debate, inclusive e sobretudo, quando se pretende uma educação antirracista.

A presente pesquisa é conduzida pelos seguintes objetivos:

Objetivo geral: Analisar como se constituem dois movimentos contemporâneos de poesia falada no Ceará: o *Slam das Cumadi* e o *Slam das Minas Kariri*, tendo por base as categorias da ancestralidade, da identidade e dos aspectos políticos.

Objetivos específicos:

I) Traçar um panorama histórico das poetas negras na literatura afro-brasileira;

II) Investigar as incursões literárias (ou não) de escritoras negras cearenses;

III) Discutir o gênero poético sob a perspectiva de uma literatura periférica;

IV) Analisar as entrevistas e as *performances* das quatro *slammers* selecionadas.

Procedimentos

Ao participar deste estudo, você está sendo convidada a gravar uma entrevista em áudio e vídeo por meio da plataforma digital *Google Meet*; a ceder dois de seus poemas autorais para análise; e a permitir que duas de suas apresentações performáticas sejam incluídas no trabalho por meio de um *QR Code* que direcionará o(a) leitor(a) para o vídeo (*YouTube* ou *Instagram*) em que você apresenta publicamente a sua poesia.

Os dados desta pesquisa serão armazenados no *Google Drive* do pesquisador por um período de 8 (oito) anos, a contar do final desta pesquisa. Somente o pesquisador responsável terá acesso a esse armazenamento.

Observações:

I) Não será necessário deslocamento físico;

II) A entrevista será gravada, a fim de garantir a correta e adequada transcrição das falas;

III) A estimativa de tempo necessário para as respostas é em média de 30 a 40 minutos;

IV) Somente o pesquisador e a professora orientadora terão acesso às gravações antes de o material gerado (entrevistas) ser devidamente transcrito e analisado.

Desconfortos e riscos

O único desconforto previsível deste projeto refere-se ao fato de o seu nome ser divulgado junto à sua entrevista e aos de seus poemas cedidos para análise, em face da visibilidade e representatividade políticas da sua atuação como *slammer*. No entanto, caso você decida por omitir o seu nome, o pesquisador assim o fará. Você não deve participar deste estudo caso não seja ou não se identifique com o gênero feminino ou com alguma identidade de gênero que se distancie da heteronormatividade masculina; caso não seja maior de idade e caso não atue em algum *slam* da cena cultural cearense.

Benefícios

Ao participar desta pesquisa, você contribuirá de maneira direta para o conjunto de reflexões a serem construídas no que se refere aos estudos sobre os *slams* no Brasil e, mais precisamente, no estado do Ceará. Além disso, a sua colaboração oferece à academia a oportunidade de um diálogo mais efetivo com as produções e manifestações poéticas marginais e/ou periféricas. Os benefícios são em termos de conhecimento, garantindo, portanto, um retorno social e político ao campo dos estudos da linguagem e da Linguística Aplicada.

Acompanhamento e assistência

A qualquer momento, antes, durante ou após o término da pesquisa, você pode entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa. Você receberá assistência integral e imediata, de forma gratuita, pelo tempo que for necessário, em caso de danos decorrentes da pesquisa.

Sigilo e privacidade

Ao participar desta pesquisa, você concorda com a divulgação do seu nome, junto aos poemas/letras e entrevistas cedidos por você, tendo em vista o caráter político e colaborativo deste estudo. Por isso, far-se-á necessário incluir no corpo da tese, na seção de análise das *performances*, um código *QR Code* para duas de suas apresentações já publicadas na internet, de modo que o(a) leitor(a) seja direcionado(a) ao vídeo/gravação (*YouTube* ou *Instagram*) em que você, artista *slammer*, declama e performa os textos cedidos à leitura analítica do pesquisador.

Comprometemo-nos, portanto, a ser bastante cautelosos com o trabalho de análise e discussão. Assim, ressaltamos a importância e a necessidade de apresentar a sua entrevista e pelo menos duas de suas produções poéticas, seguidas da sua identificação autoral. Acreditamos que a coerência desta pesquisa só estará garantida se procedermos dessa maneira, tendo em vista a sua inserção pública e política (como *slammer*/poeta) na cena cultural do *slam* contemporâneo.

Ressarcimento e indenização

A participação no estudo não acarretará nenhum tipo de custo a você e não será disponível nenhuma compensação financeira adicional, uma vez que toda a participação se dará voluntariamente. Isso se justifica pelo fato de a entrevista ser realizada de maneira *online*, por meio da plataforma *Google Meet*.

Contudo, você terá a garantia ao direito à indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa, quando comprovados nos termos da legislação vigente.

Contatos

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você pode entrar em contato com os pesquisadores: Cynthia Agra de Brito Neves (cynneves@unicamp.br); e Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos (srj.carv.s@gmail.com), telefone (88) 9 9264-4315, ou na rua Cidade de Guaraciaba do Norte, 70, bairro Frecheiras, município de Tianguá (CE), CEP: 62.320-000.

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você pode entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas (SP); telefone: (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido

Após ter compreendido a natureza da pesquisa, bem como seus objetivos gerais e específicos, benefícios, riscos e incômodos que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome da participante da pesquisa:

_____

Data: _____/_____/_____.

Responsabilidade do Pesquisador

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao(à) participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo(a) participante.

Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos

Tianguá (CE), _____/_____/_____.

Anexos

Anexo A – Parecer do CEP/Unicamp

CHS/UNICAMP - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: POÉTICAS DA AFRO-BRASILIDADE NO CEARÁ: A Poesia de Autoras Negras e os Eventos de Slams das Mulheres

Pesquisador: Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 49283321.0.0000.8142

Instituição Proponente: Instituto de Estudos da Linguagem

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.906.074

Apresentação do Projeto:

INFORMAÇÕES FORNECIDAS PELA EQUIPE DE PESQUISA VIA PLATAFORMA BRASIL

Esta pesquisa tem como objetivo realizar um estudo exploratório que historicize a participação de poetas negras no decurso das literaturas brasileira e afro-brasileira, com ênfase na presença (ou ausência) dessas autoras na literatura cearense (AZEVEDO, 1976, 1985). Aliado a isso, busca-se observar dois eventos de slams organizados por mulheres no Ceará, a fim de analisar e compreender como se manifestam essas práticas de poesias faladas no contexto contemporâneo em que se realizam. Em termos metodológicos, a pesquisa se estrutura em caráter qualitativo, de natureza investigativa, aderindo a uma concepção interpretativista (MOITA LOPES, 1994) na esfera da Linguística Aplicada e de suas interfaces com uma visão dinâmica, crítica e mutável sobre a linguagem (PENNYCOOK, 2006; MOITA LOPES & FABRÍCIO, 2019). Para a geração de dados primários, serão realizadas entrevistas com as slammers (poetas), visando ao conhecimento de suas vivências e atuações, além da análise de suas poesias e performances. Fundamentam o estudo as seguintes abordagens teóricas: apreciações historiográficas das literaturas brasileira e afro- brasileira, bem como da literatura no Ceará (CUTI, 2010; DUARTE, 2002, 2014; DELCASTAGNÈ, 2018); leitura de poesias produzidas por quatro poetas contemporâneas; análises discursivas sobre as ideias e conceitos principais do feminismo negro (COLLINS, 2019; hooks, 2019a, 2019b, 2020; DAVIS, 2016, 2018; LORDE, 2020; GONZALEZ, 2020). Pretende-se, em

Endereço: Av. Betrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.
Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-6836 **E-mail:** cepchs@unicamp.br

síntese, construir um mapeamento historiográfico de poetas negras; discutir como (e se) a literatura afro-brasileira se manifesta no Ceará; apresentar uma reflexão coerente e consistente sobre os processos artísticos e políticos que mobilizam as poetas (slammers) cearenses em suas comunidades.

Critério de Inclusão:
O critério central de inclusão é que as seis entrevistadas participem ativamente da organização e da realização de eventos de poesia falada no Ceará. Tais participantes precisam integrar o Slam das Cumadi ou o Slam das Minas Kariri. As entrevistas serão realizadas unicamente com pessoas que se identificam como mulheres e que sejam maiores de idade. Elas também precisam residir em algum dos municípios do estado do Ceará.

Objetivo da Pesquisa:
INFORMAÇÕES FORNECIDAS PELA EQUIPE DE PESQUISA VIA PLATAFORMA BRASIL

Analisar como se constituem dois movimentos contemporâneos de poesia falada no Ceará: o Slam das Cumadi e o Slam das Minas Kariri, tendo por base as categorias da ancestralidade, da identidade e dos aspectos políticos.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:
Segundo a equipe de pesquisa "O único risco/desconforto previsível deste projeto refere-se ao fato de os nomes das entrevistadas serem divulgados junto às suas entrevistas e poemas cedidos para análise, em face da visibilidade e representatividade políticas da sua atuação como slammers. No entanto, caso elas decidam, em algum momento, por omitirem seus nomes, o pesquisador assim o fará. Destarte, está garantido o direito de as entrevistadas cancelarem sua participação a qualquer momento, caso venham a se sentir desconfortáveis com alguma situação. No entanto, comprometemo-nos a ser bastante cautelosos com o trabalho de análise e discussão."

Também é informado que "Ao participar desta pesquisa, as entrevistadas contribuirão de maneira direta para o conjunto de reflexões a serem construídas no que se refere aos estudos sobre os slams no Brasil e, mais precisamente, no Ceará. Além disso, oferecerão à academia a oportunidade de um diálogo mais efetivo com as produções e manifestações poéticas historicamente vistas como marginais ou periféricas. Os benefícios são em termos de conhecimento, garantindo, portanto, um retorno social e político ao campo dos estudos da linguagem e da Linguística

Aplicada."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Pesquisa de doutorado de Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos sob orientação de Cynthia Agra de Brito Neves e sediado no IEL da Unicamp.

A pesquisa prevê a abordagem a 6 participantes slammers para realização de entrevistas

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

ver "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações"

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

1. O cronograma em momento algum indica a única fase relevante para esta apreciação ética: quando irá acontecer o contato com os participantes.

2. Como informado em nossa estrutura sugerida de TCLE: o documento não passa de uma proposta e não deve ser submetido assinado em hipótese alguma.

3. Inserir o CAAE no TCLE agora que está disponível.

Considerações Finais a critério do CEP:

- As adequações citadas acima, assim como quaisquer eventuais alterações na atual versão do protocolo, devem ser respondidas em carta resposta. Esta carta deve ser numerada conforme a numeração das pendências apontadas (ex. 1a, 1b, 2, 3a...). Cada tópico deve conter a resposta à pendência seguido das alterações realizadas para saná-la. Ademais, os documentos modificados devem ter as alterações destacadas (ex. tarja amarela sobre o texto alterado).

OBS.: Cartas não numeradas, cartas que não contenham resposta + solução clara para cada um dos questionamentos e a submissão de documentos sem destaque das alterações podem atrasar a relatoria ou mesmo retornar com as mesmas pendências em razão da não resposta e da dificuldade de localização dos trechos alterados.

- Quaisquer alterações além das sugestões e das soluções das pendências apontadas também devem ser indicadas em carta resposta e destacadas nos documentos. Alterações encobertas (não ressaltadas pelos pesquisadores) entre as diferentes versões do protocolo serão consideradas inválidas em eventuais auditorias pelo sistema CEP-CONEP.

- Ao responder a esta pendência, eliminar todos os documentos não adequados, substituindo-os pelas versões atualizadas. Do contrário, mesmo que todas as pendências sejam solucionadas, o protocolo seguirá em pendência por conter documentação irregular.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1750961.pdf	11/06/2021 11:53:49		Aceito
Declaração de Pesquisadores	AtestadoMatricula.pdf	11/06/2021 11:53:16	Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_projeto_Sostenes.pdf	07/06/2021 11:18:48	Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Sostenes_CEP.pdf	07/06/2021 11:18:34	Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto_Sostenes_signed.pdf	27/05/2021 10:20:24	Sóstenes Renan de Jesus Carvalho Santos	Aceito

Situação do Parecer:
Pendente

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

CAMPINAS, 14 de Agosto de 2021

Assinado por:
Thiago Motta Sampaio
(Coordenador(a))

Anexo B – seis poemas selecionados

TER DIREITO AO MICROFONE
Fran Nascimento

Ter direito ao microfone
A fala da vez é minha
Preta, pobre e da favela
Não tem que andar na linha
A linha quem dita é eles
Hoje, eu faço meu próprio caminho
Eu corto os mato

Eu tiro as pedra
Eu corto meio mundo de espinho
Eu deixo tudo muito limpo
Aí, no compasso, eu desfilo
Diploma e cabeça erguida
Pra quem achava que eu tava na lama
Foda-se, venci na vida.

Destrinchando os preconceito
Conceitos que estão firmados
E se tu não muda, eu respeito
Mas tem que ser mútuo, tá inteirado?
Eu sou quem sou, você não dita

E se dita, vê se edita
Não tem verdade absoluta
Não sou uma pessoa culta
Mas se eu rimar, é você quem surta?

Estavam esperando eu rimar surta com puta
Mas eu rimo mesmo é com luta.

E na luta eu vou seguindo
É do meu cabelo que você tá rindo?
Pois, aguarde o afronte que tá vindo.
Ó, só vi a poeira subindo
Na luta dos capoeira,
Ruma de preto poderoso armado dos pés aos dente
Metralhando rima aos monte, em métrica são excelente
Os macho atrás, mulher na frente,
As mina blackcheada vão soltando o pensamento
Nas rajadas de palavras
Eu sinto tanto sentimento
Intensivo aprendizado
Que eu sugiro ao seu fascista:
Macho, fica na tua, calado.

Aqui nós toca o nosso baile
Já tô ouvindo o pancadão
Os preto revolucionário
Saca bem do dicionário
Afiado pra batalha

E as rima aqui é pancada
Misturada com vivência,
Força, resistência e coração.

Não temos culpa se a nossa essência
Rima dor com resistência
Mesmo nos corre diário,
Sofrendo abuso dos otário
Pra comer no fim do dia um simples pedaço de pão
Ou tu tá tapando os olho pra toda essa situação?

Marielle, presente!
Deuselina, presente!
O teu machismo, presente?
Pois tu terás na boca ausente
Os poucos dente que te resta.
Dobra a tua língua
Pra dizer que a mina na esquina não presta.
Tu invade privacidade
Tu mata, estupra, covarde
Mas ainda faz alarde
Da nossa manifestação.

Ela morreu com quatro tiros
Ou espancada até a morte
Sem sorte
Mas marcada em mim está
Mulher perifa e preta
Não é só mulher guerreira
É mulher forte
É voz que não se cala
Nem mesmo depois da sua morte.

(Nascimento, 2019, p. 35-38)

CONTRAINDICAÇÃO
Poliana Hérica

Meu coração se aperta
Ele é um mero moinho...
Sinto minhas asas cortar
Igual asa de passarinho...

Eu penso só no menino
Que joga bola no oitão
Corpo cheio de melanina
É muito sopa, né não?

Os preto é alvo da peste
Pare de alienação
Com esse discurso fascista
De armar a população

É sangue preto na pista
Não tem pra abolição
Pois aboliram minha pele
Mas não a educação

É uma pena pretinho
Segura na minha mão
Quando calaram minha voz
Seja você o preto cão

Quando minhas pernas pesarem
Sinta minha respiração...

De quem tanto
Tem tanto medo
Por favor pensa em mim
É suspiro de desespero

Pressinto o meu corpo inteiro
Em constante ameaça
Tô dormindo de olho aberto
Pra eu não virar caça

NÃO CAÇA
A MINHA RAÇA
RACISTA
AQUI NÃO PASSA

Só passa
Os manos parça
Não, cê diz que não é gay
Mas pira no pau das “travas”

Uma salve pra minhas trava
Descendentes de Dandara
Entregues de mao beijada
Por quem diz amar a Deus
Mas no fim não ama nada

Um verso da bíblia fala
Que no meu corpo exala
Eu vou rezar pra vocês
E no fim vocês me falam

Raça de víboras
Como podem vocês que são maus, dizer coisas boas?
Pois, a boca fala
Do que está cheio o coração.

Isso é Mateus, ouvi amém, irmão?
Sei que te dói sermão
Discurso de salvação
Que não salva, não salva não

Respira o meu sertão
Que o cangaço educou
Sudestino despeitado
Elegeu ator pornô

Calma aí, ô meu sinhô!
Não sou eu que inventei
Abre aí o redtube
Vai ver até beijo gay

O mesmo julga o kit gay
Porque virou foi diversão
De quem defende a família
Mas não muda a tradição

É uma em casa
E três no mundão
Manda voltar pro armário
Mas é a própria contradição

Eu sou tua contra-indicação
Toma anti depressão
Rima com poesia
Causando efeito de oração

PAI, PERDOAI
ELES NÃO SABEM
O QUE FAZEM!

(Bicha Poética [Apêagá], 2019, p. 30-33)

REVOLUÇÃO
Layze Martins

oh, meu senhor,
até quando terei que vê-los se desunindo
por ordens que vem lá de cima?
pessoas oprimidas
se destruindo...
– e eu não tô falando de ordens do “senhor deus”!
sujeitos marginalizados,
na boca da burguesia,
preto, pobre, favelado...
trafica, mata, morre:
seja pela mão do próprio tráfico
ou pela arma do jagunço,
aquele que se diz “preparado para proteger a sociedade”...

ei, mas fica esperto,
que essa proteção não é pra gente não!
“é só andar na linha que fica tudo bem”?
então, me explica a criança morta
de farda, à caminho da escola,
ou o pai de família alvejado no caminho de casa!
e aquele moleque que te parava pra pedir esmola?
quer mesmo que eu acredite
nessa tua boa índole
enquanto eu vejo escorrer pela vala
tanto sangue de inocente?
não se deixe enganar,
pois não é de deus que venho lhe falar:
é do senhor de engenho que
hoje mudou as vestes,
um pouco da postura,
talvez de vocabulário,
ocupando novos espaços,
incitando ódio diário,
é preto matando preto,
odiando sua cor, seu cabelo!
sujeitos querendo destruir suas próprias raízes
enquanto pregam a palavra de deus...
então, me diz: de que cor é esse teu deus?!
a quem ele serve?
a quem ele dá vantagem?
porque entre os que teu papo leva
só vejo pessoas de muita fé
mas de pouco senso.

ou tu quer mesmo que eu acredite

que aquela obra tá de pé
só com teu dinheiro?
em cada tijolo desse muro
tem sangue do nosso povo,
enquanto tu ficava na mordomia
enchendo os bolso.
oh, meu senhor, tu quer enganar a quem?
tu só olha pro branco cidadão de bem
enquanto torce as venta e fica de vigília
pros vetin da periferia...
se tu tá tão preocupado com o roubo,
como é que tu deixa ficar no poder
sujeitos que tiram a mixaria
de quem não tem nem dinheiro pro “de comer”?
não, não e não.
cês tão tudo errado!!!
se enganam ao pensar que
vamo aguentar tudo isso calado!
nós tamo indo pra luta
com sangue no zói,
armado até os dente,
cheio de rima no pente
e dando tiro de ideologia,
estourando essa tua cabeça vazia...
calma aí, só queremos de volta
o que por direito é da gente!
a gente sabe que tu teme a nós
que estamos às margens, meu irmão,
escuta a nossa voz
porque é daqui
que tu vai ver explodir essa revolução!
(Martins, 2019, p. 97-99)

EU POETA
Natália Pinheiro

Eu sou a poeta das poesias ruins
Cujas palavras saem aos gritos
Porque precisam desesperadamente sair
E que quando saem, rasgam o que por muito tempo
Rasgou o meu próprio peito.

Eu sou a poeta das poesias ruins
Que traz na escrita o sangue que jorra das próprias veias
E o sangue de tantas das minhas e dos meus.

Que grita contra injustiças gritantes
E versa dores de muitos corpos, muitos grupos, muitas peles
Muitas Silvanys, Cidcleides, Dandaras, Ágathas, Marielles
E que encontra na poesia libertação.

Eu sou a poeta das poesias ruins
Que tem aprendido a fazer da poesia uma ferramenta de luta
Mas também de salvação
Do meu próprio eu
Que se afogava em um mar de silêncios impostos
E que em alguma medida ainda me fazem refém.

Eu sou a poeta das poesias ruins
Porque meus versos trazem luz
que ilumina algumas correntes
Quando pra muitos é mais interessante o escuro
da caverna de Platão.

E apesar de tudo, continuarei a poeta das poesias ruins
Que incomoda com a voz, com o corpo e com o verso
Que fala da luta, mas também do afeto
Por ser um corpo que luta pra se humanizar.

Que se sente imensidão transbordante
e não consegue mais parar
Depois que descobriu que não é preciso de fórmulas, nem teoremas
Nem ser doutor pra se fazer um poema.

E o mais importante:
que a poesia cura, liberta e também pode transformar.
Então, que eu morra como a poeta das poesias ruins
A matar a poesia que pulsa em meu peito querendo gritar.
(Pinheiro, 2023, p. 276-277)

Lana Oliveira

PROTESTO!!
Acham que somos propriedade
Violam nossa integridade
E a verdade é que são um bando de covardes
Não importa sua cidade
Se nasceu mulher terá que lutar
Tô aqui pra afrontar e dizer que não
Machistas não vão passar
Eles pensam que somos marionetes
Querem no manipular
A gente não vive, resiste
Então avisa pro patriarcado se ligar
Juntas, reunidas não estamos pra brincar
Em busca de respostas
Sempre procurando uma saída
Já que ser mulher nesse mundo é se pagar com a própria vida
E sabe aquele machismo aí dentro de você?
É ele que faz a morte acontecer
15 mulheres por dia perdem a vida
É o que diz a estatística
Eu nem queria estar nesse discurso
Isso não deveria existir
Mas eu entendo cada uma de vocês aqui
Ficamos caladas com medo de errar
Porque se a gente erra eles sempre vão julgar
Pensamos antes de cada passo
Mas mesmo assim invadem nosso espaço
Roubam nosso lugar de fala
Usam nosso corpo e jogam na vala
Discurso pesado e real
Até quando vocês vão viver pagando pau?
(Lana, 2022 [texto cedido pela autora])