



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ÉRICA ALESSANDRA PAIVA ROSA

UMA SANGRIA EM PERFORMANCE:
A REESCRITA DA HISTÓRIA DO BRASIL PELA
POÉTICA FEMINISTA DECOLONIAL DO SLAM

Londrina
2025

ÉRICA ALESSANDRA PAIVA ROSA

**UMA SANGRIA EM PERFORMANCE:
A REESCRITA DA HISTÓRIA DO BRASIL PELA
POÉTICA FEMINISTA DECOLONIAL DO SLAM**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em
Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual
de Londrina como requisito parcial para obtenção do
título de doutora.

Orientadora: Prof^a. Dra. Suely Leite.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

R788u Rosa, Érica Alessandra Paiva .
Uma sangria em performance : a reescrita da história do Brasil pela poética feminista decolonial do slam / Érica Alessandra Paiva Rosa. - Londrina, 2025.
299 f. : il.

Orientador: Suely Leite.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Poetry slam - Tese. 2. Feminismo decolonial - Tese. 3. Mulher - Tese. 4. Brasil - Tese. I. Leite, Suely. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ÉRICA ALESSANDRA PAIVA ROSA

**UMA SANGRIA EM PERFORMANCE:
A REESCRITA DA HISTÓRIA DO BRASIL PELA
POÉTICA FEMINISTA DECOLONIAL DO SLAM**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de doutora.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof^ª. Dra. Miriane da Costa Peregrino
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof^ª. Dra. Liliam Cristina Marins
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof^ª. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 30 de julho de 2025.

UMA SANGRIA EM PERFORMANCE



AGRADECIMENTOS

Ao *Coletivo Pé Vermelho* que construiu uma comunidade poética comigo e às inúmeras amizades que nutri no slam ao longo dos anos. Especialmente à Ana Favorin, pela belíssima colagem para esta abrir esta tese.

Ao meu companheiro de *Coletivo* e de vida, Pedro Marques, que iniciou comigo a caminhada na cena dos campeonatos de poesia falada com o nosso primeiro projeto cultural, além de estar sempre ao meu lado desde a graduação.

Às mulheres presentes em minha vida por todo o afeto e carinho demonstrado de inúmeras formas. Dentre elas, a professora Suely Leite a quem agradeço a confiança em meu trabalho e todas as orientações.

À Universidade Estadual de Londrina e ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, obrigada pela educação pública, gratuita e de qualidade! E ao CNPq por incentivar financeiramente esta pesquisa.

Às pessoas comprometidas em reler, reinterpretar e reescrever a história do Brasil, além de atuar cotidianamente para a construção de uma sociedade mais justa e segura, logo, para a formação de um país livre das amarras da colonialidade.

norte não é rumo pra ninguém
todo dia eu me esforço
pra tirar essa palavra da boca.
ninguém vai nortear a vida no Sul do mundo
eu decido meus rumos!
brasileira que sou
meu coração bate no ritmo do carnaval
não à toa, meu nome é Érica
e sou filha dessa América.

não vou usar europeu pra explicar a colonialidade
dentro dos muros da universidade
não vou.
eles não viveram essa experiência como nós que,
inclusive,
vivemos suas amarras até hoje
eles não passaram pelo
t r a u m a
da colonização
não foram escravizados,
não foram torturados,
não foram estuprados,
não foram separados de suas famílias
não foram arrancados de suas terras
não tiveram seus nomes apagados pelo batismo cristão
e suas histórias dilaceradas pela caneta da modernidade.

a construção do saber se dá na prática,
um salve, Ochy Curiel!
no esforço pra fazer o pão de cada dia
cabendo na aposentadoria da dona Maria.
no malabarismo da mãe solo
pra cuidar das três filhas
porque o progenitor faz questão
de pedir pro patrão
não registrar sua carteira
pra não precisar pagar pensão.

é meu dever questionar
o passado,
a historiografia oficial
e quem a contou,
as teorias,
as metodologias,
e as opiniões alheias
a nós e a nossas vidas

e se o conhecimento é produzido pela linguagem
escrevo poemas, ensaios, artigos e até teses
com mãos calibradas de coragem
para mostrar que através da ironia
despedaçamos as narrativas forjadas pelo patriarcado
e criamos outros imaginários com o revide da poesia.
(Érica Paiva Rosa)

ROSA, Érica Alessandra Paiva. **Uma sangria em performance: a reescrita da história do Brasil pela poética feminista decolonial do slam.** 2025. 299 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

RESUMO

Nesta pesquisa, analiso um recorte da poesia produzida por mulheres e pessoas não binárias no circuito brasileiro de slams (campeonatos de poesia falada), com interesse pela tematização da violência de gênero e pela proposta de reescrita da história do Brasil. Para demonstrar que tal proposta é elaborada de forma coletiva no cenário, realizo leituras dos poemas *A menina que nasceu sem cor* (2019), de Midria, *Era uma vez um país conservador* (2019), de Bell Puã, e da obra *Sangria* (2017), de Luiza Romão, essa última reescreve a história do Brasil pela perspectiva de um útero, colocando o corpo feminino como narrador dos fatos em 28 poemas e 28 fotos. A poética do slam denuncia a atuação da colonialidade na constituição da sociedade brasileira e demonstra como as violências se atualizam assumindo outras dinâmicas, mas sempre com o objetivo de manter o controle do poder nas mãos do patriarcado opressor. Portanto, muitos poemas refletem sobre as relações de dominação, de resistência e de reexistência, bem como sobre a influência da colonialidade na representação das mulheres e em nossos processos de construção identitária. Discuto a presença de posicionamentos decoloniais no movimento de slams e identifico a expressão de uma estética literária regida por elementos que a caracterizam uma literatura feminista decolonial, como o contexto de produção de conhecimentos localizados expressos em uma poesia popular, composta pela subjetividade, experiência, corpo e identidade de quem escreve. Essa poesia aborda temas urgentes às mulheres brasileiras que são expressos pela violência da palavra. Na investigação, também contemplo o contexto de desenvolvimento do slam no Brasil com as elaborações de D’Alva (2011, 2014, 2022, 2019), Freitas, Peregrino e Patrocínio (2022, 2023) e Romão (2023), além da relação do movimento com a construção identitária da juventude, considerando os assuntos dos poemas e a expectativa do público a partir de Somers-Willett (2009, 2022) e Ferrara (2020). Já Moraes e Silva (2021), bem como, Pimentel, Souza e Costa (2023) auxiliam na análise sobre as relações entre o slam, a crítica e as dinâmicas de poder do campo literário. Questões relacionadas à poesia, à oralidade e à performance são discutidas a partir de Zumthor (1997, 2005) e de Aguilar e Cámara (2017). Leone (2014) colabora nas reflexões sobre a produção poética em contextos de coletividade e afetividade. Discuto as relações entre o slam e a literatura marginal no Brasil com as contribuições de Ferréz (2005) e de Nascimento (2009). Também delinheiro um panorama sobre a publicação no cenário do slam e o alcance de sua poética a espaços de legitimação literária. A colonialidade e a decolonialidade são abordadas a partir de Mignolo (2017), Restrepo e Rojas (2010), Maldonado-Torres (2007) e Quijano (2000, 2002). Já o feminismo decolonial é pensado com Lugones (2008, 2014), Curiel (2017, 2020), Vergès (2017, 2020) e Gomes (2018). Assim, a pesquisa contempla reflexões sobre uma poética feminista decolonial que relê, revisa e reescreve a história do Brasil, comprometida com um projeto político de liberdade e de justiça.

Palavras-chave: slam; poesia; feminismo decolonial; mulher; Brasil.

ROSA, Érica Alessandra Paiva. **A bleeding in performance**: the rewriting Brazilian history through the decolonial feminist poetics of slam. 2025. 299 p. Thesis (Doctorate in Letters) – State University of Londrina, Londrina, 2025.

ABSTRACT

This study analyzes a selection of poetry produced by women and non-binary individuals within the Brazilian slam scene (spoken word poetry competitions), focusing on the themes of gender-based violence and the proposal to rewrite Brazilian history. To demonstrate that this rewriting is a collective project within the slam context, I examine the poems *A menina que nasceu sem cor* (2019) by Midria, *Era uma vez um país conservador* (2019) by Bell Puã, and *Sangria* (2017) by Luiza Romão. The latter reconstructs Brazilian history from the perspective of a uterus, positioning the female body as the narrator of events across 28 poems and 28 photographs. Slam poetry denounces the role of coloniality in shaping Brazilian society and reveals how forms of violence evolve into new dynamics while remaining committed to keeping power in the hands of the oppressive patriarchy. Consequently, many poems reflect on relationships of domination, resistance, and re-existence, as well as on the influence of coloniality on the representation of women and on our identity formation processes. This research discusses the presence of decolonial stances in the slam movement and identifies a literary aesthetic shaped by elements that characterize it as decolonial feminist literature. These include the localized production of knowledge expressed through popular poetry grounded in the subjectivity, experience, body, and identity of its writers. This poetic form addresses urgent issues faced by Brazilian women, articulated through the force of language. The study also considers the development of slam in Brazil, engaging with the works of D’Alva (2011, 2014, 2019, 2022), Freitas, Peregrino, and Patrocínio (2022, 2023), and Romão (2023), and examines the relationship between the movement and youth identity construction, drawing on Somers-Willett (2009, 2022) and Ferrara (2020). The contributions of Moraes e Silva (2021) and Pimentel, Souza, and Costa (2023) inform the analysis of slam in relation to literary criticism and power dynamics within the literary field. Issues related to poetry, orality, and performance are discussed with reference to Zumthor (1997, 2005) and Aguilar and Cámara (2017), while Leone (2014) contributes to reflections on poetic production within contexts of collectivity and affectivity. The connections between slam and marginal literature in Brazil are explored through Ferréz (2005) and Nascimento (2009). I also outline the current landscape of slam publication and the extent to which its poetics reach spaces of literary legitimation. Theoretical discussions of coloniality and decoloniality draw on Mignolo (2017), Restrepo and Rojas (2010), Maldonado-Torres (2007), and Quijano (2000, 2002), while decolonial feminism is considered through the works of Lugones (2008, 2014), Curiel (2017, 2020), Vergès (2017, 2020), and Gomes (2018). Thus, this research engages with a decolonial feminist poetics that reinterprets, revises, and rewrites Brazilian history, committed to a political project of freedom and justice.

Keywords: slam; poetry; decolonial feminism; women; Brazil.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Oficina <i>Poesia e Sociedade</i> do projeto <i>Batalha de Poesia</i> (2018)	17
Imagem 2 – Poetas vencedores da <i>Batalha de Poesia</i> (2018)	18
Imagem 3 – Final 2025 do <i>Slam Pé Vermelho</i>	18
Imagem 4 – Cartaz do 1º <i>ZAP! Slam</i> , 1ª edição de um slam no Brasil	33
Imagem 5 – Mapa 438 slams de poesia no Brasil	37
Imagem 6 – Zine elaborada pelo Slam Interescolar de SP sobre como criar um slam em ambiente escolar	51
Imagem 7 – Zine elaborada pelo Slam Akewi (MG) sobre como criar um slam	52
Imagem 8 – Meme da página de humor “Slam da depressão” (Figura 1)	59
Imagem 9 – Meme da página de humor “Slam da depressão” (Figura 2)	60
Imagem 10 – Meme da página de humor “Slam da depressão” (Figura 3)	60
Imagem 11 – “Gêneros que costuma ler” – pesquisa Retratos da leitura no Brasil 2024	83
Imagem 12 – Zines do <i>Coletivo Pé Vermelho</i> de diferentes anos	90
Imagem 13 – <i>Ecobag Repita</i> de Ryane Leão	97
Imagem 14 – Post de Mel Duarte divulgando a venda de bandeiras poéticas	97
Imagem 15 – Colar com poema de Eveline Sin	97
Imagem 16 – Lançamento do livro <i>Poesia é o Conselho</i>	101
Imagem 17 – Coletâneas organizadas por slams	103
Imagem 18 – Capas dos livros da <i>Coleção Slam</i>	104
Imagem 19 – Espaço <i>Da letra à voz</i> , dedicado aos livros e às zines na exposição <i>Gira da Poesia: 15 anos de slam no Brasil</i>	106
Imagem 20 – Performance de Ryane Leão no <i>Slam Resistência</i> em 2017	108
Imagem 21 – Post de Ryane Leão sobre seus mais de 100 mil livros vendidos	110
Imagem 22 – Post de Midria sobre a divulgação do seu livro na <i>Ilustrada</i>	111
Imagem 23 – Capa e contracapa do livro <i>Querem nos calar</i> (2019)	113
Imagem 24 – Ilustração da slammer Cristal Rocha por Lela Brandão	114
Imagem 25 – Primeira e quarta capas da sobrecapa do livro <i>A língua quando poema</i>	126
Imagem 26 – Segunda e terceira capas do livro <i>A língua quando poema</i>	126
Imagem 27 – Miolo do livro <i>A língua quando poema</i>	127

Imagem 28 – Questão da Prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Exame Nacional do Ensino Médio 2023	129
Imagem 29 – Post de Luiza Romão sobre o lançamento de <i>Nadine</i>	159
Imagem 30 – Foto do show lírico <i>Sangria</i>	164
Imagem 31 – Design do livro <i>Sangria</i>	168
Imagem 32 – Calendário do poema <i>DIA 1. NOME COMPLETO</i>	169
Imagem 33 – Capa de <i>Sangria</i>	172
Imagem 34 – Luiza Romão performando o esquecimento da palavra “brasil” no <i>Slam Resistência</i>	179
Imagem 35 – Momento em que Luiza fala a palavra “brasil” pela primeira vez na performance	180
Imagem 36 – Público presente no <i>Slam Resistência</i>	185
Imagem 37 – Imagens de Luiza performando o poema <i>DIA 1. NOME COMPLETO</i>	189
Imagem 38 – Imagens de Luiza performando o AI 5	190
Imagem 39 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 1</i>	194
Imagem 40 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 3</i>	200
Imagem 41 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 4</i>	206
Imagem 42 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 5</i>	209
Imagem 43 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 11</i>	219
Imagem 44 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 13</i>	223
Imagem 45 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 14</i>	228
Imagem 46 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 15</i>	234
Imagem 47 – Foto que acompanha o poema <i>PÍLULA 1</i>	240
Imagem 48 – Foto que acompanha o poema <i>PÍLULA 2</i>	249
Imagem 49 – Foto que acompanha o poema <i>PÍLULA 3</i>	254
Imagem 50 – Foto que acompanha o poema <i>PÍLULA 4</i>	260
Imagem 51 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 26</i>	262
Imagem 52 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 27</i>	265
Imagem 53 – Foto que acompanha o poema <i>DIA 28</i>	270

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Slams com recorte de gênero no Brasil	38
Tabela 2 – Cronologia des vencedories do Slam BR (2011–2023)	41

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1 O MOVIMENTO DOS CAMPEONATOS DE POESIA FALADA	27
1.1 Origens do slam	28
1.2 O slam no Brasil	32
1.3 Características decoloniais do slam	43
1.4 O slam e a construção identitária	53
2 RELER, REVISAR E REESCREVER HISTÓRIAS: PROPOSTAS DECOLONIAIS NA POÉTICA DO SLAM BRASILEIRO	65
2.1 O pensamento feminista decolonial	68
2.2 Como realizar uma crítica literária da poética produzida no slam?	82
2.3 As relações entre o slam e a literatura marginal	87
2.4 A circulação da poética do slam	96
2.5 A perspectiva feminista decolonial na poética do slam	130
3 UMA SANGRIA EM PERFORMANCE	151
3.1 Luiza Romão: poesia é palavra em estado de lança-chamas	154
3.2 <i>Sangria</i> : um projeto multiartístico	160
3.3 O que um útero pode dizer sobre a nossa história?	165
3.4 A reescrita da história do Brasil em <i>Sangria</i>	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
ANEXOS	
Anexo 1 – Zine elaborada pelo Slam Interescolar de SP sobre como criar um slam em ambiente escolar	281
Anexo 2 – Zine elaborada pelo Slam Akewi (MG) sobre como criar um slam	282
Anexo 3 – Questão da prova comentada do Vestibular UNICAMP 2021: 2ª fase – Literaturas e Língua Portuguesa Interdisciplinares com Língua Inglesa	283

Anexo 4 – Questão da prova comentada do Vestibular UNICAMP 2024: 1ª fase – Conhecimentos Gerais	284
Anexo 5 – Prova de Conhecimentos Gerais – FUVEST 2025, 1ª fase do Vestibular da Universidade de São Paulo	285
REFERÊNCIAS	286

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em um caminho de revide à epistemologia moderna que separa a razão da emoção, a vida da escrita e a autoria de sua obra, escrevo em primeira pessoa e coloco as minhas experiências neste texto.

Quem pode contar a história do Brasil? Essa é uma pergunta que me acompanha há alguns anos e que instigou a realização desta pesquisa. A responsabilidade por elaborar a história oficial do país sempre pareceu estar nas mãos e canetas de homens, predominantemente brancos, heterossexuais, cristãos e pertencentes à elite, fossem os colonizadores ou os seus descendentes¹. Em contato com uma poética produzida no cenário dos campeonatos de poesia falada brasileiros, popularmente conhecidos como slams, encontrei uma literatura que questiona a história oficial sobre o Brasil, confronta as representações por ela construídas, ironiza personagens da política e despedaça as narrativas que constituíram essa história para reescrevê-la de modo a entender por que a sociedade brasileira contemporânea é tão violenta.

Conscientes dos riscos de uma história única, diversas poetisas brasileiras têm recorrido à escrita e à oralidade para construir uma versão feminista da história no campo literário, garantindo que as suas experiências e as de suas ancestrais não sejam apagadas da memória brasileira, como muitas outras já foram. Inclusive, tal ação de apagamento é levantada nos poemas do slam como uma dívida histórica e, em revide, as violências negligenciadas pela história oficial do Brasil são escancaradas. Na poética do slam, as autoras retratam a sociedade de seus tempos e, para isso, recuperam fatos históricos recontando-os por uma perspectiva feminista que questiona as formas patriarcais e racistas de representação das pessoas. Isso demonstra uma resistência discursiva operada pela apropriação da linguagem (Ashcroft, 2001), utilizada pelas mulheres para criarem um contradiscurso e reconstruírem as suas identidades a partir da literatura.

No cenário brasileiro dos campeonatos de poesia falada surge a palavra potente e explosiva de Luiza Romão, poeta, atriz e performer paulista. Os poemas declamados, gritados e/ou sussurrados por Luiza ao público nos slams assumiram as páginas de seu livro *Sangria* para continuar falando – em outros momentos e lugares – sobre as relações de colonialidade presentes na sociedade contemporânea. Nessa perspectiva, Luiza Romão retoma momentos da

¹ Apenas para citar alguns exemplos de nomes aos quais a escrita da história do Brasil é atribuída: Pero Vaz de Caminha e José de Anchieta, cronistas da colônia; Frei Vicente do Salvador, escritor de *Historia do Brazil* (1627), primeiro livro do gênero publicado; Carl Friedrich Philipp von Martius, naturalista e botânico alemão, premiado pela obra *Como se deve escrever a história do Brasil* (1845); Silvio Romero, escritor de *História da Literatura Brasileira* (1888); Oliveira Vianna, historiador e sociólogo, autor de *A evolução do povo brasileiro* (1923); Gilberto Freyre, autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933); Sérgio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil* (1936); além de Monteiro Lobato, escritor com uma vasta obra, inclusive literária, que influenciou nas imagens construídas sobre o Brasil e a sua história. Agradeço à historiadora Bell Puã pelas indicações que compõem essa pequena lista.

história brasileira apresentando uma interpretação feminista para os fatos e, conseqüentemente, ligando-os à sociedade racista, machista e cisheteronormativa que configura o Brasil.

Com design de Daniel Minchoni, fotos de Sérgio Silva, prefácio de Heloisa Teixeira² e tradução de Martina Altaf, *Sangria* é uma obra apresentada nas línguas portuguesa e espanhola unindo as materialidades do poema e da fotografia para recontar a história do Brasil pela perspectiva de um útero, proposta elaborada esteticamente na forma do livro e no conteúdo dos textos. Composto por 28 fotos e 28 poemas organizados em seis capítulos – *Genealogia, Descobrimento, Tensão pré-menstrual, Corte, Ovulação e Menstruação* – e lido no formato de um calendário, o livro é construído em torno de um ciclo menstrual atravessado por acontecimentos históricos brasileiros.

Sangria foi publicada em 2017 de forma independente pelo *Selo doburro*³, a partir de uma campanha de financiamento coletivo. Além disso, a obra foi gerida no contexto de participação de Luiza Romão nos slams e compõe um projeto multiartístico elaborado de forma coletiva por diversas pessoas, sobretudo mulheres. Tais características instigaram a escolha desse livro para análise, ampliando o repertório de investigação que também contemplou reflexões sobre a formação de comunidades afetivas a partir da prática artística – como ocorre nos slams –, a produção literária em coletivos artísticos e no contexto dos afetos (Leone, 2014), bem como as relações da poética do slam com a publicação literária.

Ao longo do processo de pesquisa, senti uma urgência em falar sobre o cenário de publicações na cena do slam que envolve tanto a produção independente, muitas vezes realizada de forma coletiva, quanto a produção comercial feita por médias e grandes editoras. Enquanto produtora cultural da área da literatura, considero importante investigar os contextos de publicação independente, bem como a execução de projetos multiartísticos e multimodais, como *Sangria*, que envolvem a criação de diferentes produtos poéticos. Tal abordagem demonstra o caráter inovador desta pesquisa que delinea um panorama de relações do slam brasileiro com a publicação ao longo dos 16 anos de existência do movimento no país.

O interesse por esta pesquisa seu deu a partir de minha relação com o movimento de slams. O meu primeiro contato com a cena foi por meio de vídeos do *Slam Resistência* (SP) na

² Heloisa Teixeira foi o nome utilizado em seus últimos anos de vida pela professora, pesquisadora e crítica literária brasileira até então conhecida como Heloisa Buarque de Hollanda. A adoção do sobrenome Teixeira, legado de sua mãe, se deu em um processo no qual Heloisa não mais se identificava com o uso do sobrenome de seu ex-marido anos após a separação. Assim, utilizo o seu nome recente no corpo do texto e o respectivo sobrenome “Hollanda” (apresentado nas catalogações de publicações da pensadora) após as citações diretas de seus textos.

³ O *Selo doburro* é um selo de publicação independente fomentado por Daniel Minchoni, designer do campo do livro, poeta e organizador de slams. Diferentes poetas da cena dos saraus e dos slams já publicaram obras de forma independente pelo selo que é citado em outros momentos deste trabalho. Mais informações e obras estão disponíveis no site: <https://www.selodoburro.com.br/>

rede social Facebook em meados de 2016. Interessada pelo movimento, passei a pesquisar sobre o seu funcionamento e, nesse mesmo ano, escrevi um projeto cultural de formação de poetas e de slams, chamado *Batalha de Poesia*. Em 2017, inscrevi o projeto em um edital da Secretaria de Cultura de Maringá (PR) e o realizei em 2018 com recursos desse edital. O projeto contemplava três oficinas formativas e complementares: a primeira sobre poesia, já inserindo conteúdos sobre o slam, a fim de ampliar o repertório poético do público; a segunda com propostas de escrita de poemas longos, até três minutos; e a terceira sobre como organizar uma comunidade de slam. Eu ministrei a primeira oficina e convidei slammers da cidade de São Paulo para ministrarem as demais, sendo Lucas Afonso e Vic Sales, que compartilharam seus conhecimentos/experiências nos mostrando como o slam funcionava na prática. Após o ciclo de formações, o projeto realizou uma batalha de poesia com es⁴ participantes das oficinas na Festa Literária Internacional de Maringá (FLIM), com premiações em livros literários e troféus.

Imagem 1: Oficina *Poesia e Sociedade* do projeto *Batalha de Poesia* (2018).



Fonte: Acervo da autora. Fotógrafo: Tiago Barella.

⁴ Adoto neste texto uma linguagem de gênero inclusiva para referenciar grupos de pessoas plurais. Coerente às linhas teóricas decoloniais que sustentam a pesquisa, essa escolha linguística-política visa generalizar sem universalizar. Logo, pessoas que se identificam com o gênero masculino são referenciadas por formas masculinas, pessoas que se identificam com o gênero feminino são referenciadas por formas femininas, pessoas que não se reconhecem no sistema binário de gênero são referenciadas por formas neutras, assim como o são as coletividades formadas por diferentes pessoas. A seguir, trago alguns exemplos de uso do Sistema APF (artigo/pronome/final) adotado para a escrita deste texto, a partir do guia construído por Ophelia Cassiano (2019): o/ele/o; a/ela/a; ê/elu/e. 1) Exemplo com uso de artigo: o/a/ê poeta – os/as/es poetas; 2) Exemplo com uso de pronome: ele(s)/ela(s)/elu(s) participa(m) da competição. 3) Exemplo com uso de terminação final em nome: outro(s) parceiro(s)/ outra(s) parceira(s)/ **outre(s) parceire(s)**.

Imagem 2: Poetas vencedores da *Batalha de Poesia* (2018).



Fonte: Acervo da autora. Fotógrafo: Tiago Barella.

Até hoje, o projeto *Batalha de Poesia* possui a mesma estrutura e foi novamente desenvolvido nas cidades paranaenses de Maringá, Sarandi e Campo Mourão em 2022. Depois da primeira realização desse projeto em Maringá (PR), em 2019 surgiu o *Slam Pé Vermelho* que é a primeira comunidade de slam do interior do estado do Paraná, a qual organizo junto ao *Coletivo Pé Vermelho*.

Imagem 3: Final 2025 do *Slam Pé Vermelho*.



Fonte: Acervo da autora. Fotógrafo: Gabriel Brunini.

Em 2019, outras comunidades de slam também surgiram no Paraná como o *Slam das Gurias*, o *Slam Alferes Poeta* e o *Slam Resistência Surda*, ambos em Curitiba. Então, houve a necessidade de criar uma etapa estadual, o *Slam Paraná*, a qual também organizo desde a sua fundação, junto a Emerson Nogueira e Pedro Marques.

Nessa conjuntura, trago para esta pesquisa algumas reflexões sobre as minhas vivências na cena da poesia, permeada pelo universo da escrita, da oralidade, das oficinas, das publicações de zines⁵ e livros, dos projetos culturais, dos saraus e dos slams. Escrever também é um ato comunitário, aprendi isso nas oficinas que ministrei e realizei pelo *Coletivo Pé Vermelho* e nas inúmeras vezes em que me senti representada em poemas escritos e performados por mulheres nos slams, pois, mesmo sendo diversas e plurais, há algo que liga as nossas identidades enquanto brasileiras e isso também me provoca à investigação.

Desde o mestrado, atuo na linha de pesquisa que une a literatura e a construção identitária. Assim, desenvolvi a dissertação *O Tesouro das Minas: configurações e identidade do RAP feminino de Maringá e região metropolitana* (UEM, 2020), com uma pesquisa localizada sobre a poética do rap de autoria feminina que versava sobre as identidades das mulheres brasileiras. Continuo esse percurso de investigação sobre a poética produzida por mulheres no campo da cultura popular, agora, no cenário dos campeonatos de poesia falada.

O slam se desenvolveu no Brasil concomitantemente a um contexto de movimentos populares de reivindicação de direitos e justiça. Consequentemente, temas ligados aos problemas político-sociais e às violências vivenciadas por grande parte da população se tornaram comuns nos campeonatos, já que a juventude brasileira encontrou no slam um espaço confortável para o compartilhamento de suas experiências e para a discussão de suas identidades. Em diferentes lugares do país, mulheres passaram a apresentar poemas que denunciam a violência de gênero, o que demonstra a constituição de uma poética feminista comprometida com um projeto de liberdade e de justiça. Ao longo da tese, trago diversos poemas de diferentes slammers brasileiras para demonstrar como essa poética feminista é elaborada em um movimento coletivo no cenário dos slams.

No livro *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), a crítica literária Heloisa Teixeira apresenta pesquisadoras, artistas brasileiras e movimentos organizados por mulheres que são alinhados com a perspectiva feminista decolonial, destacando a atuação do movimento de poesia falada no Brasil:

⁵ Publicação artesanal geralmente produzida em pequena tiragem. “Zine” é uma abreviação do termo em inglês *fanzine* que, por sua vez, é a contração da expressão *fanatic magazine*, em português “revista de fãs”.

E, no campo das artes, a poesia, com extraordinária potência política e conscientizadora, promove mesmo que não intencionalmente um forte questionamento dos saberes estabelecidos. Vários saraus e slams de minas que se multiplicam nas comunidades não podem e não devem passar despercebidos pelo feminismo. A literatura como recurso político e transformador é cada vez mais avançada nos ativismos e espaços solidários periféricos (Hollanda, 2020, p. 31).

A potência política e transformadora é uma característica da poética do slam brasileiro que questiona as imposições de saberes, de configurações sociais, de modelos de comportamentos e de uma história do Brasil criada e difundida pelo patriarcado. É nessa conjuntura que, ao versarem sobre as opressões aplicadas às mulheres brasileiras na contemporaneidade, muitas slammers revisitam as origens dessas opressões no passado do país, realizando uma releitura da história e demonstrando como as violências se atualizam com o passar do tempo, orientadas pela colonialidade. Nessas condições, encontrei na teoria feminista decolonial um campo de estudos comprometido em realizar uma leitura política do fazer literário, o que dialoga com a proposta da poética feminista do slam brasileiro.

Catarina Caldeira Martins, Maximiliano Torres e Simone Pereira Schmidt (2024), organizadoras do *Dossiê Feminismos Decoloniais e Teoria Literária: outros percursos críticos*, consideram que o feminismo decolonial possibilita uma leitura do texto literário que questiona os limites de uma crítica normativa e reduzida:

Na perspectiva feminista e decolonial, debates sobre as construções e desconstruções de gênero e de sexualidades, questões de classe e de identidades, problematizações sobre os conceitos de raça, etnia e as formulações pós-identitárias, numa sociedade falocêntrica e colonizadora de corpos e de saberes, fornecem contínuos de compreensão mais do que simplesmente teóricos, conceituais e limitados. A construção teórica, a percepção política e a necessidade da prática, fornecidas pelos estudos feministas e, sobretudo, os decoloniais, possibilitam ampla visão sobre o próprio conceito de teoria da literatura, permitindo um alargamento do olhar no atravessamento pelos caminhos da crítica, da historiografia e, por conseguinte, no campo da formação pedagógica de leitores (Martins; Torres; Schmidt, 2024, p. 02).

O feminismo decolonial também preza por outros modos de produção de conhecimento que acontecem fora do espaço acadêmico, na vida cotidiana das mulheres e de suas comunidades. Nesse sentido, a feminista decolonial e antropóloga dominicana Ochy Curriel salienta que: “É preciso fazermos pesquisas, propostas metodológicas e pedagógicas a partir de processos coletivos, de organizações e comunidades, para fortalecermos nossos próprios quadros analíticos, permitindo-nos, assim, buscar as melhores vias para a transformação social”

(Curiel, 2020, p. 159). Ademais, o fato de a teoria decolonial ser desenvolvida em diferentes lugares, mas sempre de forma localizada, com reflexões sobre as experiências histórico-sociais dos países que passaram pelo trauma da colonização, demonstra um alinhamento com os conteúdos abordados pela poética do slam nacional. Dessa forma, para discutir a história do Brasil escolho como aporte teórico a teoria decolonial produzida na América Latina.

Através de inúmeras expressões da violência, do apagamento da memória, do controle discursivo, da imposição de hierarquias e de profundas relações de dominação, a colonização marcou o desenvolvimento de um conjunto de culturas estabelecidas sobre os escombros de outras, mas também por processos de fusão, apropriação e consumo das culturas originárias. Diante disso, a teoria decolonial desenvolve um pensamento sobre a experiência colonialista de exploração da América Latina a partir de reflexões dos saberes construídos nessa localidade, conseqüentemente, as explorações e suas opressões são pensadas em termos de colonialidade.

Uma das formas de opressão aplicada pela colonização e perpetuada pela colonialidade é impor uma organização binária de gênero e, conseqüentemente, línguas normativas que padronizam tudo e excluem as pessoas de gêneros diversos. A pesquisadora argentina Gabriela Alejandra Veronelli desenvolve reflexões acerca da colonialidade da linguagem e expõe que o movimento político e intelectual decolonial estimula transformar tanto a forma quanto o conteúdo das discussões:

Dadas as condições comunicativas criadas pela colonialidade linguística, não podemos assumir que os que estamos na diferença colonial podemos ver-nos e entender-nos mutuamente e entrar na conversação crítica como se não existisse colonialidade. Isso é fundamental na hora de pensar e buscar conexões entre alternativas decoloniais, entendendo-as como práticas e projetos mais ou menos articulados que resistem à colonialidade do poder em suas múltiplas e interconectadas formas. Uma teoria decolonial da comunicação deve enfrentar e negociar as complicações da dificuldade de diálogo que a colonialidade da linguagem produziu (Veronelli 2021, p. 97-98).

Portanto, realizo a escolha linguística-política da linguagem de gênero inclusiva – em alternativa ao masculino como neutro universal – para escrever esta tese como uma proposta decolonial de comunicação, em diálogo com a própria atuação do slam no Brasil que adota uma linguagem inclusiva, plural e libertadora, a fim de agregar todas as pessoas que participam do movimento. Ressalto que a minha preocupação aqui é respeitar as identidades de gênero adotadas por pessoas, conseqüentemente, a linguagem de gênero inclusiva será utilizada apenas em relação a seres humanos. Logo, investigo como a linguagem pode contribuir para a (des)construção de desigualdades, escolhendo a comunicação inclusiva como uma ferramenta

fundamental na valorização da diversidade, pois, como Luiza Romão pontua criticamente no poema *DIA 4. IDIOMA MATERNO*: “não à toa/ neutralidade termina em “o”/ (uma língua dominada não comporta assovios)” (Romão, 2017b).

Nesse contexto, opto por utilizar termos que, apesar de possuírem um gênero gramatical, não referenciam um gênero social – a exemplo: pessoa(s), grupo(s), povo(s) etc. –, além de palavras convencionadas como comuns de dois gêneros – a exemplo: poeta(s), artista(s), participante(s), parlamentar(es) etc. – que, nesta escrita, também incluem outros gêneros além do masculino e do feminino, a fim de referenciar coletividades formadas por pessoas plurais. Consequentemente, quando utilizo palavras no feminino ou no masculino para referenciar pessoas ao longo do texto, estou me referindo especificamente aos gêneros com os quais elas se identificam, respectivamente às mulheres ou aos homens, mas não à humanidade como coletivo de pessoas de diferentes gêneros. Ademais, para referenciar pessoas não-binárias, utilizo marcas linguísticas específicas como o artigo definido “ê”⁶, o pronome pessoal “elu” e a desinência nominal “-e”, entre outras, conforme já exemplificado em nota de rodapé anterior.

Também construo este texto com a linguagem da cultura de rua da qual o slam participa. Nos momentos em que abordo informações sobre o movimento e/ou a sua poética, trago expressões que comumente utilizamos no circuito, como a “poesia pancada” ou “sentir o peso da palavra”. Ademais, opto por referenciar es slammers por seus nomes artísticos. Nos casos de nomes artísticos também compostos por sobrenomes, uma vez apresentades, es poetas são retomades no corpo do texto por seus primeiros nomes, conforme nos chamamos nos slams⁷. Na mesma linha de pensamento, escolho sempre apresentar os nomes des pesquisadories quando citades pela primeira vez no texto, em respeito à individualidade das pessoas que não se limitam a sobrenomes.

A partir de uma investigação decolonial, penso o slam enquanto um movimento comunitário de prática literária e tento compreender como as mulheres desenvolvem um projeto literário que denuncia as violências de gênero e a perpetuação da colonialidade na organização da sociedade brasileira contemporânea. Assim, com leituras de poemas de diferentes slammers, investigo as imagens produzidas sobre os corpos de mulheres e de pessoas de gêneros diversos e o lugar de suas representações na literatura, na história e na memória da sociedade brasileira. Com isso, procuro verificar como as violências da colonialidade interferiram e continuam

⁶ O artigo definido “ê” leva acentuação para se diferenciar da conjunção aditiva “e”, o mesmo ocorre com outras palavras de grafias já existentes. Formas que não possuem uma grafia já existente não são acentuadas.

⁷ Em citações diretas de textos, o sobrenome é utilizado para a referência entre parênteses logo após a citação.

interferindo nos processos de formação identitária das mulheres brasileiras em uma sociedade que passou pelo processo de colonização, como a nossa.

Ao iniciar esta pesquisa, parti das hipóteses de que a poesia de autoria feminina, produzida no circuito dos campeonatos brasileiros de poesia falada, se configurava como uma literatura de resistência que denunciava as opressões de gênero, de sexualidade, de raça e de classe. Também considerava a hipótese de que a obra *Sangria* (2017), de Luiza Romão, questionava a história do Brasil criada pelo projeto colonialista e reproduzida pelas instituições de poder. E, como resposta, *Sangria* recontava a história do país por uma perspectiva feminista que desconstruía a narrativa defendida pelo patriarcado. Nessa conjuntura, busco demonstrar de que formas a poesia produzida por slammers brasileiros discute as questões da identidade e os modos de opressão, de resistência e de resposta das mulheres a partir de características que a aproximam de propostas feministas decoloniais.

No percurso de investigações, encontrei um cenário no qual havia trabalhos acadêmicos em diferentes áreas do conhecimento sobre o slam e a sua poesia no Brasil, inclusive, trabalhos que analisavam a poética do slam a partir dos pressupostos da teoria decolonial. Entretanto, ainda faltavam reflexões sobre o que seria uma literatura decolonial, quais as suas características, temáticas, condições de produção e de circulação etc. o que se tornou um desafio para esta pesquisa e, conseqüentemente, mais um caminho a ser trilhado.

Ao longo das reflexões sobre o slam, consegui relacionar diversos posicionamentos decoloniais às formas de organização e de funcionamento do movimento no Brasil. Afinando o campo de pesquisa para a literatura produzida por mulheres nessa cena, busquei por poemas que discutissem a identidade das slammers e das mulheres brasileiras, dessa forma, encontrei a expressão de uma estética literária regida por elementos específicos que a caracterizam como uma literatura feminista decolonial, a exemplo, o próprio contexto de produção coletiva de conhecimentos localizados expressos em uma poesia popular compartilhada no circuito. Tal poética é composta pela subjetividade, experiência, corpo e identidade de quem escreve, contemplando temas urgentes às mulheres no cenário brasileiro que são expressos pela violência da palavra. Assim, identifiquei a existência de um projeto literário, estético, ético e político que denomino “feminista decolonial”, elaborado por slammers brasileiros como forma de re-existência em superação à colonialidade.

Durante a pesquisa, realizei inúmeras leituras interpretativas de poemas apresentados por slammers. Tais leituras colaboraram intensamente para a construção dos pensamentos que organizo nesta tese, justamente por isso, algumas dessas leituras já publicadas são referenciadas ao longo do trabalho. Ao perceber que a proposta de reescrita da história do Brasil era

desenvolvida em produções poéticas de diversas poetisas – além de Luiza Romão – considere importante trazer outros poemas, a fim de demonstrar como tal projeto estético de reescrita é elaborado de forma coletiva no circuito dos slams, muito influenciado pelos temas abordados nos campeonatos e o seu espaço confortável para discutir a sangria de nossa história.

Com a leitura dos poemas *A menina que nasceu sem cor*, de Midria, *Era uma vez um país conservador*, de Bell Puã, e da obra *Sangria*, de Luiza Romão, analiso as representações sobre as mulheres e o patriarcado, bem como o modo de atuação da colonialidade ao longo da história. Além disso, investigo as relações de dominação, de resistência e de re-existência expostas nos textos e como essa literatura elabora releituras dos processos históricos, sociais e culturais brasileiros. Especificamente em *Sangria*, analiso a poética da palavra, da fotografia, do bordado e do design, além da performance do primeiro poema do livro em um slam, para debater como o projeto *Sangria* constrói representações acerca das mulheres no Brasil.

Para discutir as características dos campeonatos de poesia falada e refletir sobre o movimento, conto com as elaborações de Roberta Estrela D’Alva⁸ (2011, 2014, 2022, 2019), Daniela Freitas, Miriane Peregrino e Paulo Patrocínio (2022, 2023), Luiza Romão (2023), Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva (2024), Marc Smith e Joe Kraynak (2009), Susan Somers-Willett (2009, 2022)⁹ e Jéssica Antunes Ferrara (2020), dentre outras. As duas últimas pesquisadoras citadas também contribuem para as reflexões sobre a identidade no movimento. Já Paulo Eduardo Benites de Moraes e Patrícia Pereira da Silva (2021), bem como, Ary Pimentel, Fabiana Souza e Mariana Costa (2023) auxiliam na análise sobre as relações entre o slam, a crítica literária e as dinâmicas de poder do campo literário.

As discussões relativas à identidade são realizadas a partir de Zygmunt Bauman (2005) e Stuart Hall (2000), além das pesquisadoras já citadas no parágrafo anterior. O campo da teoria decolonial é abordado com o aporte teórico de Walter Dignolo (2017), Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), Nelson Maldonado-Torres (2007) e Anibal Quijano (2000, 2002) entre outros. Já a decolonialidade e o feminismo decolonial são pensados a partir de Maria Lugones (2008, 2014), Ochy Curiel (2017, 2020), Françoise Vergès (2017, 2020), Camilla de Magalhães Gomes (2018) e Heloisa Teixeira (2020, 2021). Essa última pensadora também realiza diversas contribuições sobre o levante feminista na poesia contemporânea brasileira.

⁸ Roberta Estrela D’Alva é o nome artístico de Roberta Marques do Nascimento. Utilizo os respectivos sobrenomes apresentados nas publicações da pensadora citadas ao longo da tese, portanto, é possível encontrar referências a “D’Alva” e a “Nascimento” ao longo do texto.

⁹ Utilizo uma tradução de capítulo (2022) da obra (2009) em citações diretas. O original também é utilizado por outras autoras ao longo do texto, por isso há referências às duas datas nesses casos específicos.

Questões relacionadas à poesia, à oralidade e à performance são discutidas a partir de Paul Zumthor (1997, 2005) e de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), que me auxiliam a pensar sobre as práticas do fazer literário constituídas na fusão de diferentes linguagens. Luciana di Leone (2014), por sua vez, colabora nas reflexões sobre a produção poética em contextos de coletividade e afetividade. Já as características de uma literatura marginal no Brasil são abordadas a partir de Ferréz (2005) e de Érica Peçanha do Nascimento (2009).

Ao analisar a poética de *Sangria* conto com as leituras de Pilar Lago e Lousa (2017, 2018, 2019), Isaac Giménez (2024) e Lucas Zanellato Michelani (2018) acerca da obra. As pesquisas de Marina de Aguilar Casali Dias (2019) e Rozsika Parker (2019) sobre o bordado e suas relações com a construção da feminilidade são articuladas em meu estudo da composição estética de *Sangria*. Joana de Vilhena Novaes (2004) e Guacira Lopes Louro (2000) contribuem nas reflexões sobre a regulação social do corpo feminino. Também investigo o uso da linguagem nas relações de poder e a forma como determinadas escolhas linguísticas demarcam posicionamentos políticos a partir das elaborações de Raquel Freitag (2024).

O primeiro capítulo desta tese, “O movimento dos campeonatos de poesia falada”, explora o slam como um movimento literário, cultural, estético, político e social em quatro seções. Na primeira, abordo a origem do slam nos Estados Unidos na década de 1980 e sua expansão global. Na segunda seção, apresento a sua chegada e desenvolvimento no Brasil em um contexto sociopolítico de levantes populares contra violências diversas, aqui destaco a participação das mulheres no slam e a criação de campeonatos com recorte de gênero no país. Na terceira seção, apresento o pensamento decolonial desenvolvido na América Latina e discuto como o slam contempla características decoloniais analisando cinco definições do movimento propostas por Marc Smith e Joe Kraynak (2009). Na quarta e última seção, traço reflexões sobre o movimento de slams e a construção identitária da juventude brasileira a partir da incidência de questões sociais e identitárias nos poemas e demonstro como tal recorte temático é influenciado pela expectativa do público brasileiro que assiste os slams.

No segundo capítulo, “Reler, revisar e reescrever histórias: propostas decoloniais na poética do slam brasileiro”, inicialmente, apresento alguns conceitos do feminismo decolonial que dialogam com os temas abordados na poética de slammers e que são utilizados na análise do corpus. Na segunda seção, contextualizo a necessidade de uma crítica literária situada para a compreensão da poética do slam, diante de suas características de produção e de sua ligação com o corpo. Na terceira seção, discuto as relações entre a poética do slam e a literatura marginal no Brasil a partir de suas propostas políticas. Na quarta seção, traço um panorama de circulação e de expansão da poética do slam, contemplando suas relações com a publicação de

livros e com os espaços de legitimação literária, com destaque às produções de autoria feminina que denunciam a violência de gênero. Por fim, na quinta seção, discuto aspectos de uma poética feminista decolonial a partir dos poemas *A menina que nasceu sem cor*, de Midria, e *Era uma vez um país conservador*, de Bell Puã, que propõem releituras e reescritas da história do Brasil.

No terceiro capítulo, “Uma sangria em performance”, analiso como a obra *Sangria* (2017) integra o projeto feminista decolonial elaborado por slammers brasileiros. Na primeira seção, apresento a poeta Luiza Romão, suas origens e relações com a performance e o slam. Na segunda seção, abordo o projeto multiartístico *Sangria* do qual a publicação faz parte, desse modo, discuto como a construção do projeto se deu de forma comunitária e o papel do financiamento coletivo para a publicação do livro. Na terceira seção, apresento o projeto gráfico da obra e a presença da fotografia, do bordado e do calendário como elementos estéticos que constituem sua performance. Na quarta e última seção, realizo a análise decolonial do primeiro poema do livro *DIA 1. Nome completo* e de um registro em vídeo de sua performance no *Slam Resistência* em 2017. Também analiso outros poemas e fotos dos seis capítulos contemplando as relações entre os ciclos biológicos da mulher e os ciclos histórico-econômicos do Brasil, a atuação da coloniedade na produção de violências enraizadas na formação da sociedade brasileira, as imagens construídas sobre a mulher e o patriarcado, além do papel do corpo nessa proposta de reescrita da história do país e da história da mulher no Brasil. Ao longo do capítulo, trago falas de Luiza Romão, em entrevistas sobre o livro e no lançamento de *Sangria* que realizamos em 2021 pelo *Slam Pé Vermelho*, a fim de abordar as experiências de produção artística da obra.

1

**O MOVIMENTO
DOS CAMPEONATOS
DE POESIA FALADA**

Gosto de definir o slam como um movimento literário muito amplo, por ser também cultural, estético, político e social, com presença em diferentes países do mundo. Por “movimento literário” concordo com o conceito apresentado por Massaud Moisés (1978, p. 352) do “que cada grupo de escritores em determinado hiato de tempo entendeu por ser o seu programa de ação estética”, já que no slam as poetisas criam a partir de um conjunto de características específicas com o objetivo de apresentarem seus textos em eventos organizados em formatos parecidos. O slam também é um movimento cultural porque é uma ação coletiva, fomentada por muitas e diferentes pessoas, que extrapola os limites do campo literário para a vida cotidiana ao carregar traços de cada lugar onde acontece. É um movimento estético por possuir um programa muito bem definido de trabalho com a poesia e, sobretudo, com a performance em um contexto de apresentação pública e competição. É político por versar sobre temas urgentes – sejam coletivos ou íntimos – visando provocar, denunciar, levantar reflexões e conscientizar. É social por mobilizar espaços de escuta, por criar e movimentar comunidades em torno da poesia, dentre tantas outras ações.

É sobre essa ideia de movimento literário, cultural, estético, político e social que se dedica o primeiro capítulo desta tese. Para dar conta disso, o capítulo está dividido em quatro seções. Na primeira, “Origens do slam”, faço uma contextualização histórica sobre o surgimento do slam nos Estados Unidos na década de 1980, seus traços e sua expansão a outros países. Na segunda seção, “O slam no Brasil”, contemplo a chegada do movimento ao país e o seu desenvolvimento e organização nacional, com atenção à participação das mulheres nessa trajetória. Na terceira seção, “Características decoloniais do slam”, apresento algumas configurações do movimento que dialogam intensamente com propostas decoloniais, como o espaço democrático de fala, a expressão de saberes via palavra e corpo, a popularização da poesia, a produção e o compartilhamento de conhecimentos e o protagonismo coletivo. Na última seção, “O slam e a construção identitária”, discuto como a juventude brasileira encontrou no slam um espaço para a discussão de suas identidades e como a expectativa do público por debates sócio-políticos influencia nos temas dos poemas apresentados nos campeonatos.

1.1 Origens do slam

O slam é conhecido como um campeonato de poesia falada e diria mais, é também um campo de batalhas linguísticas, discursivas, políticas, sociais e, conseqüentemente, identitárias. É um espaço democrático de compartilhamento de ideias e experiências, um evento que

proporciona o encontro em torno da poesia, um lugar de produção de conhecimento localizado que, por sua vez, é transmitido através do corpo e da voz dos poetas. O slam é tão complexo e dinâmico que não cabe em uma generalização. Segundo Daniela Freitas, Miriane Peregrino e Paulo Patrocínio (2022):

O slam não pode ser capturado em poucas palavras. Slam é linguagem. É uma poesia falada, mas que pode deslizar para a “letra de forma”. É improviso momentâneo e composição demorada. É tecnologia e inovação, tradição e ancestralidade. É voz, corpo, presença e performance, com ou sem mediações tecnológicas. Acontece ao vivo, na rua, na praça, na cidade, mas também pode se tornar livro, vídeo ou live nas redes sociais, sobretudo, no enfrentamento das restrições impostas pela pandemia. O Slam escapa da rigidez das categorizações literárias usuais, se espalha por diferentes suportes e se instala nos interstícios entre o oral, o escrito e o visual. Slam é fluxo, camada e ruptura. É poesia marginal. É a voz da periferia. É um coletivo de pessoas: produtores, poetas e público. É cultura jovem urbana. É cultura negra. É poder feminino. É o levante da voz. É o encontro da palavra com o corpo. É política, ágora e assembleia. É fala e escuta (Freitas; Peregrino; Patrocínio, 2022, p. 10).

Sobre as origens do slam, no ano de 1984, um poeta e operário da construção civil, chamado Marc Smith, e outros artistas começaram a organizar noites de microfone aberto no bar *Get Me High Jazz Club*, localizado em um bairro da classe trabalhadora branca de Chicago (EUA). Essas noites foram criadas “numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos” (D’Alva, 2011, p. 120) que eram parados e entediantes. Nesse período, “junto com outros parceiros, Smith cria o Chicago Poetry Ensemble, um grupo que investiga a performance poética com elementos cênicos, circenses e bufônicos” (Romão, 2023, p. 34).

Em 1986, esse grupo produz o *Uptown Poetry Slam*, uma espécie de show poético com traços do cabaré e do vaudeville. É nesse momento que a expressão *poetry slam* aparece para referenciar as performances poéticas e, depois, os campeonatos de poesia falada (Smith, 2009), visto que o termo “slam” já era comumente utilizado nos Estados Unidos para nomear importantes campeonatos de boxe, beisebol e de bridge, além de outros esportes como o basquete e o tênis. Além disso, slam é um substantivo em inglês que significa “bater com força”, assim, o termo é usado para representar a onomatopeia de uma batida forte e no contexto do *poetry slam* traz a ideia de uma poesia pancada, ou seja, uma poesia que impacta as pessoas, seja em função de seus temas, estilos ou performances etc. Patrocínio (2022, p. 149) considera que o termo slam “faz alusão ao ato de bater na porta, como produção de sentido de fazer

barulho, de provocar o que estava quieto. E ousou acrescentar que, se a porta não for aberta, eles cravam o pé com o intuito de derrubá-la”.

Dessa forma, uma poeta que compete nos slams é chamada de “slammer” e quem apresenta o slam, “slammaster”. Segundo a poeta e pesquisadora estadunidense Susan Somers-Willett, em seu livro *The Cultural Politics of Slam Poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*¹⁰ (2009):

Smith encontrou, por acaso, um formato que “pegou”. Ele realizou uma competição simulada no final do show, deixando o público julgar os poemas apresentados no palco primeiro com vaias e aplausos e, posteriormente, com pontuação numérica. O público foi compelido por este formato e Smith logo fez da competição uma atração regular nas noites de domingo do bar Green Mill. Foi lá, entre tilintar dos copos de uísque e rajadas de fumaça de cigarro, que o *Uptown Poetry Slam* nasceu (Somers-Willett, 2009, p. 4 *apud* D’Alva, 2011, p. 120).

Por outro lado, a dissertação *Microfone em chamadas: slam, voz e representação* (2023), da slammer e pesquisadora brasileira Luiza Romão, expõe que a origem do slam também pode ter diversas influências, como as da Geração Beat, do Folk, do Jazz, dos movimentos Hip-Hop e Punk, de grupos anteriores de *spoken word*, entre outros. No livro *Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*¹¹ (2017), o slammer e pesquisador Javon Johnson discute a importância de outros poetas racializados do sul de Chicago na criação do slam, bem como o talento e a atuação de Patricia Smith e de Reggie Gibson, primeiros slammers negres do movimento que fizeram sucesso e tiveram grande influência na popularização do slam (Johnson, 2017 *apud* Romão, 2023). Nessa perspectiva, a pesquisadora Romão considera que:

[...] em interlocução com Johnson, é importante pensar o slam não como um fenômeno excepcional e isolado, construído por um único homem, mas criado por muitas pessoas e em diálogo com seu tempo histórico e com outras expressões estético-políticas anteriores e concomitantes. Essa leitura me parece mais interessante, pois compreende a pluralidade de influências e o aspecto coletivo da criação do slam ao invés de emular um ato fundacional original, parido pela genialidade de uma única pessoa (Romão, 2023, p. 42).

Para compreender o surgimento do slam, acredito ser necessário considerar o contexto histórico, geográfico, social e cultural de Chicago, as diferentes pessoas que vivenciaram esse momento e as suas respectivas influências, dentre diversos outros fatores. Segundo Romão

¹⁰ A Política Cultural da Poesia Slam: raça, identidade e a performance do verso popular na América (tradução livre).

¹¹ A Negritude e a Criação de Comunidades de Slam e Poesia Falada (tradução livre).

(2023, p. 45), “escavar as origens e genealogias do slam não é algo simples ou estanque, mas um campo de disputa em aberto, com contradições e deslocamentos”.

Nos anos seguintes, as competições de poesia falada se espalham por teatros, bares e cabarés de Chicago e de outras cidades estadunidenses e a classe trabalhadora, bem como outras socialmente marginalizadas, aderiu com força ao movimento. Como exemplo: “Foram nos slams que es imigrantes latines encontraram espaços de acolhimento para a sua produção poética nos Estados Unidos, bem como outras comunidades periféricas em diferentes lugares do mundo” (Rosa; Leite, 2023, p. 138).

O alcance dos eventos de poesia resultou no *National Poetry Slam*, um campeonato nacional de poesia falada realizado pela primeira vez na cidade de São Francisco (EUA) em 1990. Três times de slammers participaram dessa primeira etapa nacional, representando as cidades de Chicago, São Francisco e Nova York. Segundo Helen Johnson (2023), o *National Poetry Slam* atraía milhares de pessoas para assistir o campeonato e, ao longo dos anos, os slams se tornaram atrações da televisão, da rádio e até da *Broadway*, o que contribuiu para sua popularização.

Outra característica interessante do movimento estadunidense é que alguns slams cobravam ingressos do público ao serem realizados em espaços fechados. Somers-Willett (2022) salienta que a facilidade de acesso e a proximidade de certas comunidades de slam em cafeterias e bares, localizados em regiões de classe média de maioria branca, fez com que o movimento fosse atrativo à população progressista desses bairros, além de jovens e estudantes interessades pelos discursos contraculturais.

Na sequência, o slam alcança diferentes países da Europa e o primeiro campeonato internacional acontece em 2002 na Itália, em um contexto no qual poetas se apresentaram em suas línguas maternas e, simultaneamente, traduções foram projetadas em um telão para o público (D’Alva, 2011). Esse formato de evento, com as traduções em telão para tornar os poemas acessíveis a falantes de outras línguas, é seguido por algumas organizações de slams internacionais até hoje. Em campeonatos europeus, os idiomas predominantemente oferecidos nas traduções são o inglês, o francês e o idioma do país sede. Já em eventos realizados na América do Sul, por exemplo, os idiomas oferecidos nas traduções são o inglês, o francês, o português e o espanhol. Ao refletir sobre as diversas limitações que carrega uma performance de poesia falada acompanhada de tradução – como a divisão de atenção do público entre o corpo de quem performa e a legenda projetada ao fundo –, Roberta Estrela D’Alva considera que:

Apesar de certas dificuldades e a despeito das críticas que possam ser feitas, a realização de campeonatos internacionais é inestimável e traz vivências inesquecíveis para o público que compareceu e para os poetas que participam. O tecido cultural que se forma a partir do encontro é de uma riqueza extraordinária e, ao fim, importa muito menos a competição e prevalece o jogo, o encontro e a possibilidade de convivência entre as diferenças (Nascimento, 2019, p. 197).

Ao longo dos tempos, convencionou-se entre comunidades de slam de diferentes lugares do mundo que os poemas apresentados nos campeonatos sejam autorais, com duração de no máximo três minutos e com performances sem uso de figurinos, objetos cênicos ou acompanhamento musical. No slam importa a poética da palavra e do corpo, ou seja, o que é dito e como isso é dito. Por outro lado, os slams têm autonomia para se organizarem de diferentes formas, conforme as necessidades e vontades de suas comunidades.

1.2 O slam no Brasil

Após crescer na América do Norte e na Europa, a cena do slam alcança os países do Sul global. Em 2008, o slam chega ao Brasil, primeiramente na cidade de São Paulo, com o *ZAP! Slam*, organizado pelo grupo de teatro Hip-Hop *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*. Roberta Estrela D’Alva, integrante do grupo, teve seu primeiro contato com o slam através da *Frente 3 de Fevereiro*¹². Após pesquisar sobre o slam nos Estados Unidos, ela procurou por comunidades para participar no Brasil e ao não encontrar nenhuma decidiu fundar a primeira com seu grupo. Assim, em 11 de dezembro de 2008, surge o *ZAP! Slam* realizado na sede do *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, em um teatro no bairro da Pompeia.

No cartaz abaixo, referente à primeira edição do *ZAP!*, observo uma chamada para que pessoas das mais diferentes ocupações fossem ao evento. Na coluna preta no canto inferior direito está o seguinte texto: “Indicado para: poetas, prostitutas, donas de casa, vovós, jovens, SK8 (skatistas), escritores, homens/mulheres, atores, bailarinos, fumantes e não fumantes, pedreiros, padeiros, floristas, estudantes, motoristas, bibliotecários...”. Isso demonstra que, desde o início, o slam é desenvolvido no Brasil como um espaço para todas as pessoas, um local de encontro, agregamento, respeito e partilha da poesia.

¹² Coletivo que pesquisa sobre o racismo na sociedade brasileira e se expressa no campo artístico com produções em diferentes áreas desde 2004.

Imagem 4: Cartaz do 1º ZAP! Slam, 1ª edição de um slam no Brasil.

→ UMA NOITE DEDICADA
À PALAVRA FALADA (SPOKEN WORD)

ZAP! um SLAM brasileiro!

ZONA AUTÔNOMA DA PALAVRA

19h EXIBIÇÃO DO FILME **SLAM**
de Marc Levin com Saul Williams
e Sonja Sohn

20h MICROFONE ABERTO
→ TRAGA SEU POEMA AUTORAL
ANSOLVA-SE NA HORA.
FALE!

21h **SLAM!**

SLAM?!?!?
(QUE RAIO É SLAM?!?!?)
↳ CONCURSO
↳ COMPETIÇÃO
↳ BATALHA DE POESIA
↳ SPOKEN WORD

REGRAS DO SLAM:
1- OS POEMAS DEVEM SER DE AUTORIA PRÓPRIA
2- TER NO MÁXIMO 3 MINUTOS
3- SEM FIGURINOS, SEM CENÁRIOS,
SEM ACOMPANHAMENTO MUSICAL
3 RODADAS → PREPARE-SE TRAGA 3 POEMAS

PRÊMIOS LIVROS!!! LIVROS!!!
→ BERTOLT BRECHT, PETATINA DE ASSARÉ,
MÁRIO DE ANDRADE, ALVAROES COELHO.

ONDE? NÚCLEO BARTOLOMEU
R: DR. AUGUSTO DE MIRANDA Nº786 POMFÉIA
SÃO PAULO-SP PRÓX. AO HOSPITAL SÃO CAMILO
E AO SESC POMFÉIA

QUINTA-Feira
11 de dezembro
19h
Entrada Livre
é só chegar!

Indicado para:
POETAS
PROSTITUTAS
DIA DE CASA
VOCOS
KVS
SHB
USCUTOS
homens, mulheres
AFORES
mães
Bailarinos
fumantes e não
fumantes
DEPREIROS
padeiros
lembistas
estudantes
MOTORISTAS
bibliotecários...

dar: como e beber o prego comarrazas

Fonte: Exposição *Gira da Poesia: 15 anos de Slam no Brasil*, organizada pela Festa Literária das Periferias (FLUP) no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2023.

O segundo slam a surgir no Brasil foi o *Slam da Guilhermina* em 2012, que acontece na praça anexa à saída da estação de trem Guilhermina-Esperança, também na cidade de São Paulo. O *Slam da Guilhermina* foi o primeiro slam de rua abrindo caminhos para o que se tornou uma característica dos slams brasileiros: a realização de eventos em espaços públicos abertos com a livre circulação de pessoas, como calçadões, largos, praças, parques, viadutos, saídas de metrô etc. Essa característica será discutida mais adiante.

Ainda em 2012, surge na cidade de São Paulo o *Menor Slam do Mundo*, a primeira competição de poemas curtos. Convencionou-se no slam o tempo limite de três minutos para a apresentação de cada poeta, a fim de que diversas pessoas possam falar. Isso também promove dinamicidade ao evento e prende a atenção do público em quem recita. Quebrando com a própria “regra” tradicional do movimento, o *Coletivo Doburro* criou slams com tempos de apresentação muito menores. Surgiram, então, o *Menor Slam do Mundo*, modalidade de poemas de até dez segundos, o *Mini Menor Slam do Mundo*, com poemas de até três segundos, e o *Nano*

Slam, com poemas de apenas um segundo. Parece impossível, mas você piscou e a poesia já te conquistou!

Em 2013, surgem o *Slam do Grito*, em formato itinerante pelo bairro Ipiranga, e o *Slam do 13*, que acontece no Largo 13 próximo ao Terminal Santo Amaro, ambos na cidade de São Paulo. O *Slam do 13* é criado com duas versões, o *13zão* para poemas com duração de até três minutos e o *13zinho* para poemas de até treze segundos (Romão, 2023). Em 2014, o slam chega a outros estados como Minas Gerais e Rio de Janeiro e se espalha pelo Brasil. Um difusor dos slams no país foi o *Slam Resistência*, criado em 2014 na cidade de São Paulo. Esse campeonato filmava as apresentações em praça pública e as postava em seu canal do YouTube e página do Facebook, redes que permitiram os vídeos viralizarem no país, alcançando mais de dez milhões de visualizações nas redes sociais. É nesse contexto que muitos estados brasileiros conhecem o slam. De 10 comunidades em 2014, o slam cresce para 29 em 2016, 80 em 2017 e 149 comunidades em 2018 (Romão, 2023).

O circuito de slams é um campeonato que reúne comunidades e poetas de todo o mundo, desde etapas locais até mundiais. No Brasil, as comunidades realizam suas edições ao longo do ano, na maioria das vezes mensais. Ao fim dessa etapa do circuito, cada slam faz uma edição final com quem venceu as edições do ano, dessa final sai uma representante para a etapa estadual do circuito. No estadual, poetas de todos os slams do estado – que cumpriram com os requisitos mínimos para participação no circuito¹³ – disputam uma ou mais vagas¹⁴ para representar o seu estado na etapa nacional, o *Slam BR*. Do nacional, sai uma representante para as fases internacionais.

Até 2022, o *SLAM BR* foi organizado pelo *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*. Em 2023, houve uma transição dessa responsabilidade de organização do nacional, momento em que o *Núcleo Bartolomeu* entrou com o financiamento e o *SLAM MG* realizou o campeonato nacional. A partir disso, a cada ano, as comunidades que tiverem interesse em levar o *SLAM BR* ao seu estado deverão se manifestar ao grupo com outros organizadores de estaduais no início do ano anterior à realização que desejam fazer. Após demonstrarem interesse, deverão buscar por financiamento e apresentar essa possibilidade à organização vigente. Assim, o coletivo do estado que se propõe a fazer o *SLAM BR* ficará responsável por levantar recursos e todas as demais necessidades para sua realização.

¹³ Em reunião com os organizadores das etapas estaduais, o *SLAM BR* decide a quantidade de edições mínimas a serem realizadas no ano, além da final. Geralmente, esse número gira em torno de cinco edições mais a final com os vencedores dessas edições.

¹⁴ O número de vagas de cada estado para o *Slam BR* depende do número de slams em atividade no estado no ano de realização do nacional.

De 2008 a 2011, momento em que existia apenas o *ZAP! Slam* no Brasil, quem vencida a final do ano no *ZAP* representava o Brasil na Copa do Mundo de Poesia. Depois, passou a ser quem vencida o estadual *SLAM SP*, até a criação do nacional *SLAM BR* em 2014.

Até 2020, quem vencida o Slam BR garantia vaga para representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia, realizada na França, como foi o caso de Luz Ribeiro. Desde 2021, quem vence o Slam BR se classifica para a Copa Abya Yala, com poetas de diferentes países das Américas, além de poder participar da Copa do Mundo da França e do World Poetry Slam Organization, outro campeonato mundial que acontece em diferentes países desde 2022 (Rosa; Leite, 2023, p. 139).

Esses novos campeonatos surgiram pela vontade de fazer com que etapas internacionais percorressem diferentes países ao invés de acontecerem sempre no mesmo lugar, já que a *Copa do Mundo de Poesia* ocorre desde 2007 apenas em Paris (FR), compondo a programação do *Grand Poetry Slam*¹⁵ que reúne o Interescolar Francês, o Nacional Francês e a Copa do Mundo. Diante desse contexto, primeiro, foram organizados os campeonatos continentais (como a *Coupe d’Afrique de Slam Poésie (CASP)*, o *Abya Yala Poetry Slam* e o *Euro Slam*) e, depois, o mundial *World Poetry Slam Organization* para circular pelo mundo.

A etapa do continente americano ganha o nome *Abya Yala* como uma proposta decolonial do movimento de slams para nomear a região a partir da autodesignação dos povos originários em contraponto ao termo “América”, designado pela colonização europeia. Conforme o slammer mexicano Comikk MG, que participou da organização e fundação do *Slam Abya Yala* com outros slammers de países da América Latina:

Alguns diziam “não chamaremos de Slam de Américas ou de Slam de Latina América”. Em México, nós falamos muito sobre o processo de colonização. Em realidade esse nome de Abya Yala não é um nome relacionado a México e sim de toda uma terra de antes da invasão. De como é a comunidade indígena que reivindica o nome, porque este nome, era o nosso território antes da invasão, nada relacionado com esse processo de colonização, e tudo isso é uma responsabilidade enorme. Porque nossas comunidades vêm de muitos lugares. E quando falamos Abya Yala, estamos falando de uma memória ancestral. Dessa maneira o Slam não é como na Europa, que se trata de competência, de competir, mas sim de denunciar, de compartilhar e de todas as formas que podemos expressar o que pensamos, o que sentimos. E é superinteressante. Podemos também relacionar como fazemos Slam, o Slam veio dos Estados Unidos e nós nos apropriamos (Comikk MG, 2022, p. 294).

¹⁵ Conheça mais em: <https://grandpoetryslam.com/>

Nesse contexto, “o ato de ‘renomear’ faz parte de um projeto de futuro outro, porque renomear é disputar a constituição de um outro estatuto de relação em meio ao já estabelecido” (Rosa; Leite, 2023, p. 141). Segundo José Juncosa (1987), a expressão “Abya Yala” significa “terra em plena maturidade” e foi criada pelo povo Cuna, do Panamá, para nomear o continente americano como um todo. Juncosa cita que o nome:

[...] foi sugerido pelo líder aymara Takir Mamani, o qual propõe que todos os indígenas o utilizem em seus documentos e declarações orais pois denominar nossas cidades, povos e continentes com outro nome equivale a submeter a nossa identidade à vontade de nossos invasores e à de seus herdeiros (Juncosa, 1987, p. 39, tradução livre).

Em 2022, seu primeiro ano de realização, o *Abya Yala Poetry Slam* aconteceu na cidade do Rio de Janeiro (BR), compondo a programação da Festa Literária das Periferias (FLUP), e em 2024 aconteceu no México, compondo a *Feria del Libro de la Frontera*. Já o *World Poetry Slam Organization* ocorreu em 2022 na Bélgica, em 2023 no Brasil também na FLUP, em 2024 em Togo e em 2025 no México. Importante frisar que as escolhas dos países onde tais campeonatos acontecerão dependem das organizações locais de slam, responsáveis por essas etapas, e do aporte financeiro e ou parcerias que possuem para arcar com as despesas de viagem e estadia dos poetas, além dos custos de realização do evento em si.

Voltando ao movimento brasileiro de slams, em 2023, o *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* preparou uma série de atividades para comemorar os 15 anos da chegada do slam ao país, dentre elas a exposição *Gira da Poesia: 15 Anos de Slam no Brasil*, inaugurada durante a FLUP daquele ano no Museu de Arte do Rio (MAR). A exposição contou com fotos, vídeos de poetas se apresentando, cartazes de eventos, depoimentos de organizadores, trabalhos acadêmicos sobre o movimento, logos, adesivos, livros e camisetas de slams, além de uma série de outros elementos que contaram um pouco da história do movimento nacional. Uma parte de destaque da exposição foi o mapa do Brasil com os slams criados em cada estado.

Há alguns anos, Emerson Alcalde, organizador do *Slam da Guilhermina*, faz esse mapeamento sobre a quantidade de slams no país. Os números são sempre crescentes, pois correspondem a todos os slams que nasceram no Brasil, mesmo que muitos deles não estejam mais em atividade. De 2008 a 2023 foram mapeados 438 slams, sendo São Paulo o estado com o maior número de comunidades, ao total 100 slams.

Imagem 5: Mapa 438 slams de poesia no Brasil.



Fonte: *Exposição Gira da Poesia: 15 Anos de Slam no Brasil.*

Apesar dessa pluralidade de comunidades que se caracterizam como espaços democráticos de fala, o slam também pode oferecer barreiras a determinadas pessoas ao ser desenvolvido em uma sociedade machista e preconceituosa como a brasileira. Nesse cenário, algumas poetisas não se sentiam confortáveis em falar sobre determinados temas – muitas vezes, experiências íntimas – no slam, por receio de não serem compreendidas ou mesmo de não serem bem recebidas ao denunciarem ações do machismo estrutural, por exemplo.

Conforme as pesquisadoras Antonia Thuin, Marina Lima e Daniele Oliveira (2023, p. 34), a urgência de se estabelecer um espaço onde as mulheres pudessem apresentar poemas sobre assuntos sensíveis, como “o assédio, a violência sexual, o estupro, a lesbianidade, a gordofobia, a transfobia, entre outros”, foi o que motivou a criação de slams protagonizados por elas. Diante disso, as mulheres subverteram a ordem e passaram a organizar slams exclusivos para proporcionar espaços de ocupação feminina nesse cenário e, principalmente, espaços de acolhimento às falas das poetisas. Para a slammer Mel Duarte, que já participou da organização do Slam das Minas SP:

[...] o *poetry slam* já alcançou pelo menos 18 dos 26 estados do país, sendo que oito deles possuem um recorte feminino, ou seja, onde só mulheres (heteras, lésbicas, bis ou trans) podem batalhar. A importância em se criar um slam com essa configuração é histórica, pois a sociedade que vivemos nos cria para obedecer sem questionar, para os afazeres domésticos, para a subserviência, mas não para nos posicionar, para sermos propositoras, para subir num palco e pegar um microfone, e quando assim fazemos, somos interrompidas, desvalorizadas. Dessa forma, nós crescemos com o peso do silenciamento, mas logo entendemos que, se não há espaços que nos valorizam, nós devemos criá-los (Duarte, 2019, p. 11, grifo da autora).

No percurso de criação desses espaços de valorização das falas de mulheres nos campeonatos de poesia falada, o primeiro slam com recorte de gênero a surgir no Brasil foi o Slam das Minas DF em 2015, organizado por Tatiana Nascimento, Val Matos e outras poetas no Distrito Federal. A partir de então surgiram diversos slams com recorte de gênero, conforme a tabela a seguir.

Tabela 1: Slams com recorte de gênero no Brasil

Quantidade de slams	Ano de criação	Nome do slam	Cidade - Estado
1	2015	Slam das Minas	Brasília – DF
2	2016	Slam das Minas SP	São Paulo - SP
3		Slam das Minas RS	Porto Alegre – RS
4		Slam das Manas MG	Belo Horizonte – MG
5		Slam das Minas BA	Salvador – BA
6	2017	Slam das Minas RJ	Rio de Janeiro – RJ
7		Slam Dandarás do Norte	Belém – PA
8		Slam Camélias	Campo Grande – MS
9		Slam das Minas PE	Recife – PE
10		Slam Marginália	São Paulo – SP
11	2018	Slam das Minas PB	João Pessoa – PB
12		Slam das Mulé	Camaçari – BA
13		Slam das Cumadi	Sobral – CE
14		Slam das Minas Pelotas	Pelotas – RS
15		Slam das Minas Kariri	Cariri – CE
16		Slam das Guriás CWB	Curitiba – PR
17	2019	Slam das Minas AC	Rio Branco – AC
18		Slam das POC'S	Sobral – CE
19		Slam das Manas	Caxias do Sul – RS
20		Slam Akewí das Minas	Ipatinga – MG
21		Slam das Manas Libras	São Paulo – SP
22		Slam Voz das Minas LGBTQIA+	Londrina – PR
23	2023	Slam Q'brada	Distrito Federal – DF
24		Slam Transcestral	Belo Horizonte – MG

Em 2018, surge na cidade de São Paulo o *Slam Marginália*, o primeiro slam feito por e para pessoas não-binárias, transgênero e de gêneros diversos. Em sua página no Facebook, o slam se apresenta da seguinte forma: “Slam Marginália é o pajubá tomando de assalto as batalhas de poesia, corpos trans, travestis, não-binários e todas as identidades dissidentes. Um espaço de reconhecimento, afeto e fortalecimento, pra desakuendar o CISTema valorizando nossa arte babado, marginal e monstruosa”¹⁶.

O *Slam das POC'S* é outro slam realizado pela comunidade LGBTQIAP+, em Sobral no Ceará. Já o *Slam Transcestral* surgiu em 2023 na cidade de Belo Horizonte (MG) e é organizado por pessoas transgênero para a apresentação de poetas trans, travestis e não-binários. Nesses slams, tanto poetas que se apresentam quanto organizadores e jurades compõem o recorte de gênero proposto pela comunidade e a plateia é aberta a todos que quiserem ouvir.

Na pluralidade da cena nacional, há ainda slams afrocentrados, organizados por e para a apresentação de pessoas negras, como o *Slam A Coisa Tá Preta* (Brasília – DF) e o *Slam Zumbi & Dandara* (Curitiba - PR), além de slams de poesia falada e sinalizada, em que poetas surdes e intérpretes de Libras se apresentam em conjunto, como o *Slam do Corpo* (São Paulo – SP), o *Slam Resistência Surda* (Curitiba – PR) e o *Slam das Mãos* (Recife – PE). A partir de 2014, os slams também passaram a alcançar algumas escolas brasileiras com o *Slam Interescolar*, organizado inicialmente na cidade de São Paulo pelo coletivo *Slam da Guilhermina*. Até o momento, o Interescolar acontece nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Na cidade do Rio de Janeiro também acontece o *Slam do Estudante*, organizado por professorias de escolas públicas e particulares.

Ressalto que a escolha de uma exclusividade para a apresentação de mulheres, pessoas surdas, negras e de gêneros diversos nos slams é uma escolha política para que elas tenham ambientes seguros de expressão, a fim de exporem suas ideias e serem recebidas com respeito. Além disso, a existência desses slams busca promover o protagonismo de quem historicamente não foi ouvida ao longo dos tempos em outros espaços sociais. Refletindo sobre isso, a partir da atuação do *Slam das Minas* na cidade do Rio de Janeiro, as pesquisadoras Rôssi Gonçalves e Talita Mathias (2023) ressaltam que o slam com recorte de gênero:

[...] ao ocupar as ruas, sejam elas em áreas periféricas ou nos grandes centros urbanos, sejam dentro ou fora do território nacional, viabiliza que os corpos que não se encontravam valorados nos espaços de poder resistam aos mecanismos de barreiras físicas, psíquicas e simbólicas imputadas pelo

¹⁶ Apresentação disponível em: <https://www.facebook.com/slammarginalia/>

sistema patriarcal e hegemônico que, muitas vezes, colabora para que o ato de participar ou erguer a voz seja obstruído (Gonçalves; Mathias, 2023, p. 19).

Nessas condições, os diversos *Slams das Minas* representam espaços de resistência e de resposta ao controle de corpos marginalizados – como os das mulheres – e de suas respectivas vozes e ideias, sobretudo, quando esses ocupam o espaço público das cidades. Ao analisar a atuação do *Slam das Gurias* na cidade de Curitiba (PR), a pesquisadora Gabriela Bortolozzo (2021, p. 298) constatou que, muito além de “reunir corpos em aliança em um espaço público”, a finalidade dos slams com recorte de gênero é “criar espaços femininos, onde as demandas, as percepções, emoções e inteligência destas pessoas são congregadas e colocadas em lugar de destaque, ou invés da subordinação e apagamento”.

Consequentemente, um fator importante na organização das comunidades com recorte de gênero é a luta política por representação no cenário, pois a existência desses slams permite que suas poetisas se classifiquem às etapas estaduais e nacional do circuito. Em entrevista ao site *Escrevendo o Futuro*, Carol Peixoto, poeta e organizadora do *Slam das Minas SP*, argumenta que as mulheres sempre atuaram na cena do slam, mas alcançavam poucas vitórias no campeonato nacional: “Em 2015, na final do Slam BR, a primeira rodada tinha mais mulheres que homens, mas só uma passou para a segunda fase e ela não chegou à final. A gente participava desses espaços, mas ainda não estava sendo ouvida e reconhecida” (Peixoto, 2017).

A partir da cronologia dos vencedores do Slam BR, apresentada na tabela abaixo, é possível identificar que o pódio foi composto apenas por homens nos três primeiros anos do campeonato nacional (2011-2013). Nos dois anos seguintes, uma mulher e um poeta de gênero diverso conquistaram o vice-campeonato e, a partir de 2016, o pódio passou a ser ocupado majoritariamente por poetisas mulheres e de gêneros diversos – de forma presencial até 2019, online em 2020 e 2021, e novamente no formato presencial a partir de 2022 –, com a presença de homens apenas em 2019 (vice-campeão) e em 2022 (campeão).

Tabela 2: Cronologia des vencedories do Slam BR (2011–2023).

Ano	Vencedorie	Vice-vencedorie
2011	Fábio Boca	Andrio Candido
2012	Lews Barbosa	Thiago Peixoto
2013	Emerson Alcalde	Allan Jonnes
2014	João Paiva	Luiza Romão
2015	Lucas Afonso	Daniel Marques
2016	Luz Ribeiro	Fabi Lima
2017	Bell Puã	Kimani
2018	Piê Poeta	King
2019	Kimani	Beká
2020	Jéssica Campos	King
2021	Joyce Zau	Anna Moura
2022	Cotta	Matriarcak
2023	King	Jessicalen Oliveira e Mikaa (empatadas)

Legenda: Em vermelho estão as mulheres, em verde es poetas de gêneros diversos e em preto os homens.

Há uma mudança no perfil des campeões do *Slam BR* a partir de 2016 com destaque ao protagonismo de mulheres na cena nacional. Outro ponto relevante é a participação da juventude negra nos pódios do nacional, pois, até 2023 todes es demais vencedories e vices foram pessoas que se reconhecem negras. Tal conjuntura converge com o cenário de mobilizações das mulheres, da população LGBTQIAP+ e das comunidades negras para a construção de locais de expressão e de escuta com o intuito de reivindicar respeito, direitos e cidadania, sendo o slam um desses espaços sociais. Nesse sentido, Romão (2022) destaca alguns movimentos populares, organizados frente ao contexto sociopolítico brasileiro, que influenciaram no desenvolvimento da cena slam no país.

Vislumbro alguns paralelos entre esse breve panorama do slam brasileiro e certos movimentos fundamentais na conjuntura política e nas formas de mobilização popular, como as Jornadas de Junho de 2013, que tomaram as ruas contra o aumento da tarifa do transporte público e a truculência da Polícia Militar; as ocupações de escolas públicas contra o sucateamento e a privatização da educação que envolveram milhares de estudantes em 22 estados brasileiros (mais o Distrito Federal); o levante da juventude negra contra o genocídio, a impunidade policial e o racismo estrutural; a maré feminista que percorre a América Latina, demandando o fim do feminicídio, da violência de gênero, da cultura do estupro, da criminalização do aborto, da LGBTQI+fobia. No Brasil, ressalto a importância da Marcha das Margaridas que, em 2015, reuniu mais de 100 mil mulheres, da Marcha das Mulheres Negras, criada em 2015 e que ocorre, anualmente, em diversas cidades brasileiras, dos atos contra a candidatura de Jair Bolsonaro à presidência – considerados por alguns meios de comunicação como a maior mobilização de mulheres na história do país – e das marchas em memória de Marielle Franco (Romão, 2022, p. 72).

É nessa conjuntura que o slam brasileiro precisa ser interpretado. Como exemplo, o próprio *Slam Resistência* foi criado na esteira dos protestos de 2013 na cidade de São Paulo, sendo formado por pessoas que também participaram ativamente nos protestos. Isso influenciou na construção do próprio slam como um espaço de discussão política em comunidades Brasil adentro, principalmente porque compunha os assuntos levantados pelos poemas, como: o assassinato de Marielle Franco em 2018 e a falta de informações sobre o mandante desse crime; o assassinato de um músico negro por 80 tiros disparados pelo exército do RJ em direção ao carro de sua família em 2019; as falas preconceituosas, racistas e misóginas proferidas por Jair Bolsonaro durante sua campanha em 2018 e seu mandato como presidente do Brasil (2019 a 2022). Tais assuntos ilustram alguns dos temas recorrentes no slam brasileiro: racismo, violência policial, violência contra a mulher, feminicídio, religiosidade, sexualidade, desigualdade social e relações político-econômicas, além da subjetividade das pessoas que vivenciam tal contexto nacional. Nascimento (2019, p.177) destaca que, concomitante à escalada de forças conservadoras as quais “tentam se agarrar a velhos dogmas e posturas, buscando desesperadamente manter o estado de opressão estabelecido, há em curso também um levante de manifestações da poesia popular urbana, principalmente a falada e performática”.

Além de ter crescido em um cenário de mobilizações populares, o slam também se difundiu pelas periferias brasileiras que encontraram nele um meio para projetarem as suas ideias. Isso promoveu uma intensa aproximação do slam com o movimento Hip-Hop que já atuava nesses espaços geográficos há décadas. “Assim, é possível entender por que estes movimentos artísticos parecem tão emaranhados, pois apesar de terem origem temporal distintas, seu cerne socioespacial é o mesmo” (Bortolozzo, 2021, p. 81-2). Dessa forma, o Hip-Hop e o rap nacional são influências de muitos slammers, justamente, por versarem sobre a realidade das periferias e quebradas em que algues poetas estão inseridos, o que também explica as escolhas temáticas dos poemas apresentados nos campeonatos de poesia falada. Não à toa, há slams que acontecem em meio à programação de eventos de Hip-Hop e há slammers que também produzem trabalhos na cena do rap.

O próprio *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, que desenvolveu o primeiro slam no Brasil, é um coletivo de Teatro Hip-Hop. Os rappers Zinho Trindade¹⁷ e Duguetto Shabazz¹⁸ competiam no *ZAP! Slam* em seus anos iniciais. Além disso, o b.boy Banks Back Spin, que também era poeta e pioneiro da Cultura Hip-Hop no Brasil, se apresentava em slams paulistas

¹⁷ Apresentação de Zinho Trindade no *Slam Jazz* em 2022: <https://youtu.be/k26nidlc8qc?si=lfhUr6Svlz5C7AIB>

¹⁸ Apresentação do rap “Vamos pra Palmares” no programa Manos e Minas (TV Cultura). Esse poema foi apresentado por Duguetto Shabazz em muitos slams: <https://www.youtube.com/watch?v=YCP8CFfQNFU>

e organizava o *Slam Resistência* junto com o MC Cérebro IDP¹⁹. Inclusive, o decreto nº 11.784 de 2023, que dispõe sobre as diretrizes nacionais para as ações de valorização e fomento da cultura Hip-Hop, reconhece o slam como um elemento integrante dessa cultura em seu artigo segundo, inciso doze:

Art. 2º São elementos estruturantes da cultura hip-hop:

I - o **disc jockey - DJ**;

II - o **breaking**;

III - o mestre de cerimônias - MC;

IV - o **graffiti**; e

V - o conhecimento.

Parágrafo único. Além daqueles referidos no caput, são elementos da cultura **hip-hop**, entre outros: [...]

XII - a jam, a cypher, a slam ou poetry slam, as batalhas e as rodas culturais (Brasil, 2023, grifos do decreto).

Desse modo, a influência do movimento Hip-Hop no slam brasileiro é inegável, mas ressalto que há muitas comunidades que se desenvolvem sem uma ligação direta ao Hip-Hop em suas localidades ou mesmo vinculadas a outros movimentos de *spoken word*.

1.3 Características decoloniais do slam

Desde o início desta tese, apresento e discuto algumas características do slam que são numerosas e plurais, visto o alcance do movimento em diferentes países. Especificamente nesta seção, procuro refletir sobre os traços e as configurações assumidas pelo movimento, especialmente no Brasil, que se relacionam com propostas decoloniais de atuação na contemporaneidade.

De acordo com o teórico e professor argentino Walter D. Mignolo (2017, p. 14), membro do grupo Modernidade/Colonialidade²⁰, a colonialidade é um padrão colonial de poder que justifica o uso da violência em favor de promessas de progresso e desenvolvimento divulgadas pela “retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade)”. Compreendo que

¹⁹ Performance poética de Banks Back Spin e Cérebro IDP no programa Manos e Minas (TV Cultura) em 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=uCDZsUpAZ9w>

²⁰ O grupo Modernidade/Colonialidade (MC) surge na década de 1990, formado por pesquisadores latino-americanos de diversas áreas, buscando desenvolver um pensamento sobre a experiência colonialista de exploração da América Latina com reflexões centradas nos saberes construídos nessa localidade. Assim, o MC promove uma crítica à modernidade e ao eurocentrismo a partir das práticas políticas construídas na América Latina, promovendo um diálogo interdisciplinar entre economia, política e cultura. Assim, o pensamento decolonial é majoritariamente escrito em língua espanhola a partir da experiência vivida pelos diversos povos da América Latina.

a colonialidade nasce nos processos históricos de colonização e perdura até os dias atuais, orientando o poder a partir de relações hierárquicas como o racismo, a classe social, o patriarcado e a organização de gênero, por exemplo. Para Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010, p. 16, tradução livre): “Uma vez terminado o processo de colonização, a colonialidade permanece vigente como esquema de pensamento e quadro de ação que legitima as diferenças entre sociedades, sujeitos e conhecimentos”.

Diante do alcance de sua atuação em múltiplas camadas que se entrecruzam nas relações sociais, a colonialidade se divide em diversos campos, como a colonialidade do poder, a colonialidade cultural, a colonialidade do saber, a colonialidade da linguagem, a colonialidade do ser, a colonialidade do gênero e a colonialidade da natureza, dentre diversas outras que serão discutidas ao longo deste estudo. Através da reprodução das relações de dominação, a colonialidade “não só garante a exploração pelo capital de alguns seres humanos por outros à escala global, mas também a subalternização e o apagamento dos conhecimentos, experiências e modos de vida daqueles que são assim dominados e explorados” (Restrepo; Rojas, 2010, p. 15, tradução livre).

Já a decolonialidade é definida por Mignolo (2017) como um modo de pensar desvinculado das ideias ocidentais, portanto, desenvolvido de forma localizada na América Latina a partir da experiência vivida por seus povos. Os processos de decolonização propõem outras leituras da história e de sua influência nas relações sociais contemporâneas, a fim de identificar as estruturas hierárquicas de poder, seus modos de funcionamento e suas atualizações ao longo do tempo. De posse desses conhecimentos e a partir de suas vivências, as pessoas buscam construir um pensamento localizado que oriente suas práticas políticas, visando romper as estruturas hierárquicas de poder e construir futuros outros.

Nesse cenário, ideias como “ressurgir”, “reemergir” e “re-existir” são lançadas por Mignolo (2017) para explicar as ações mobilizadas coletivamente, a fim de construir projetos de vida pensados para além de apenas “resistir” – o que pressupõe que outra pessoa detém os poderes de controle. Para refletir sobre a presença de propostas decoloniais no slam, parto de cinco definições sobre o movimento, feitas por Marc Smith e Joe Kraynak (2009)²¹:

1. *Slam* é poesia. Não é ensaio, novela, ou pequenas histórias;
2. *Slam* é performance. Esta é a principal distinção do *slam* dentro do reino da Poesia (com P maiúsculo – a fusão da arte da performance com a arte de escrever poesia);

²¹ SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. Take de Mic: The art of performance poetry slam, and the spoken word. EUA: Sourcebooks Media Fusion. 2009.

3. *Slam* é competição. É o público quem tem maior influência em relação ao que é considerado bom ou ruim (não um professor ou uma comissão para decidir o que é arte);
4. *Slam* é interativo. Incentiva o *feedback* do público, seu parceiro ativo, que participa em tudo o que acontece;
5. *Slam* é comunidade. Às vezes é como uma família, às vezes disfuncional, uma família internacional que gosta de celebrar a poesia (Smith; Kraynak, 2009, p. 56 *apud* Gusmão; Genro, 2022, p. 178-180).

A primeira definição defende o caráter poético dos textos apresentados no slam, em uma busca pela desconstrução da ideia engessada de que a poesia – assim como a literatura – é restrita ao suporte do livro e de que é uma arte elitizada, produzida e apreciada por intelectuais, logo, restrita aos círculos acadêmicos. Isso fica nítido na segunda definição em que Smith e Kraynak inserem o slam no “reino da Poesia com P maiúsculo”.

A busca por esse reconhecimento do slam enquanto poesia ocorre em um contexto no qual os gêneros orais são desvalorizados em detrimento dos gêneros escritos. Ao refletir sobre os lugares projetados às pessoas que criam poéticas orais, Paul Zumthor ressalta que “se a classe dominante monopoliza as técnicas de escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repreensão, e os poetas orais passam, com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos” (Zumthor, 1997, p. 231). Nessa conjuntura, resalto a importância da oralidade como um espaço de transmissão de conhecimentos para diferentes coletividades, por vezes, marginalizadas ao não fazerem uso da escrita.

O fato de o slam trabalhar com a poesia via oralidade demonstra uma subversão da linguagem, “já que retira a poesia da sacralidade da escrita para a qual por tanto tempo ela foi destinada” (Rosa; Leite, 2023, p. 140) e a devolve, literalmente, à boca e aos ouvidos do povo, visto que a literatura surgiu via oralidade e não o contrário. Por isso, o slam constitui um espaço democrático de fala, pois qualquer pessoa pode apresentar seus poemas ao público – seja na competição ou nos momentos de microfone aberto. As inscrições para participar do slam geralmente são feitas no início de cada evento por ordem de chegada até o preenchimento das vagas. O único critério de seleção é que as pessoas tenham poemas autorais no limite de tempo estipulado pelo slam para participar da competição.

Apenas na edição final do calendário de cada comunidade, realizada uma vez por ano, não há inscrições para a competição, pois quem se apresenta são as vencedoras das edições do ano que disputam uma vaga para a etapa estadual. Nesse contexto, “o slam desconstrói o imaginário de que a poesia é feita pela e para a elite, para determinada raça, para determinado gênero. No slam, a juventude decoloniza a linguagem com suas gírias e sintaxe próprias,

reinventando a língua e usando o poema para narrar histórias” (Rosa; Leite, 2023. p. 156). Também importa a relação de escuta que tem um papel fundamental no encontro poético dos campeonatos, pois traz de volta a experiência de estar diante de um ser humano e escolher se calar por três minutos para ouvi-lo, em um momento no qual a sociedade contemporânea fala muito – principalmente pelas redes sociais – e ouve pouquíssimo.

Outro processo de decolonização da linguagem que identifiquei no slam brasileiro é a busca que as organizações têm feito pelo uso de uma linguagem não violenta. Trago três exemplos de expressões que surgiram nos campeonatos com esse intuito. O primeiro deles é o grito “credo” emitido pelas plateias brasileiras quando descontentes com as notas atribuídas pelo júri popular. Alcade (2022) explica que o “credo” surgiu para substituir palavrões e ofensas direcionadas às pessoas do júri:

O Cérebro também fez história no *Slam* da Guilhermina, além de registrar a história através de fotos e vídeos. Quando o jurado dava uma nota baixa, isto quer dizer, uma nota menor que 10, o público reagia e algumas vezes com palavras ofensivas, deixando o clima tenso. Numa noite, após uma nota bem baixa, o Cérebro gritou CREDO bem alto e com sua voz rouca e grave, a plateia caiu na gargalhada. E na próxima apresentação, quando surgiu outra nota baixa, ele repetiu da mesma maneira e novamente a plateia caiu na gargalhada, até que as pessoas passaram a imitá-lo. Substituindo assim as ofensas pelo grito: CREDO (Alcalde, 2022, p. 178, grifos do autor).

Atualmente, diversas comunidades por todo o Brasil utilizam o “credo” para expressar um descontentamento com as notas, mas ressalto que qualquer nota abaixo de 10,0 vai levar um “credo” da plateia. O segundo exemplo é a expressão “grito de paz” que surgiu para substituir “grito de guerra”, nomeando o grito de cada slam que é entoado antes das apresentações dos poetas. Geralmente, quem apresenta o campeonato fala uma parte do grito e a plateia conclui com a outra²². Nessa mesma conjuntura, o “poema sacrificial”, apresentado no início do slam por alguma poeta que não está competindo para treinar o júri, passou a ser chamado de “poema de calibragem”²³. A criação dessas expressões demonstra a dinâmica do slam que amadurece o seu pensamento e, conseqüentemente, a sua linguagem para o uso de termos não violentos.

²² Alguns exemplos de gritos de paz de slams: 1) Poesia é o Conselho: Slam Pé Vermelho (Slam Pé Vermelho – PR); 2) Pra poesia no hay barrera: Slam de la Frontera (Slam de la Frontera – PR); 3) Só cobra criada pintando no papel: Slam Cascavel (Slam Cascavel – PR); 4) Slam das minas: manas, monstras (Slam das Minas SP).

²³ “Calibragem” é o termo utilizado nos campeonatos para nomear a apresentação feita no início do slam por alguma poeta que não está competindo, a fim de que as pessoas entendam a ordem das ações no evento e quando dar notas às apresentações.

A segunda definição apontada por Smith e Kraynak (2009) relaciona o slam à performance, pois o texto poético está conectado ao corpo de quem o performa, é através desse corpo que o poema é experienciado pelo público. A partir das reflexões de Somers-Willett (2009), Jéssica Antunes Ferrara destaca que:

Ainda que os poemas sejam performados em terceira pessoa, o público sempre o atribuirá a uma vivência ou experiência genuína da autora ou do autor. Dessa forma, surge uma espécie de pacto entre audiência e *slammer*, permitindo a criação de uma convicção, conexão e reconhecimento entre as partes (Ferrara, 2020, p. 225, grifo da autora).

Logo, quando uma pessoa escreve um texto para apresentar no slam, ela já oraliza esse texto, pensa em seus movimentos, ou seja, em como demonstrar com seu corpo os sentimentos expressos pelas palavras, mesmo que esteja contando uma história sobre outra pessoa no poema. Muito mais do que falar, o slam exige que o corpo de quem se apresenta tenha teatralidade, que a mensagem seja comunicada ao público de modo a afetá-lo com seus gestos e expressões faciais. Para D’Alva (2022, p. 31): “o slam trata-se de performance, do casamento estético entre o texto e a habilidade de, com ele, se criar um jogo entre ele e o público ávido por essa experiência que é também afetiva”. Justamente por isso, analisar a poética do slam apenas por meio dos textos verbais que circulam nos campeonatos é analisar poemas, pois sem apresentação não existe performance de poesia falada, sem notas e competição não existe slam.

A terceira definição de Smith e Kraynak (2009) aborda a característica de competição do slam que, conseqüentemente, não é um sarau, não é um recital, não é uma apresentação de poemas, mas sim um campeonato de poesia falada. Poetas que não desejam colocar os seus poemas para jogo ou não gostam de ser avaliados devem procurar outros eventos literários para se apresentarem. Smith e Kraynak (2009) destacam que é o público quem influencia na decisão sobre a qualidade dos poemas apresentados e não profissionais da área. Isso porque quem atribui notas às performances são pessoas comuns, já que o júri é popular e voluntário, o que aproxima o slam de uma proposta decolonial, pois considera que qualquer pessoa é capaz de avaliar uma poesia a partir das emoções que a apresentação lhe proporciona, não sendo necessária nenhuma formação técnica e acadêmica para isso.

D’Alva (2022, p. 30-1) comenta que a escolha aleatória de jurades entre o público espectador é algo feito de propósito, “justamente para que se mantenha o caráter lúdico do jogo e ele não seja levado tão a sério, como seria se tivesse jurados ‘especialistas’”. Tais características contribuem para um movimento de dessacralização da poesia e, conseqüentemente, de

ampliação do acesso à literatura, já que os eventos brasileiros de slam são gratuitos e qualquer pessoa pode assistir e ouvir os poemas.

A quarta definição sobre o slam ressalta o seu caráter de interação e o papel ativo do público nesse jogo. O slam contempla um movimento de trocas entre quem se apresenta e a plateia, desde o slammaster, que tem por função animar as pessoas durante duas horas de evento em média, até os poetas competidores. Nesse cenário, o público também participa de cada apresentação interagindo com as performances, inclusive, há poetas que levam seus círculos de amizades como torcida organizada aos eventos. O público manda vibrações desde o grito de paz antes de cada apresentação até intervenções no meio dos poemas como palmas, sussurros, gritos, caretas etc. “Logo, é possível entender o slam como uma expressão da arte performática contemporânea, posto que compartilha a importância da presença, do corpo, da dinâmica e da interação imediata com a audiência” (Ferrara, 2020, p. 221).

Nessa conjuntura, a apresentação pública nos slams – tanto no campeonato quanto no microfone aberto – proporciona para os poetas espaços de divulgação de suas produções literárias, bem como de experimentação e de avaliação da recepção do público frente às reações imediatas da plateia. Durante e após cada apresentação, as respostas do público funcionam como um termômetro para os slammers que recebem a energia dos ouvintes e sentem o impacto dessas reações, com isso, slammers percebem como seus poemas estão chegando nas pessoas. Para D’Alva:

Joga-se com o corpo e com a voz, e o público envolvido no jogo quer ver atletas da palavra. Aqui importam menos as palavras em si e mais quem é capaz de jogar melhor com elas e com os acontecimentos do momento. A combinação de um bom texto com a capacidade de animá-lo integrando o corpo, em forma de voz e gesto, aos sentimentos e à capacidade de engajar a audiência, relacionando-se com os imprevisíveis acontecimentos em tempo real, é o que geralmente faz um/uma poeta ser campeão (ou campeã) no jogo do slam (D’Alva, 2022, p. 33).

Quando um poeta levanta o público, há grandes chances de ganhar boas notas do júri, já que prender a atenção das pessoas em sua fala por três minutos é o maior desafio do slam. Gonçalves e Mathias (2023, p. 24) consideram que: “Mais que instância crítica, ele [o público] é coautor, porque a sua compreensão e resposta à palavra verbalizada e corporalizada interfere significativamente no curso da performance”. Por mais que poetas tenham textos decorados e performados para repetição, Renata Lima (2023) avalia que cada apresentação é única, pois o local e seu espaço, a plateia e sua energia são diferentes e geram mudanças nas performances que não podem ser reproduzidas de forma idêntica. Para a estudiosa: “No caso

do slam em que há uma disputa que está no centro das apresentações, o público presente pode fortalecer a performance ou enfraquecê-la” (Lima, 2023, p. 54). Como exemplo, há casos em que poetas declamam os mesmos textos durante algumas edições de slams e o público passa a conhecer os poemas de cor, declamando junto determinados trechos ou frases-chave, o que colabora para o fortalecimento da apresentação e impacto no júri. De acordo com Zumthor:

[...] o ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois (Zumthor, 2005, p. 93).

O processo de enunciação da poética oral é um grande jogo influenciado pelas condições do tempo, do espaço e do contexto em que acontece, estabelecendo processos de interação com o público que atua diretamente na construção do texto literário. Uma palavra/ação/reação da plateia pode mudar o jogo inteiro, por essa razão a literatura oral é um espaço de intensa criatividade e troca por parte dos artistas. É isso que caracteriza a oralidade como uma literatura viva, em constante construção e atualização.

Ademais, o público do slam também assume outras funções importantes na dinâmica do jogo. Quando o slammaster sinaliza, o público cumpre o papel de levantar os braços para avisar o slammer que seu tempo de apresentação está acabando. Assim, o poeta pode escolher entre encerrar o poema e evitar ser penalizado ou ultrapassar o tempo de 3 minutos e 10 segundos de bônus para falar tudo o que deseja. Outro exemplo interessante na configuração do slam ocorre quando o slammer erra a apresentação de seu texto, pois ele pode realizar a apresentação novamente desde que declame o mesmo poema. Quando isso ocorre, o slammaster informa que o poeta vai começar novamente, pede que o júri desconsidere o que viu e ouviu até aquele momento e, geralmente, pede energia da plateia antes de fazer o grito de paz. Isso quando a própria plateia por si só não começa um movimento de mandar energia ao palco com os braços esticados para frente e balançando as mãos com silêncio total, pois o silêncio é o maior sinal de respeito no slam que é um momento de comunhão da poesia.

A quinta característica do slam apontada por Smith e Kraynak (2009) está intrinsecamente relacionada às duas anteriores. O slam é um campeonato de poesia falada que precisa de equipe organizadora, poetas, público e jurades para acontecer, nessas condições, ele é um movimento construído por diferentes pessoas que assumem funções fundamentais em sua dinâmica. Não adianta haver equipe organizadora e poetas para se apresentarem se não houver público que deseja ouvir poesia, sem plateia não há slam, sem jurades e notas não há

campeonato. Justamente por isso, o protagonismo no slam é coletivo e a sua construção se dá de forma conjunta. Tais características de atuação coletiva para a transformação configuram uma proposta decolonial, visto que “a construção comunitária é o centro do sentir-pensar para a criação de um outro mundo” (Curiel, 2017). É nessa perspectiva que são criadas e nutridas as comunidades de slam. Ao pensar sobre a produção poética em contextos de coletividade e afetividade, Leone (2014) considera que:

A reflexão em torno das escolhas afetivas, partindo de uma definição de afeto como uma força que coloca em crise toda constituição estável no seu contato com aquilo que lhe é diverso, nos leva a pensar no corpo múltiplo e heterogêneo, constituído por um continuum de afetos, ao qual estes dão forma. A pergunta obrigatória é: o que têm em comum as partes desse corpo heterogêneo? A pergunta obrigatória é, então, a pergunta pela comunidade (Leone, 2014, p. 16).

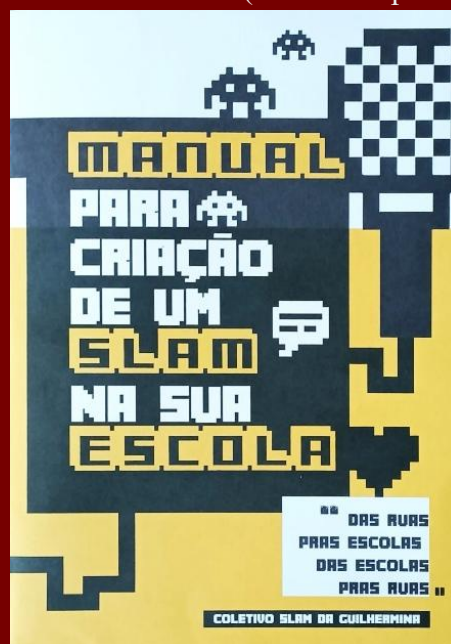
O termo “comunidade” é utilizado na cena dos slams justamente para indicar essa capacidade de unir pessoas, cada qual com diferentes papéis sociais, em eventos para falar e/ou ouvir poesia. Logo, o movimento dos slams configura uma comunidade de destino, na qual seus membros se unem em função de “ideias ou por uma variedade de princípios” (Bauman, 2005, p. 17). Segundo o estudioso, a necessidade de se pensar sobre a identidade surge apenas quando em contato com comunidades de destino, “e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida por ideias’ a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (Bauman, 2005, p. 17).

Ao unir pessoas em função de suas ideias, o slam constrói uma gama de relações para além do evento, porque elas também vão ao slam com o objetivo de se encontrar e fazer contatos, divulgar seus trabalhos e convidar a plateia a outros eventos, vender seus livros, zines e demais artes/produtos. Também é comum que os coletivos organizadores de slams realizem diversas outras atividades culturais com e para suas comunidades, como: saraus; oficinas de escrita criativa, de performance, de publicação independente; apresentações e formações ao público escolar; feiras de zines etc. Isso além de organizar e publicar coletâneas poéticas com textos de seus slammers e levar os campeonatos de poesia falada e poetas convidadas à programação de feiras literárias, festivais e eventos culturais diversos. Portanto, a promoção de vínculos é uma peça-chave na formação das comunidades de slam.

Outro fator relevante no processo de formação de tantas comunidades em diferentes países do mundo é o compartilhamento de informações sobre o slam. De acordo com Marc Smith (2009, p. 23 *apud* Romão, 2023, p. 37): “Este é o princípio da filosofia do slam: o que a

gente faz, o que a gente sabe, o que a gente descobre é passado de poeta para poeta, de cidade para cidade, de slam para slam, mesmo para nossos rivais – nossos inimigos na competição”. Desse modo, dividir o conhecimento é uma prática intrínseca ao slam que configura mais um traço decolonial do movimento, pois, além de serem produzidos de forma localizada, os saberes são transmitidos livremente para quem se interessa. Inclusive, no Brasil há coletivos que criam e distribuem materiais como cartilhas, zines e vídeos sobre o que é o slam e o passo a passo de como montar uma comunidade²⁴.

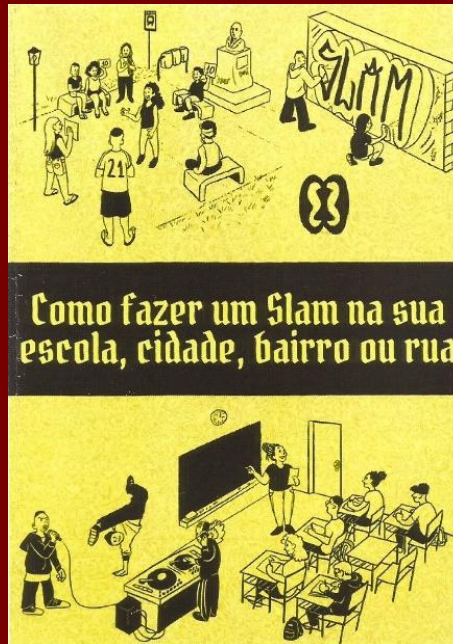
Imagem 6: Zine elaborada pelo Slam Interescolar de SP sobre como criar um slam em ambiente escolar (a zine completa está no Anexo 1).



Fonte: Acervo da autora.

²⁴ Como exemplo, este vídeo, produzido pelo *Slam Pé Vermelho*, que contempla as principais tarefas para o planejamento e organização de um slam: 1. Nome; 2. Identidade Visual; 3. Grito de Guerra; 4. Local; 5. Periodicidade; 6. Formação da equipe organizadora; 7. Número de Vagas; 8. Rodadas; 9. Júri; 10. Notas; 11. Materiais; 12. Premiação; 13. Registro). Disponível em: https://youtu.be/HVNciMhd_iE?si=TYcsiEL1fnBrKeaO

Imagem 7: Zine elaborada pelo Slam Akewi (MG) sobre como criar um slam (a zine completa está no Anexo 2).



Fonte: Acervo da autora.

A atuação coletiva mobilizada pelos slams ilustra a criação de vias alternativas para a construção e a propagação do conhecimento, em resposta aos modelos hegemônicos impostos pela colonialidade que controla o acesso aos sistemas legitimados de produção dos saberes e das artes. Johnson (2017) fala sobre essa habilidade do slam:

A radicalidade do *slam* e das comunidades de *spoken word* está localizada não em nossa habilidade de retrucar o poder, mas de imaginar além das estruturas de poder tradicional mesmo quando estamos capturadas nelas. Isto está não em nosso desejo de mudar estruturas, mas em nosso desejo de alternativa estrutural em nossos espaços e maneiras, como nós criativa e continuamente trabalhamos antes e além, o que quer que seja isso. É aqui que nós devemos começar a teorizar e criticar a potencialidade radical das comunidades de *slam* e *spoken word* e dos espaços criativos de forma mais genérica (Johnson, 2017, p. 21 *apud* Romão, 2023, p. 74).

O poder criativo do slam está em subverter os modelos impostos ao criar as suas próprias formas de organização, a partir das experiências das comunidades, a fim de educar e emancipar o pensamento de seus pares. Isso demonstra ações para um projeto de futuro outro, em um momento no qual: “Os desafios do presente e do futuro consistem em poder imaginar e construir uma vez que nos liberamos da matriz colonial de poder e nos lançamos ao vazio criador da vida plena e harmônica” (Mignolo, 2017, p. 31).

Mesmo que ainda não tenhamos nos liberado totalmente da matriz colonial de poder, como apontou Johnson (2017), ao decolonizarmos o nosso pensamento, conseguimos articular formas de re-existência a partir da imaginação e da criatividade que propõem, justamente, caminhos outros para a atuação, inspirados em práticas políticas concretas do nosso espaço geográfico e social. Logo, avançamos de uma posição de resistência, como exemplificou Johnson com a ideia de “retrucar o poder”, para outra de re-existência ao criar estratégias localizadas em um projeto de liberdade. Realizar essa articulação é o grande desafio que enfrentamos em um momento no qual o slam da sociedade capitalista também é engolido por ela e, por vezes, os aspectos da atuação coletiva, da escuta, do encontro e da roda vão se perdendo em função de interesses individuais como ganhar um slam ou só competir se houver premiação, por exemplo.

1.4 O slam e a construção identitária

O slam é uma prática coletiva do fazer literário e de ação político-social nos espaços em que acontece. Nessas condições, um dos papéis de maior influência do público no slam – pouco abordado nas discussões sobre o movimento brasileiro – é a expectativa por debates político-sociais e identitários nos poemas apresentados nas competições. Conforme Zumthor:

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: aquém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda (Zumthor, 1997, p. 66).

Reunir pessoas para falar e ouvir poesia configura o caráter dialógico do slam que é, sobretudo, um espaço de troca de ideias. Devido ao seu contexto de desenvolvimento no Brasil, em meio aos movimentos populares para a reivindicação de direitos e justiça, as temáticas ligadas a esse contexto se tornaram comuns nos campeonatos. Conseqüentemente, o público dos slams se acostumou com o recorte de assuntos nos poemas e passou a frequentar os eventos esperando por esses debates. Refletindo sobre tal característica do slam brasileiro, Ary Pimentel e Mariana Costa (2023) apontam:

O *slam* é ativamente político e suas temáticas no país têm se voltado cada vez mais para esse recorte, o que consiste em um processo orgânico se pensamos

que ele é realizado por e para grupos minoritários e subalternizados. Além disso, o contexto político do país aliado a velhos conhecidos do sistema, como o racismo, o patriarcalismo, a LGBTfobia, etc. fazem com que exista uma necessidade vital e urgente de narrar, gritar, dar o testemunho daquelas identidades que são diariamente violentadas, assassinadas e silenciadas (Pimentel; Costa, 2023, p. 121-122, grifos des autories).

O slam passou a ser um espaço em que as pessoas podem falar sobre as suas próprias experiências as quais, por vezes, não têm lugar nos discursos oficiais, construídos pelas mídias e classes sociais altas e veiculados em espaços de legitimação discursiva. Ferrara (2020, p. 238) expõe que, ao versarem sobre as suas vivências em relação ao cenário político-social, slammers buscam compreender os lugares que ocupam nesse cenário “entrando em estado de reflexão da construção histórica e social de si próprios enquanto sujeitos”. Tal provocação de reflexões, mobilizada pelo slam, “faz com que sejam desestabilizadas as noções de identidade fixa criadas e impostas pelo sistema, as quais encobrem as produções de diferenças no contato histórico entre sujeitos em determinado contexto nacional, regional etc.” (Ferrara, 2020, p. 238).

Ao ser composta por poetas que versam sobre temas comuns, a partir de lugares diferentes que lhes proporcionam vivências plurais, a poética do slam demonstra que a identidade não é permanente e estável, mas mutável e atravessada por diversos fatores. De acordo com Stuart Hall:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall, 2000, p. 108).

Compreendo, portanto, que a construção identitária é um processo que acompanha as pessoas ao longo de toda a vida. Justamente por isso, a identidade é fluída e dinâmica, sendo continuamente delineada a partir das diversas experiências pelas quais passamos. Nessa conjuntura, ao entrar em contato com o slam, a juventude brasileira sentiu a necessidade de discutir a sua formação identitária e os slammers, de afirmarem as suas identidades a partir dos locais de fala que ocupam, visto que muito antes de apresentar um poema autoral no slam, há “um momento de reflexividade sobre a construção de si como sujeito dentro das batalhas sociais e políticas contemporâneas” (Ferrara, 2020, p. 222-3).

Um exemplo desse processo de “construção de si”, apontado por Ferrara (2020), pode ser notado no uso que o slam brasileiro faz da famosa frase do rapper Rappin Hood: “Se eu tô

com o microfone, é tudo no meu nome!”. A frase se tornou um lema no slam ao expressar a responsabilidade que uma pessoa tem sobre o que diz. Dessa forma, ao pegar o microfone para declamar o seu poema, o slammer precisa estar consciente de que:

assume para si os riscos e a legitimidade de seu discurso, evidenciando assim a importância política da fala bem como a responsabilidade desse ato. [...] Falar a própria poesia, portanto, torna-se uma atividade de resistência e visibilidade: de posse do microfone, aquele que fala expressa seu ponto de vista e demarca seu território social (Fernandes, 2022).

Há, então, uma expectativa de que quem se apresenta no slam fale a partir de sua própria perspectiva, na maioria das vezes, acionando suas experiências sobre o tema. Justamente por isso, o slam se tornou um espaço importante para os processos de construção e afirmação identitária, visto que muitos slammers compartilham nos textos o que vivem, sentem e/ou observam em seus cotidianos. Assim, muitos poemas são construídos em primeira pessoa e com marcas biográficas de suas autorias. Por outro lado, a pessoa que fala no slam também deve estar preparada para reconhecer e dialogar quando seu discurso não for bem recebido pelo público. Pinheiro, Marques e Peregrino consideram que:

Tratam-se de diferentes corpos políticos ocupando um mesmo espaço e se expressando, assim processos identitários e performances são intrínsecos aos *slams*. Ainda que sejam espaços democráticos, ou assim deveriam ser, a negociação é inevitável. As pessoas carregam distintos marcadores identitários que se interseccionam e moldam suas vivências. As trajetórias de vida e de espaço se fazem presentes nas poesias e, a depender do contexto, podem não agradar todo o público (Pinheiro; Marques; Peregrino, 2023, p. 185).

As próprias comunidades de slam (compostas por organizadores, poetas, público frequente etc.) esperam que slammers sustentem em suas vidas os posicionamentos que expressam em seus poemas e, quando isso não acontece, há uma cobrança por parte das comunidades, daí surge o outro lema do slam: “Se falou, sustenta!”. Como exemplo, não adianta um homem denunciar a violência contra a mulher em seu poema no slam e agredir a namorada em casa, porque se a comunidade de slam descobrir, ela vai expor e cobrar. Tal expectativa de equivalência entre o que é dito nos textos apresentados e a vida real dos poetas é ilustrada no poema *O peso das palavras*, da slammer Tawane Theodoro:

Cês acha mesmo que o Marc Smith criou o slam, aí a Roberta foi lá em Chicago conseguiu trazer ele pra cá
Pra vocês meterem o louco e de discurso alheio se apropriar?

“Nossa, levei nota máxima, olha como eu tô arrasando”
 Parabéns!
 Mas quantas dessas palavras você tá vivenciando?
 Não adianta falar um texto pesado se nas palavras da vida tu não representa
 É simples:
 Falou no mic
 Sustenta! (Theodoro, 2023, p. 119-120).

O poema de Tawane explora o estranhamento e a cobrança da comunidade de slam quando a equivalência sobre quem fala e o que é dito não se confirma, pois é esperado que es poetas não se desliguem de suas “marcas dos processos de subjetivação” (Ferrara, 2020, p. 222). É justamente a exposição dessa subjetivação nos textos e performances do slam que promove experiências de reconhecimento no público:

O impacto político de tais performances pode ser já percebido nessa conexão, a qual permite que o público se reconheça e dê as notas a partir do grau desse reconhecimento. Assim, é notável que o próprio *modus operandi* da arte performática contemporânea carregue uma função sócio-política (Ferrara, 2020, p. 223).

No movimento estadunidense de slams, Somers-Willett (2022) também identificou que poetas apresentavam questões específicas de suas identidades nos textos performados. Portanto, ter poemas que versassem de maneira empoderada sobre as identidades marginalizadas era uma característica importante no repertório des slammers. Sobre a abordagem de temáticas identitárias em performances no circuito nacional estadunidense – *National Poetry Slams* (NPS) –, a pesquisadora afirma:

As proclamações de poetas de identidades marginalizadas no palco dos slams são articulações de diversidade performadas em resistência à (um tanto exagerada) homogeneidade da cultura oficial do verso. A ênfase da poesia de slam em identidade também decorre da sua corporificação por suas autories. A performance de identidades marginalizadas no palco do slam nacional é uma extensão da performance de autoria da poesia de slam. Como ditado nas regras do NPS, poetas só podem performar trabalhos que eles tenham escrito em competição individual. Habitando o espaço onde o “eu” da página se traduz bastante perfeitamente no “eu” do palco, e autore vem a corporificar declarações sobre experiências pessoais em performance. Isso é verdade inclusive no caso de poesias com personagens e poesias escritas na segunda ou terceira pessoa, pelo ato da performance ao vivo ainda se dar sobre o corpo de autore e seus visíveis marcadores. A presença física de autore assegura que certos aspectos de sua identidade são visíveis, como eles são performados em e através do corpo, particularmente raça e gênero, mas abarcando também classe, sexualidade e mesmo regionalidade (Somers-Willett, 2022, p. 261).

O fato de o contato do público com o poema ser através da performance de quem o declama – mesmo que o texto fale sobre uma terceira pessoa – faz com que a audiência atribua uma conexão entre o que é dito e quem o diz. Somers-Willett (2022) ressalta que falar sobre questões identitárias nos poemas é uma escolha dos slammers para que o público reconheça nelas uma autenticidade. Logo, o modo como elas performam publicamente declarações empoderadas de si é tão importante quanto o ato de escrevê-las e o que dizem nelas.

O sucesso do slam no Brasil – e no mundo – se relaciona com o fato de que a poética desse movimento tende a promover uma interação com o público ao retratar o cotidiano da sociedade, os problemas político-sociais, os pensamentos e os sentimentos que são comuns a muitas outras pessoas além daquela que declama. Por isso a plateia se identifica com o conteúdo dos poemas e, por vezes, sente que determinado texto também dialoga com suas próprias vivências. Ferrara (2020, p. 238) considera que a principal inovação do slam é a troca de experiências com o público “desarticulando o papel da crítica literária canônica e dos modelos eurografocêntricos de prática poética”. Nessa perspectiva, Somers-Willett, faz importantes reflexões sobre o comportamento do público estadunidense e a sua recepção aos poemas que abordam temas identitários:

[...] audiências de slams são entusiastas sobre e parecem sentir prazer na afirmação de tais identidades. Assim como slammers celebram sua diversidade como grupo, o público vem para ver essas declarações e celebrar as identidades diversas de poetas, criando um espaço sócio-político progressista onde os valores da cultura dominante são suspensos e poetas em grupos tradicionalmente oprimidos são encorajados. Esse encorajamento se expressa através do aplauso do público; é também, como uma maneira de conferir valor a vozes marginalizadas, expressada através das notas de jurados (Somers-Willett, 2022, p. 262).

A partir de minhas experiências assistindo e organizando slams, percebo que as expectativas e reações do público brasileiro, sobretudo da comunidade jovem, parecem ser semelhantes às expostas pela pesquisadora Somers-Willett. Ao longo dessas reflexões, senti falta de estudos sobre os públicos do slam no Brasil em suas diferentes épocas e regiões, pois, como um movimento vivo, o slam está em constante transformação e as mudanças no perfil do público e, conseqüentemente, do júri são naturais.

Para Pinheiro, Marques e Peregrino (2023, p. 201), ao falarem sobre experiências comuns de marginalização em seus poemas, slammers não apenas se representam, como também, “um coletivo que, nem sempre, está incluído efetivamente na sociedade”. Tais características e objetivos podem justificar o fato de tantas pessoas encherem praças Brasil a

fora para recitar e ouvir poesia, conforme Nascimento reflete a partir das experiências do *Slam Resistência*:

À região central, onde acontece o Slam Resistência, comparecem, todas as primeiras segundas-feiras do mês, um público vindo das cinco zonas de São Paulo, público que muitas vezes atravessa a cidade para participar. Trata-se de algo que realmente quebra paradigmas: oitocentas pessoas se deslocam de seus trabalhos, quando não de suas casas, em regiões longínquas da cidade, em uma segunda-feira à noite, utilizando recursos próprios, sem programas governamentais ou propagandas midiáticas que as estimulem, para ver e ouvir poesia. O que faz com que essas pessoas se agrupem espontaneamente e se organizem para fim tão inusitado? Talvez tenham descoberto na roda do slam uma possibilidade de educação não convencional, e de acesso à poesia e à literatura. Talvez essas rodas evoquem em uma necessidade arquetípica e ancestral de reunião que, em tempos antigos, agruparia membros de uma aldeia, tribo ou comunidade, para ouvir a voz de seus contadores de história ao redor do fogo. Ou mesmo tenham encontrado um lugar de pertencimento comunitário onde podem vivenciar, em uma nova experiência de tempo-espço, seus anseios e suas temáticas e paixões, elaborados de forma poética pela figura em presença do/da poeta/narrador(a), a qual, como uma função social, existiu nos diferentes períodos históricos da humanidade (Nascimento, 2019, p. 188).

A prosa poética do slam que narra experiências coletivas é o que produz o pertencimento comunitário no movimento. Falar sobre as coletividades as quais es slammers pertencem é uma grande sacada no jogo do slam, já que o público quer ouvir isso. Portanto, a força da audiência a torna tão protagonista do movimento ao ponto de ela influenciar nos assuntos escolhidos para os poemas a serem apresentados, isso explica por que tantes falam sobre identidade.

Além dos inúmeros aspectos positivos trazidos pelo slam ao oferecer espaços de discussão identitária, também considero importante refletir sobre as problemáticas que surgiram com a expansão internacional desse movimento, sua valorização e visibilidade. Como exemplo, o fato de o público do slam comumente atribuir autenticidade a uma performance que versa sobre identidade se tornou um risco, pois, segundo Somers-Willett (2022, p. 266), com isso o público “assume que há um eu essencial ou original que pode ser perfeitamente emulado na performance”.

Nessa conjuntura, alguns poetas passaram a utilizar essa emulação, ou imitação, como uma estratégia para serem bem-recebidos pela plateia do slam e ganharem boas notas na competição. No próprio movimento brasileiro já houve casos de slammers apresentarem poemas escritos por outras pessoas como se fossem seus, de modo que quem não conhecia a verdadeira autoria do texto acreditava que ele tivesse sido criado por sue locutore porque

versava sobre vivências as quais poderiam ser atribuídas a quem o apresentou. Casos como esses demonstram que performar sobre identidade:

[...] 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 autêntico (Somers-Willett, 2022, p. 266).

A incidência de slammers que apresentaram poemas de outras pessoas como se fossem seus ou que criaram poemas muito parecidos com outros já existentes gerou a criação de um meme²⁵ no cenário do slam brasileiro. A página do Instagram *Slam da depressão* (@slamdadepressao), que divulga memes divertidos ironizando a cena, criou uma publicação com três figuras em que uma poeta pede a outra para fazer um poema inspirado em um texto escrito por sua interlocutora (imagem 8, com a foto do slammer paulista Márcio Ricardo). É a interlocutora que concede a permissão com a condição de que o poema não seja igual ao seu (Imagem 9, com a foto do slammer paulista Alquimista, que é amigo de Márcio Ricardo). Entretanto, a ironia do meme vem com a foto da slammer paulista Tawane Theodoro ao lado de sua irmã mais nova (Imagem 10), para demonstrar que o poema criado é tão parecido com o que foi “inspirado” quanto as irmãs Theodoro são parecidas fisicamente.

Imagem 8: Meme da página de humor “Slam da depressão” (Figura 1).



Fonte: Página no Instagram do @slamdadepressao. Acesso em: 30 dez. 2023.

²⁵ “Meme” é um termo utilizado na Internet para nomear uma imagem, frase e/ou vídeo com informação irônica que viralizou nas redes sociais, ou seja, que alcançou popularidade.

do poeta Manoel Filó, enquanto o slammer Brenalta satiriza a ideia do “sample”²⁶, presente no slam. Já na imagem 10, Daniel Minchoni faz mais um comentário irônico pedindo para plagiar o meme e dizendo que vai “mudar só um pouquinho”.

Diante das características do slam expostas até aqui, percebo a forte influência que o público possui nas configurações desse movimento e nos processos de construção identitária dos poetas. Para Somers-Willett, a forma como as apresentações são recebidas e julgadas pela plateia é o que atribui (ou não) individualidade, conseqüentemente, credibilidade à identidade performada e isso influencia diretamente no senso de identidade que cada slammer tem sobre si, em um contexto no qual “credibilizar ou descredibilizar identidades é precisamente o que ocorre em muitos *slams*: o público julga os poetas, entre outras coisas, em relação à credibilidade (ou, em outras palavras, autenticidade) de suas identidades performadas” (Somers-Willett, 2022, p. 267).

A pesquisadora considera que, para fazer esse julgamento, o público necessariamente precisa ter um modelo normativo para confrontar com as identidades performadas por slammers e atribuir uma possível autenticidade. Assim, ao ouvir um poema sobre ser um homem negro, por exemplo, as pessoas que avaliam o texto com base na autenticidade vão comparar a identidade performada na apresentação com outras referências que já conheçam sobre a masculinidade negra.

Resumindo, através de seus sistemas de recepção do público e da premiação, o slam gera as muitas identidades que poetas e plateia esperam ouvir. Eles demonstram ser espaços de negociação entre poeta e público onde a performance da identidade é julgada por seu sucesso ou fracasso (sua autenticidade ou inautenticidade) no mundo (Somers-Willett, 2022, p. 269).

Novamente, a expectativa do público vem à tona delineando as características dos poemas performados nos slams e os processos de aceitação e reconhecimento de uma legitimidade nos discursos apresentados. Para Somers-Willett (2022, p. 270), é nesse cenário que “os slams têm o potencial de revelar sistemas disfarçados de desejo e poder que constituem a base da performance da identidade na cultura, e eles também servem como espaços onde a identidade é desafiada e reconfigurada através do jogo”.

Outra problemática criada por essa conjuntura é que falar sobre questões identitárias e de resistência se tornou tão comum no movimento brasileiro ao ponto de as pessoas pensarem que apenas esse recorte temático cabe aos slams. Nesse contexto, já observei casos locais de

²⁶ Utilização de trechos de textos pré-existentes em novos textos.

poetas que escrevem sobre tais temas se autoneamearem slammers, mesmo sem nunca terem se apresentado em um slam, o que é incoerente porque o slam não se limita ao tema/estilo do texto. Junto ao texto, há a performance, o público, o júri popular e o campeonato em que:

Não só qualquer pessoa pode participar, mas pode fazê-lo com textos-poemas sobre qualquer tema e em qualquer forma: sonetos, contação de histórias, depoimentos, rap, haikais, improvisos. Tudo isso em um *poetry slam* é considerado para possibilitar que uma pessoa possa performar (D’Alva, 2022, p. 27).

Consequentemente, há poetas que escrevem sobre outras temáticas e, ao serem convidadas para se apresentarem no slam, dizem que seus poemas não são para o campeonato porque não versam sobre os temas “desejados” pelo público. Isso faz com que muitas escritories com trabalhos poéticos incríveis não queiram participar da competição, pois, por conhecerem o comportamento do público, imaginam que não vão ganhar notas tão boas quanto as de quem fala sobre os temas comuns. Enquanto organizadora de slams, sinto que o movimento tende a perder muito com esse comportamento, pois deixamos de ter contato com criações autorais sobre assuntos diferentes, com estilos diversos de escrita e de performance, que poderiam ampliar o nosso repertório de escuta literária. Logo, convencer poetas que não versam sobre identidade ou resistência em seus textos a se apresentarem competindo nos slams é um desafio.

No Brasil, a popularização do slam através dos vídeos do *Slam Resistência* também contribuiu para que muitas pessoas pensassem que todo texto a ser apresentado em um campeonato de poesia falada tivesse que versar sobre identidade e/ou resistência, já que os vídeos que viralizaram eram de poemas sobre tais assuntos. Além disso, Romão (2022, p. 89) considera que o contexto de profissionalização dos poetas e dos campeonatos, bem como o interesse de redes de comunicação e de publicidade pelo slam, colaborou para a criação de “um imaginário de que um ‘poema de slam’ deve conter determinados traços performáticos, temas e figuras de linguagem”.

Logo, um movimento que se propaga como aberto à participação de todos que queiram declamar poemas autorais sobre qualquer assunto vem delineando algumas barreiras em função do comportamento da audiência. Não à toa, outros slams foram criados especificamente para contemplarem temas comumente deixados de lado na competição, como o amor, por exemplo: Slam Chamego – RS; Slam Xodó – SC; Slam Duamô – MG; Slam Avoa, Amor – MG; Slam Racha Coração – SP. Nessa conjuntura, também percebo um cenário de amadurecimento dos poetas que estão na cena do slam há algum tempo e que provocam os demais slammers e o público à reflexão de que a poesia e o espaço de escuta proporcionado pelo slam importam mais

do que as notas do júri popular. Trago como exemplo alguns trechos do poema apresentado pela slammer paulista Vickvi na competição do *SLAM SP 2024*²⁷:

Eu já vi muito poeta bom perdendo pra competição
 Então não tô a fim de ganhar não
 Pelo que eu ando observando
 No podium só tá chegando
 Quem sangra no microfone
 E termina a poesia se tacando no chão
 [...]
 Na busca de cinco 10,0 pro ar
 Eu já vi vários falar sem viver
 Eu já vi muitos de vocês aplaudir o nosso penar
 A gente teve que aprender a amar
 E escrever sobre o nosso sangrar
 Mas a função desse movimento não era as feridas estancar?
 Isso é slam ou é cassino?
 A meta é ainda salvar vidas ou arrancar 10,0 virou o seu vício?
 [...]
 Nem sempre com consciência,
 Mas pelo racismo nós tá passando
 Pois ele é estrutural
 E ele até chegou no slam
 Vocês até gostam de poesia de amor
 Mas de poesia de dor vocês são fã
 Eu até queria falar de amor hoje,
 Mas falaram que poesia de amor não garante podium
 E pra pagar as minhas contas eu dependo da premiação
 Entendeu por que que eu resolvi falar de ódio?
 No fim das contas, eu sou só mais uma poeta boa
 Que perdeu pra competição (Vickvi, 2024, transcrição minha).

Vickvi faz uma ácida crítica ao comportamento do público que só deseja ouvir poemas sobre a dor de poetas negres, não deixando espaço para que elus possam escolher falar de outros assuntos, como o amor, por exemplo. Ela também questiona es slammers que se adaptam ao jogo que a audiência quer assistir ao versarem apenas sobre os temas desejados pela plateia com a finalidade de adquirir boas notas: “Mas a função desse movimento não era as feridas estancar?/ Isso é slam ou é cassino? A meta é ainda salvar vidas ou arrancar 10,0 virou o seu vício?” (Vickvi, 2024, transcrição minha). Essa sangria em performance de Vickvi expressa a experiência de ser poeta no cenário de competitividade do slam brasileiro, o que delineia um contraste com a imagem de conforto construída pelo movimento ao longo dos anos como espaço de escuta e de cura das feridas, como ela mesma coloca em seu texto. A slammer extrapola o plano da metalinguagem ao elaborar um poema que reflete sobre o próprio campeonato de

²⁷ Registro em vídeo da performance disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCQF9IdNXLH/>

poesia onde ele é apresentado, logo, não é apenas a escrita falando do ato de escrever, é a performance da poeta no campeonato falando sobre a configuração do slam brasileiro. “No fim das contas”, o poema de Vickvi se materializou como realidade naquele momento, pois ela ficou em segundo lugar na classificação do estadual paulista “perdendo pra competição”.

O primeiro lugar do *SLAM SP 2024* ficou com a slammer Mileny. Um dos poemas apresentados por ela no campeonato se chama *Eufemismo*²⁸ e, em meio a um jogo de ironias com situações cotidianas, discute como essa figura de linguagem é utilizada ao longo da história brasileira para suavizar no plano discursivo as ações violentas da colonialidade:

Enfim, o eufemismo serve pra se dizer o que se quer
 Do jeito que se convém
 Só que tem coisa que não pode receber outro nome
 A não ser o nome que elas têm
 O primeiro eufemismo da história
 Chamaram de “descoberta do Brasil” pra não chamar de invasão
 Matança, estupro e violência preta e indígena
 Ganharam o nome de colonização
 [...]
 Não foi uma “gripezinha”, foi genocídio
 Não foi “bala perdida”, é homicídio
 A tal da bala perdida só acerta preto e pobre
 Não existe tiro acidental acontecendo em bairro nobre
 É simples minha linha de raciocínio
 O que o Tarcísio e o Nunes fazem em São Paulo
 Não é política, é plano de extermínio
 [...]
 O eufemismo trabalha a favor de alguém
 E serve pra quem?
 Serve a quem quer esconder algo,
 Mas também a quem agride, a quem explora
 A quem quer meter nas ideias que o povo é só massa de manobra
 Esconderam as verdades e essa é uma dívida histórica
 Mas a verdade vai aparecer, pode deixar que nós cobra
 [...]
 Não é à toa que esconder fatos
 Sempre favoreceu a opressão
 Revolução é eufemismo perto do que
 Um povo informado vai fazer com esta nação
 E eu tô fechando só com quem sabe correr pelo certo
 E aqui, agora, utilizando o português correto
 Cês têm muita ideia torta
 Disfarçada de papo reto (Mileny, 2024, transcrição minha).

Mileny situa a “descoberta” do país como o primeiro eufemismo da história brasileira no movimento discursivo de ocultar a barbárie da invasão. Assim, a slammer ironiza a ocultação

²⁸ Registro em vídeo da performance disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCQMJU4NMTm/>

da matança, do estupro e da violência contra os povos negros e indígenas por trás da palavra “colonização”. Nesse sentido, segundo a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010, p. 19 *apud* Pereira, 2017, p. 156, tradução livre), “há no colonialismo uma função muito peculiar para as palavras: as palavras não designam, mas ocultam”. É justamente essa reflexão que Mileny propõe ao analisar o funcionamento das escolhas linguísticas que descrevem a história do Brasil. Ao final do poema, ela retoma a atitude de ocultação de informações destacando seu principal objetivo: “Não é à toa que esconder fatos/ Sempre favoreceu a opressão” (Mileny, 2024, transcrição minha).

No segundo trecho que escolhi trazer do poema, Mileny atualiza o plano histórico do país para a contemporaneidade com a referência ao período da pandemia de Covid-19 e a negligência de Bolsonaro – na época, presidente do país – com seu discurso sobre uma suposta “gripezinha”. Nessa conjuntura, compreendo que, ao serem usadas pela colonialidade, “as palavras se converteram em um registro ficcional, repleto de eufemismos que ocultam a realidade em vez de designá-la. Os discursos públicos se converteram em formas de não dizer” (Cusicanqui, 2010, p. 19 *apud* Pereira, 2017, p. 156, tradução livre).

As críticas da slammer ainda se direcionam às políticas de genocídio e de extermínio, mobilizadas pelo Estado de São Paulo, com referência ao governador Tarcísio de Freitas, e do município de São Paulo, com referência ao prefeito Ricardo Nunes. Na busca por descobrir para quem o eufemismo serve e trabalha, a slammer reflete sobre seu uso no plano da linguagem como estratégia de controle em situações de opressão: “Serve a quem quer esconder algo,/ Mas também a quem agride, a quem explora/ A quem quer meter nas ideias que o povo é só massa de manobra” (Mileny, 2024, transcrição minha).

Por fim, Mileny denuncia a ocultação de informações sobre a verdadeira história do Brasil: “Esconderam as verdades e essa é uma dívida histórica/Mas a verdade vai aparecer, pode deixar que nós cobra” (Mileny, 2024, transcrição minha). Nesse contexto, a slammer usa a expressão popular “pode deixar que nós cobra” para referenciar a cobrança e a busca por respostas que ela e outros jovens vem fazendo no cenário do slam.

Em uma releitura da história do Brasil e dos eufemismos utilizados por quem escreveu essa versão oficial, Mileny recupera os verdadeiros nomes das violências coloniais e demonstra como elas se atualizaram no país. Ao final desse panorama que construí sobre o slam, trouxe o poema de Mileny para demonstrar que, mesmo quatro anos após a escrita do meu projeto de pesquisa de doutorado, as mulheres da cena do slam continuam construindo um percurso de releitura e de reescrita da história do Brasil que me proponho a discutir nos próximos capítulos.

2

**RELER, REVISAR E
REESCREVER HISTÓRIAS:
PROPOSTAS DECOLONIAIS
NA POÉTICA DO SLAM
BRASILEIRO**

Neste segundo capítulo, aprofundo a apresentação do aporte teórico utilizado na pesquisa, bem como a articulação de teorias e de processos metodológicos adotados com o objetivo de construir uma análise situada da poética do slam. Na seção “O pensamento feminista decolonial”, contextualizo o surgimento do feminismo decolonial a partir de elaborações feministas anteriores e de reflexões sobre o pensamento latino-americano que identificaram lacunas nas teorias decoloniais elaboradas até então na América Latina, as quais não contemplavam reflexões sobre o gênero. Nesse cenário, apresento o sistema de gênero colonial moderno, delineado pela filósofa argentina Maria Lugones (2014) na tentativa de compreender a atuação de categorias dicotômicas e hierárquicas no controle do pensamento sobre raça, classe, gênero e sexualidade. Além disso, também apresento os conceitos de colonialidade do poder, da linguagem, do ser, da natureza e do saber para demonstrar como eles compõem o sistema de gênero colonial moderno.

A partir das provocações dos pesquisadores Paulo Moraes e Patrícia da Silva (2021), na seção “Como realizar uma crítica literária da poética do slam?” reflito sobre os métodos de atuação da crítica literária na análise da poesia e identifico a necessidade de uma crítica situada para refletir sobre a poética do slam, considerando o seu contexto de produção no Brasil, produtorias, temas e conexões com o corpo e a performance. Desse modo, busco realizar um trabalho de leitura decolonial que aproxima a autoria de sua obra e que compreende a performance literária no próprio processo de criação e materialização dessa poética em diferentes suportes. Assim, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) colaboram nas reflexões sobre expressões literárias constituídas por diferentes linguagens artísticas que não devem ser separadas nem hierarquizadas nos processos de análise.

Na tentativa de uma leitura situada da poética do slam, faço três movimentos. Na seção “As relações entre o slam e a literatura marginal”, traço características da poesia do slam que levam suas produtorias a considerá-la uma poesia marginal. Com tal finalidade, relaciono algumas experiências da cena slam que dialogam com autorias, obras literárias, eventos e movimentos culturais brasileiros reconhecidos como marginais. Em diálogo com Ferréz (2005) e Érica Peçanha do Nascimento (2009), a respeito da literatura marginal, discuto como o contexto de produção, a proposta estética e o compromisso político de representar a cultura da periferia caracterizam a poética do slam como um projeto de vida coletivo para a re-existência, a partir desse conceito proposto por Mignolo (2017).

No segundo movimento, delinheiro um panorama de expansão do trabalho de slammers na seção “A circulação da poética do slam”. Inicialmente, apresento a versatilidade das produções de artistas da cena que criam produtos para a sobrevivência financeira através da

arte. Na sequência, discuto as estratégias mobilizadas pelo slam para acessar o campo do livro, como as propostas de publicação coletiva em antologias, a autopublicação e as parcerias com editoras independentes. Também abordo a criação de uma coleção literária específica para poemas apresentados em slams, o interesse de grandes editoras em publicar slammers e o espaço dedicado ao livro na exposição *Gira da Poesia: 15 anos de slam no Brasil*. Além disso, apresento três antologias poéticas de circulação nacional, organizadas por mulheres e com recorte de gênero nas publicações. Discuto como slammers têm alcançado espaços de legitimação literária ao ganharem prêmios literários e seus poemas integrarem exames nacionais e provas de vestibulares. Por fim, demonstro o interesse da academia em realizar pesquisas sobre a literatura produzida nos slams.

Na seção “A perspectiva feminista decolonial na poética do slam”, realizo o terceiro movimento ao discutir aspectos de uma poética feminista decolonial presente em poemas como *A menina que nasceu sem cor*, de Midria, e *Era uma vez um país conservador*, de Bell Puã, que propõem releituras e reescritas da história do Brasil. Para isso, realizo reflexões sobre a decolonização da língua e do pensamento mobilizadas pela juventude brasileira nos slams ao realizarem uma produção de conhecimento localizada, expressa em uma poética que denuncia a violência, reivindica direitos básicos e justiça. Na análise dos poemas, discuto como eles são caracterizados pela estética dos detalhes – conceito apresentado na seção –, pela linguagem acessível e pela presença dos corpos, das experiências e das subjetividades de quem escreve.

2.1 O pensamento feminista decolonial

Compreendo que o uso da literatura pelas mulheres brasileiras para a reconstrução de suas próprias representações é uma forma de re-existir, conforme a proposição de Mignolo (2017), “pois quando as artes imaginam e criam representações em um projeto de sociedade que queremos para nós, elas ilustram a re-existência” (Rosa; Leite, 2023, p. 144). Logo, as representações elaboradas pela poética das slammers oferecem um repertório crítico para refletirmos sobre: as experiências de ser mulher no Brasil, a sociedade brasileira e o *modus operandi* da colonialidade em sua constituição. Por isso, identifico uma perspectiva decolonial nessa produção poética, visto que:

As propostas decoloniais, em suas diferentes expressões, oferecem um pensamento crítico para entendermos a especificidade histórica e política de nossas sociedades. Partindo de paradigmas não dominantes que mostram a relação entre modernidade ocidental, colonialismo e capitalismo, elas

questionam as narrativas da historiografia oficial e mostram como se configuraram as hierarquias sociais (Curiel, 2020, p. 140).

Em tal conjuntura, sou instigada a entender como a poética elaborada por mulheres brasileiras no cenário do slam questiona a narrativa oficial sobre a história do Brasil e reescreve essa história por uma perspectiva feminista e decolonial. Para iniciar esse desafio, farei uma breve contextualização sobre o pensamento feminista decolonial e alguns de seus conceitos que dialogam intimamente com os temas abordados na poética do slam.

Cientes de que as mulheres de diferentes contextos atravessados pela colonialidade não eram contempladas nas teorias do feminismo hegemônico, pensadoras da América Latina passaram a desenvolver reflexões localizadas sobre as suas próprias experiências de violência. Uma delas é Maria Lugones (1944 – 2020) que se identificou como uma mulher lésbica e de cor. Na adolescência, Lugones não teve o direito de exercer a sua sexualidade sendo reprimida pelo pai que a puniu com o confinamento e, mais tarde, a submeteu a um tratamento psiquiátrico severo em um hospital. Esse cenário a levou a viajar para os Estados Unidos, onde passou a morar e se tornou Doutora em Filosofia, trabalhou com grupos feministas e atuou como pedagoga popular em comunidades latinas e chicanas. Influenciada pelos feminismos negros dos Estados Unidos e membra do projeto Modernidade/Colonialidade, Lugones propôs a corrente de pensamento político denominada feminismo decolonial.

Em resumo, as propostas da teoria decolonial desenvolvidas por diferentes pensadoras da América Latina identificam que a modernidade ocidental eurocêntrica produziu diferentes relações de controle, por meio da atuação da lógica colonial ou colonialidade, que persistem após o período histórico do colonialismo. Justamente por isso, colonialidade e modernidade se constituem juntas e mutuamente, sendo que uma não existe sem a outra. Desse modo, a inflexão decolonial busca investigar acontecimentos locais em uma perspectiva geopolítica, relacionando-os a um sistema de poder globalizado, por vezes chamado de sistema-mundo ou de sistema mundial moderno/colonial (Restrepo; Rojas, 2010).

As relações entre a modernidade, o colonialismo e o capitalismo mundial organizaram um padrão mundial de poder que o sociólogo peruano Anibal Quijano nomeia de colonialidade do poder. Para o teórico:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da idéia de “raça”. Essa idéia e a classificação social baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável

expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder (Quijano, 2002, p. 4).

Conforme Curiel (2020), tais dinâmicas sociais marcadas pela dominação se organizam a partir de processos de exploração e de conflito, os quais disputam o controle do trabalho, da natureza, do sexo, da reprodução humana, da subjetividade e todos os seus respectivos produtos, sejam “materiais e intersubjetivos, inclusive o conhecimento e a autoridade, e seus instrumentos de coerção” (Curiel, 2020, p. 147).

Como em um grande guarda-chuva, a colonialidade do poder abrange diversas relações de controle em diferentes âmbitos da vida social. Na leitura de Lugones (2020, p. 63), ao desenvolver esse conceito Quijano demonstra que a criação da raça representa uma mudança radical ao reorganizar as posições de superioridade e de inferioridade mantidas pela dominação. Dessa forma, a humanidade e as relações humanas passaram a ser interpretadas a partir de uma ficção biológica (Lugones, 2020) e a modernidade ocidental eurocêntrica passou a impor uma classificação racial/étnica universal à população mundial.

Embora Lugones adote a teoria de Quijano sobre a colonialidade, ela considera que a raça, por si só, não define completamente a estrutura da colonialidade do poder, pois essa última também é influenciada pelo gênero. Para Lugones, as análises do sociólogo peruano percebem a construção do sexo considerando apenas o caráter biológico ligado à reprodução e não como um conceito elaborado em meio a relações de poder específicas do momento histórico da colonização. Conseqüentemente, as reflexões de Quijano sobre a intersecção de raça e de gênero são feitas de forma estrutural e muito ampla. Justamente por isso, suas abordagens são questionáveis e demonstram limites teóricos e políticos consideráveis em sua obra. Ademais, Lugones salienta que o teórico não construiu nenhuma elaboração considerável sobre gênero:

Não encontrei uma elaboração sobre gênero como conceito ou como fenômeno nas leituras que fiz de Quijano. Parece-me que, em seu trabalho, ele assume que as diferenças de gênero são formadas nas disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos. As diferenças se configurariam de acordo com a maneira como esse controle está organizado. Quijano entende o sexo como atributos biológicos que podem ser elaborados como categorias sociais. Diferente do sexo, o fenótipo não possui atributos biológicos de diferenciação. De um lado, “a cor da pele, a forma e a cor do cabelo, dos olhos, a forma e o tamanho do nariz etc. não têm nenhum impacto na estrutura biológica da

pessoa”. Mas para Quijano o sexo parece ser inquestionavelmente biológico (Lugones, 2020, p. 68).

A partir das lacunas identificadas, Lugones propôs investigações sobre a modernidade colonial como um sistema sustentado por diferentes dicotomias hierárquicas. Nas experiências de colonização das Américas, a dicotomia “humanos e não-humanos” (Lugones, 2014) foi colocada como central a esse sistema, promovendo a desumanização dos povos não-europeus:

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

Para Lugones, a dicotomia “humanos e não-humanos” vem acompanhada por outras como “homens e mulheres”. Apenas quem era considerada “ser humano” recebia uma classificação de gênero, pois “o tipo de diferenciação aplicada aos povos colonizados e escravizados é pelo *dimorfismo sexual* – macho e fêmea –, o que dá conta da capacidade reprodutiva e da sexualidade animal” (Curiel, 2020, p. 148, grifo da autora). Nessas condições, ser “homem” ou ser “mulher” era um ideal civilizatório que se atingia na Europa, visto que os povos do Sul global foram classificados pela colonialidade como animais. Es natives foram construídes como monstros aos olhos do Ocidente e por isso submetides a formas inenarráveis de violência e desumanização. Logo, negar a condição de humanidade foi uma estratégia utilizada para justificar a colonização dos povos do Sul global, a fim de “civilizar” o mundo conforme as normas de sociabilidade eurocêntricas.

Com tal reflexão, Lugones mostra que o gênero é uma categoria construída pela modernidade colonial, assim como a raça, e que ambas as categorias são pilares fundamentais da colonialidade do poder. Segundo a autora:

Entender os traços historicamente específicos da organização do gênero em seu sistema moderno/colonial (dimorfismo biológico, a organização patriarcal e heterossexual das relações sociais) é central para entendermos como essa organização acontece de maneira diferente quando acrescida de termos raciais. Tanto o dimorfismo biológico e a heterossexualidade quanto o patriarcado são característicos do que chamo o lado iluminado/visível da organização colonial/moderna do gênero. O dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, a heterossexualidade e o patriarcado estão inscritos – com letras maiúsculas e hegemonicamente – no próprio significado de gênero (Lugones, 2020, p. 62-3).

Ao incorporar essas questões na análise da colonialidade do poder, Lugones buscou ampliar e complexificar as ideias de Quijano que são importantes ao que ela nomeou como “sistema de gênero colonial moderno”. Tal sistema é uma tentativa de detalhar “a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial” (Lugones, 2014, p. 935), a fim de ressaltar que as categorias dicotômicas e hierárquicas são fundamentais à colonialidade para pensar sobre raça, classe, gênero e sexualidade. Desse modo, seria possível investigar formas de organização social que tensionam a lógica colonial e que resistem à modernidade capitalista.

Um dos grandes aliados para a implementação do sistema de gênero colonial moderno foi o Cristianismo, pois, a partir dele, o pensamento eurocêntrico realizou uma divisão entre corpo e mente que fundamenta a sociedade moderna. Essa cisão foi dada, entre outros elementos, com as simbologias bíblicas de que Adão comeu a maçã e se rebelou contra deus e a mulher passou a ser vista como a responsável sobre o pecado, porque fez o que era proibido e ofereceu a maçã para Adão. Dessa forma é construída a dicotomia entre “razão/espírito” atribuídos ao homem e “corpo/natureza”, à mulher, de modo que o corpo é significado como algo que precisa ser controlado pela razão.

Conforme Maldonado-Torres (2007), os postulados do filósofo francês René Descartes – que deram origem ao racionalismo moderno – contribuíram para a imposição dessas dicotomias no campo científico, reforçando a atuação da modernidade:

A partir de Descartes, a dúvida quanto à humanidade dos outros torna-se uma certeza, que se baseia na suposta falta de razão ou pensamento do colonizado/racializado. Descartes fornece à modernidade os dualismos mente/corpo e mente/matéria, que servem de base para: 1) converter a natureza e o corpo em objetos de conhecimento e controle; 2) conceber a busca do conhecimento como uma tarefa ascética que busca distanciar-se do subjetivo/corporal; e 3) elevar o ceticismo misantrópico e as evidências racistas, justificadas por um certo senso comum, ao nível da filosofia primeira e ao próprio fundamento da ciência. Essas três dimensões da modernidade estão inter-relacionadas e trabalham em favor da operação contínua da não ética da guerra no mundo moderno (Maldonado-Torres, 2007, p. 145, tradução livre).

Essa retomada ajuda a compreender como o pensamento eurocêntrico construiu o conceito de gênero ao longo do tempo através de suas instituições dominantes e patriarcais – detentoras dos poderes de pensar, discursar e decidir sobre a vida pública – enquanto uma “organização social da diferença sexual” (Scott, 1990, p. 15) a partir da dicotomia: masculino *versus* feminino. Logo, as representações sobre o que é ser “mulher” e o que é ser “homem”

foram elaboradas através de construções sociais e discursivas influenciadas por fatores religiosos, filosóficos, culturais, políticos, econômicos e étnico-raciais, dentre outros.

Como exemplo, o eurocentrismo criou uma série de estereótipos sobre as mulheres brancas, associando-as, por exemplo, à incapacidade de pensamento, à fragilidade, à maternidade/reprodução e ao espaço privado, um lugar de silenciamento que culturalmente lhes foi imposto na modernidade. Esses estereótipos justificaram a necessidade do controle masculino sob o discurso de uma proteção paternalista. De acordo com Lugones (2014, p. 936), a mulher europeia burguesa correspondia a “alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês”.

Fora isso, ainda houve o apagamento histórico de mulheres que conseguiram romper com tais barreiras – visto o exercício de controle do discurso – e as inúmeras formas de violência empregadas contra elas ao longo dos tempos. Neste ponto, é preciso salientar que as mulheres não-brancas não correspondiam a tais padrões de comportamento controlados pela colonialidade, pois o eurocentrismo as impôs uma condição de desumanização (Lugones, 2014) que ainda persiste como estratégia de controle. Para trazer exemplos contemporâneos, a filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzales (1984) expõe que os estereótipos criados para as mulheres negras no Brasil após a abolição da escravatura foram os ligados às imagens da empregada doméstica, da mãe preta e da mulata sensual.

Do outro lado da dicotomia criada pela colonialidade, os estereótipos sobre os homens brancos os associam, por exemplo, às imagens de virilidade e força em relação ao corpo, à capacidade de pensamento, exploração e dominação e à permissão de uso do espaço público. Já sobre os homens não-brancos são produzidos estereótipos ligados à incapacidade de pensamento, à animalização, à fúria, à violência, ou seja, a um comportamento baseado em brutalidade. Em uma análise pela perspectiva do feminismo decolonial, Camilla de Magalhães Gomes (2018, p. 76) salienta que: “A ideia de uma mulher branca pura, frágil e vulnerável, sem uma contraposição racializada, implodiria o próprio ideal de uma matriz heteronormativa”.

Os processos de colonização exportaram modelos de gênero que produziram formas de ser e de pensar nos povos colonizados que “não possuíam (ou ainda não possuem) uma estrutura hierarquizada de gênero como a que se imprimiu na colônia pela metrópole” (Gomes, 2018, p. 70). Conforme o Ocidente colonizou os países do Sul, ele também disseminou as suas formas de organização social, implantando modelos de corpos e comportamentos corretos e incorretos. Nesse contexto, os ideais de gênero e de sexualidade contemporâneos nascem de uma hierarquização que se produz na colonialidade. Alguns exemplos implementados

culturalmente pelo Ocidente são: a noção de família organizada por gênero; as noções de beleza e de cuidado com o corpo; a necessidade de viver um romance heterossexual como nos contos de fadas, com a princesa em risco e o príncipe salvador etc.

O gênero foi implementado pela colonialidade como um modelo a ser atingido, portanto, transformar as pessoas em homens ou mulheres do modelo colonial é uma forma de captá-las e controlá-las dentro desse sistema de gênero. Nessas condições, ao longo dos tempos, a feminilidade e a masculinidade passam a requerer um conjunto de rituais para tornar seus corpos aptos para serem mulheres ou homens no pensamento colonial. É um complexo de hierarquias de gênero, raça, classe, sexualidade e geografia que se atravessam. Em contraponto, Gomes (2018) salienta que o gênero não é algo estanque, conforme a colonialidade postula, pois há outras formas de viver o gênero e de se relacionar com as pessoas. Para a autora:

Pensar o gênero como performatividade e relacionalidade compreende perceber a multiplicidade do *fazer gênero* fora do mundo ocidental-moderno. Isso não quer dizer que esse fazer seja sempre binário, ou que sendo binário seja sempre de dominação ou que seja sempre tomado como organização linear entre sexo-gênero-desejo (Gomes, 2018, p. 172).

Em meio às diversas possibilidades do “fazer gênero”, cabe pensar que a colonialidade articula inúmeras formas de controle para manter a ordem desejada, ou seja, a dicotomia hierárquica homem/mulher com controle do primeiro. De acordo com Gomes (2018, p. 73), “essa noção de dominação de gênero é uma imposição colonial que, inclusive, invisibiliza, condena, usa como medida negativa (quando não criminaliza) formas outras de organização ou relação de gênero”. Desse modo,

[...] quando uma pessoa não corresponde aos modelos impostos ao gênero que culturalmente lhe foi conferido pela sociedade, a violência é aplicada pela colonialidade como uma estratégia de controle dos corpos. Consequentemente, a naturalização da violência de gênero está atrelada ao que se espera do comportamento de determinado gênero que não é “cumprido” (Rosa, 2023a, p. 186).

A partir desses pontos, busco compreender por que as violências contra as mulheres persistem na sociedade brasileira contemporânea e suas respectivas ligações com a colonialidade. Primeiramente, retomo o fato de que as dicotomias são utilizadas pela lógica colonial para produzir contextos de desigualdade e justificar o domínio. Segundo Heleieth Saffioti (2005, p. 75), a desigualdade é uma construção social “posta pela tradição cultural, pelas estruturas de poder, pelos agentes envolvidos na trama de relações sociais. Nas relações

entre homens e mulheres, a desigualdade de gênero não é dada, mas pode ser construída, e o é, com frequência”. Nessa conjuntura, a organização da sociedade brasileira foi calcada na assimetria de direitos, conseqüentemente, na falta de igualdade, por isso ela ainda se configura como uma sociedade regida pelo pensamento patriarcal, em que o poder do homem estrutura as relações sociais a partir de instituições como a família, o Estado, a justiça e a religião, por exemplo.

Segundo Saffioti (2005, p. 79), a sociedade brasileira patriarcal estimula os homens a exercerem a sua “força-potência-dominação contra as mulheres”, justificando que essa seria a única maneira de demonstrar a virilidade masculina, uma imagem produzida e exigida pelo patriarcado. Dessa forma, a violência contra as mulheres foi – e ainda é, em certos contextos – tolerada por uma sociedade influenciada pela lógica colonial. A organização hierárquica da cultura de dominação, presente no espaço público, leva as pessoas a replicarem essas mesmas relações do público para o ambiente privado. Segundo a feminista estadunidense bell hooks (2018, p. 78), os homens “são socializados por grupos de homens de classe dominante a aceitar a dominação no mundo público do trabalho e a acreditar que o mundo privado da casa e dos relacionamentos íntimos vai restaurar neles o senso de poder, que eles equiparam à masculinidade”.

Dentro da tradição cultural há diferentes tipos de violência que se subdividem em diversas classificações. No contexto brasileiro de violência contra a mulher, as mais conhecidas são: física, simbólica, psicológica, patrimonial e reprodutiva. De acordo com o Dossiê Femicídio:

Todos os dias, um número significativo de mulheres, jovens e meninas são submetidas a alguma forma de violência no Brasil. Assédio, exploração sexual, estupro, tortura, violência psicológica, agressões por parceiros ou familiares, perseguição, feminicídio. Sob diversas formas e intensidades, a violência de gênero é recorrente e se perpetua nos espaços públicos e privados, encontrando nos assassinatos a sua expressão mais grave (Agência Patrícia Galvão, 2022a).

hooks (2018) também salienta que as opressões contra as mulheres não são aplicadas apenas pelos homens, mas também por outras mulheres, como exemplo a exploração que mulheres brancas e ricas fazem de mulheres não-brancas e pobres. Assim, a opressão das mulheres subalternizadas se articula em uma rede complexa, bem estruturada e nem sempre visível, organizada por processos de racialização, exploração capitalista e heterossexualismo. Sob essa perspectiva, é preciso ter a consciência de que “desagregando opressões, desagregam-

se as fontes subjetivas/intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas” (Lugones, 2014, p. 941). A luta para eliminar as opressões é o caminho necessário para a construção de práticas políticas transformadoras, visando uma sociedade mais justa para as mulheres e todas as pessoas.

Importante considerar que a luta para eliminar as opressões perpassa o campo da linguagem, a qual participa ativamente das relações de poder podendo atuar com diferentes objetivos, dentre eles a dominação, a violência ou a resistência e o revide. Justamente por isso, formas de controle foram articuladas pela colonialidade a partir do campo da linguagem. Conforme Veronelli, a colonialidade da linguagem surgiu durante os processos de colonização e envolveu a constituição de um paradigma linguístico que:

[...] prescreve uma relação entre linguagem e poder; linguagem e território; linguagem e escrita; linguagem e religião; e linguagem e civilidade, que define os sujeitos colonizados como seres sem linguagem no sentido humano íntegro (o que mais tarde se denominará *comunicadores simples*) e tende a interpretar os meios de expressividade que eles têm como falhos e rudimentares (o que a autora chama de *comunicação simples*) (Veronelli, 2021, p. 82).

Tais relações funcionavam – e continuam funcionando de formas atualizadas – como parâmetros para determinar a validação de uma língua. Consequentemente, o estabelecimento desses parâmetros é, na verdade, um mecanismo de controle exercido pela colonialidade, visto que “a lógica do critério coloca em prática a racialização ao pressupor uma hierarquia linguística. [...] A linguagem dos colonizadores é a linguagem, o castelhano é uma língua; os meios de expressividade dos colonizados, no entanto, são algo inferior” (Veronelli, 2021, p. 90, grifo da autora). As reflexões de Veronelli compreendem as relações linguísticas permeadas pelo processo de colonização da Espanha sobre os países latino-americanos – por isso ela cita o exemplo da língua castelhana – e são fontes importantes para pensarmos sobre a experiência brasileira, devido às semelhanças dos processos de colonização exploratória. Nessa conjuntura, a pesquisadora propõe o conceito de colonialidade da linguagem para:

[...] nomear um processo que acompanha a colonialidade do poder. É um aspecto do processo de desumanização das populações colonizadas-colonializadas através da racialização. O problema que a colonialidade da linguagem propõe é a relação entre raça/linguagem. Uma vez que a racialização é inseparável da apropriação e redução eurocêntricas do universo das populações colonizadas, a relação raça/linguagem é praticada dentro de uma filosofia, ideologia e política eurocêntricas que incluem uma política linguística. Desde seu interior, o imenso aparato epistêmico-ideológico da modernidade permite que a imaginação colonial pressuponha os colonizados-

colonializados como seres menos-que-humanos, expressiva e linguisticamente (Veronelli, 2021, p. 91-92).

Na política linguística da colonialidade, os povos colonizados são vistos como desprovidos de linguagem, sendo considerados incapazes de criar e de compartilhar conhecimentos. Essa visão sustenta a ideia de que, por não possuírem um sistema de escrita, como o alfabeto latino, estariam em desvantagem intelectual e cultural. Tais argumentos serviram para legitimar a imposição das línguas europeias, sob o pretexto de “civilizar” grupos que, na perspectiva colonial, seriam “carentes” delas (Rosa; Leite, 2023). Acrescento que a imposição de uma língua patriarcal, com uma organização binária de gênero e uma rede de construções semânticas opostas para cada um dos gêneros, foi uma forma de organizar e controlar a subjetividade das populações colonizadas.

As investidas da ação civilizatória também realizaram uma colonização da memória das populações nativas, interferindo diretamente em suas subjetividades, de modo que perderam seus referenciais de identidade, espiritualidade, realidade, organização social, relações com a terra etc. Para Lugones:

[...] à medida que o cristianismo tornou-se o instrumento mais poderoso da missão de transformação, a normatividade que conectava gênero e civilização concentrou-se no apagamento das práticas comunitárias ecológicas, saberes de cultivo, de tecelagem, do cosmos, e não somente na mudança e no controle de práticas reprodutivas e sexuais. Pode-se começar a observar o vínculo entre, por um lado, a introdução colonial do conceito moderno instrumental da natureza como central para o capitalismo e, por outro, a introdução colonial do conceito moderno de gênero. Pode-se notar como este vínculo é macabro e pesado em suas ramificações impressionantes. Também se pode reconhecer, com o alcance que estou dando à imposição do sistema moderno colonial de gênero, a desumanização constitutiva da colonialidade do ser (Lugones, 2014, p. 938).

A colonialidade separa o homem branco do que é considerado natural para justificar a investida colonial sobre a natureza. Tal lógica de pensamento prega que os homens brancos não são parte constitutiva da natureza – como são as mulheres nessa lógica –, logo, não são dependentes dela e sim superiores, por isso devem dominá-la. Com tais argumentos foram justificadas ações de invasão, desmatamento, queimada, poluição, extração de minérios e de recursos naturais, exploração da terra e da mão de obra, morte e comercialização de animais e de pessoas, dentre muitas outras violências, em função da produção de riquezas para as metrópoles, configurando a colonialidade da natureza. Diante disso, Mignolo (2017) salienta que para adotar um posicionamento decolonial hoje, primeiramente, precisamos “nos

naturalizar”, ou seja, nos reconhecemos enquanto natureza para pensar em outras relações com o meio ambiente do qual fazemos parte.

Atuar no apagamento das práticas comunitárias, dos saberes e das relações dos povos originários com a natureza é uma estratégia de dominação da colonialidade para justificar a sua tomada de controle. Desse modo, a colonialidade é compreendida não somente como a “classificação de povos em termos de poder e gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (Lugones, 2014, p. 939), conjuntura que caracteriza a colonialidade do ser. Por isso, Maldonado-Torres (2007) considera que a experiência vivida da colonização e o seu impacto na linguagem são elementos fundantes da colonialidade do ser. Para ampliar as discussões sobre o assunto, Maldonado-Torres cita Mignolo:

A ciência (conhecimento e sabedoria) não pode se separar da linguagem; as línguas não são apenas fenômenos ‘culturais’ nos quais as pessoas encontram sua ‘identidade’; estes também são o lugar onde o conhecimento está inscrito. E se as línguas não são coisas que os seres humanos têm, mas algo que eles são, a colonialidade do poder e do saber engendra, portanto, a colonialidade do ser (Mignolo, 2003a, p. 669 *apud* Maldonado-Torres, 2007, p. 130, tradução livre).

Pensar sobre os efeitos da colonialidade na experiência vivida implica, conseqüentemente, em pensar sobre a diferença colonial: “o espaço que a epistemologia imperial classificou como o lugar do não-pensar, o lugar dos bárbaros, os inferiores, os primitivos que deveriam aprender a pensar por meio do estudo do grego e do latim e das linguagens modernas imperiais” (Mignolo, 2017, p. 7). Nesse contexto, a diferença colonial propõe que “a ausência de racionalidade está ligada na modernidade à ideia da ausência de ‘ser’ em sujeitos racializados” (Maldonado-Torres, 2007, p. 145, tradução livre). A partir desses pontos, a colonialidade constrói um discurso de inferioridade no qual os povos não-brancos não possuem racionalidade, língua, controle sobre a sexualidade, capacidade de pensamento e de organização social, dentre outras características, em um processo de apagamento linguístico e sociocultural. Tal discurso sustenta um projeto colonial de desumanização dos colonizados que naturaliza as violências simbólicas e físicas aplicadas pela colonização.

Importante refletir sobre como toda essa lógica colonial apresentada até aqui se atualiza constantemente, assumindo novas roupagens e dinâmicas, a fim de continuar

influenciando nossos modos de entender e de construir as nossas identidades. Para isso, recupero o papel exercido pelas relações linguísticas de poder, as quais:

[...] compõem um panorama maior que envolve os planos do saber e da cultura. Elas atuam diretamente nas formas de expressão e de representação das pessoas, nas relações sociais, familiares e trabalhistas em que estão inseridas, e conseqüentemente, na autoimagem construída por cada uma a partir desses referenciais. Tal processo de construção é influenciado pela colonialidade que nos propõe imaginários específicos – pautados nas diferenças raciais, sociais, de gênero e de sexualidade – os quais hierarquizam nossos modos de ver e perceber o mundo. Em tal contexto, conviver com a imposição da diferença produz a colonialidade do ser que abrange os efeitos da colonialidade na experiência de ser considerada inferior (Rosa; Leite, 2023, p. 145).

Tal experiência de “perceber-se inferior” ocorre cotidianamente quando não nos sentimos pertencentes e/ou representados em campos como os da mídia, da publicidade, das artes e da literatura, da educação, da produção do conhecimento, da política institucional, de posições de liderança no mercado de trabalho etc. A partir dos imaginários impostos sobre quem pode ocupar tais espaços, “o ‘modus operandi’ da colonialidade do ser determina o universo subjetivo sobre o corpo, a beleza, as preferências artísticas, a religião, a civilização, ou seja, um conjunto de valores que nos leva a pensar na superioridade do norte do mundo” (Rosa; Leite, 2023, p. 146). E são as operações de controle permeadas pela colonialidade do saber – também referenciada como colonialidade do conhecimento – que nos estimulam a ter esse tipo de pensamento.

A colonialidade do saber impõe uma única forma de pensar – que é racional, técnica e científica – como modelo autorizado para a construção do conhecimento:

O conhecimento, nessa visão, deve ser neutro, objetivo, universal e positivo. Como aponta o colombiano Santiago Castro-Gómez, ele pretende estar em um ponto zero de observação, capaz de traduzir e documentar com fidelidade as características de uma natureza e uma cultura exóticas. Trata-se de um imaginário proposto de uma plataforma neutra, um ponto único, a partir do qual se observa o mundo social, que não poderia ser observado a partir de nenhum ponto, assim como fazem os deuses (Curiel, 2020, p. 148-9).

Com base nessas imposições sobre qual tipo de produção de conhecimento seria válida, a modernidade difundiu uma grande narrativa universal que coloca, primeiro, a Europa e, depois, os Estados Unidos como o centro geográfico e o ponto máximo de desenvolvimento do saber, de modo que os saberes de população marginalizadas foram descredibilizados, silenciados e apagados (Curiel, 2020), como se não existissem. Nesse sentido, a feminista

decolonial Françoise Vergès (2020, p. 31) nos alerta para o funcionamento de um sistema que, silenciosamente, “se apropriou, sem hesitar e sem se envergonhar, de saberes, estéticas, técnicas e filosofias de povos que ele subjuguava e cuja civilização ele negava”. Por isso, para Vergès (2020, p. 31), a luta do movimento feminista decolonial inclui o combate “contra a política do roubo justificado, legitimado e praticado sob os auspícios ainda vivos de uma missão civilizatória”.

Em resumo, no processo de reflexão sobre o funcionamento da colonialidade do saber, percebo que a modernidade ocidental eurocêntrica autoriza lugares específicos para a produção do conhecimento, restringindo as possibilidades de saber sempre a uma leitura feita pelo Norte global. Além disso, negar e apagar os conhecimentos produzidos no Sul global é uma estratégia de dominação que facilita o roubo desses conhecimentos, conforme denuncia Vergès (2020). É assim que uma hierarquização entre saberes é organizada e permanece até os dias atuais, quando, por exemplo, utilizamos teorias e autories do Norte para estudar questões do Sul, ao invés de usar o conhecimento produzido localmente sobre os temas. Muitas vezes, esse conhecimento localizado sequer chega até nós, como problematiza Vergès:

[...] ainda nos falta um conhecimento aprofundado das trocas (culturais, técnicas e científicas) Sul-Sul. Em grande parte, essa falta se deve às políticas de financiamento da pesquisa. Trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica a igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposto pelo Ocidente (Vergès, 2020, p. 32).

Para desestabilizar essa “ordem do saber” é necessário, primeiro, conhecer o seu modo de funcionamento e objetivos, depois, encontrar os seus limites e incoerências para, então, questionar a ordem a partir de seus pontos falhos. Com tal propósito, os “feminismos de política decolonial se inscrevem no amplo movimento de reapropriação científica e filosófica que revisa a narrativa europeia do mundo” (Vergès, 2020, p. 32). Nesse processo de revisão, os feminismos decoloniais criticam a ideologia ocidental-patriarcal que inferioriza mulheres, povos negros, indígenas e do Sul global, classificando esses grupos como incapazes de produzir ciência e tecnologia (Vergès, 2020). Tal classificação funciona como argumento para justificar a imposição ao Sul global de políticas desenvolvimentistas elaboradas pelo Norte. Um exemplo de como essa estratégia de dominação se perpetua ao longo dos tempos é o imaginário contemporâneo construído em torno da hierarquização entre países desenvolvidos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos, sendo que Estados Unidos e países europeus são divulgados como modelos a serem alcançados, como se “desenvolver-se” significasse chegar

até o modo como esses países são – o que só foi alcançado com a exploração de outros povos e regiões.

Vergès (2020) considera que o imaginário citado também fortalece o feminismo civilizatório, o qual afirma às mulheres do Sul global que elas não possuem liberdade nem direitos e lhes propõe “ajuda” para alcançar o nível de desenvolvimento proposto pelo Norte como ideal. Para a filósofa dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso (2020, p. 128): “É isso que tem sido denunciado pelas mulheres do Terceiro Mundo como um ‘desejo salvacionista’ que não é nada além de imperialista”. Considerando tal conjuntura, as propostas feministas decoloniais buscam realizar uma atuação coletiva e localizada para a reflexão sobre os problemas enfrentados, suas origens e formas de resolução a partir de ferramentas próprias que fazem sentido ao funcionamento da coletividade.

Ademais, é interessante conhecer experiências de grupos com características parecidas para ampliação de repertório, diante disso, Vergès (2020, p. 32) expõe que: “O trabalho de redescoberta e valorização dos saberes, das filosofias, das literaturas e dos imaginários não começa conosco, mas uma de nossas missões é nos esforçarmos para conhecê-los e disseminá-los”. Como exemplo, Vergès (2020, p. 32) destaca que as feministas de perspectivas negra e decolonial, dentro e fora das universidades respectivamente, identificaram a importância de criar seus próprios instrumentos de disseminação e produção de conhecimento: “por meio de blogs, filmes, exposições, festivais, encontros, obras, peças de teatro, danças, cantos, músicas, elas fazem circular narrativas e textos, traduzem, publicam, filmam, tornam conhecidos figuras históricas e movimentos”.

A partir do sistema de gênero colonial moderno, Lugones demonstra que os diferentes tipos de colonialidade se entrelaçam, um formando o outro e todos formando o sistema. É dessa forma que a colonialidade do gênero “constitui-se pela colonialidade de poder, saber, ser, natureza e linguagem, sendo também constitutiva dessas. Elas são crucialmente inseparáveis” (Lugones, 2014, p. 940). Por isso, o feminismo decolonial investiga como as demais colonialidades são gendradas, ou seja, são marcadas pelo gênero, e como o sistema de gênero não se limita a organizar o poder na esfera doméstica, pois ele também atua no domínio público da autoridade, do trabalho, da sexualidade, da reprodução, da intersubjetividade, do saber, da produção do conhecimento, da natureza e da cultura ao mesmo tempo. Logo, não há decolonialidade sem a decolonialidade de gênero que significa:

[...] decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social.

Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir ← → resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão (Lugones, 2014, p. 940).

Nessas condições, a decolonização do gênero é um processo localizado que busca encontrar formas de intervenção social para retirar as pessoas das relações de violência de gênero. Portanto, o feminismo decolonial produzido na América Latina se constitui como uma corrente de pensamento político que considera as experiências de opressão vividas por mulheres latino-americanas como conteúdos relevantes para a reflexão e, conseqüentemente, a produção de um conhecimento e de práticas políticas localizadas que possam resultar em transformações diretas na sociedade.

2.2 Como realizar uma crítica literária da poética produzida no slam?

Começo a busca por respostas para a pergunta-título desta seção analisando o cenário da crítica literária. Ao refletirem sobre a atuação da crítica de poesia no contexto da literatura brasileira, Paulo Moraes e Patrícia Silva problematizam o papel formativo que ela assumiu ao longo dos tempos como uma condição para se compreender poesia:

[...] criou-se a necessidade de que a crítica venha, em nome da poesia, explicá-la ou interpretá-la ao público, de modo que a poesia, supostamente entendida como um gênero enigmático e de acesso restrito aos doutos, tivesse a necessidade de uma formação prévia que só a crítica especializada pudesse transmitir (Moraes; Silva, 2021, p. 46).

Esse papel desempenhado pela crítica colaborou para a popularização de uma imagem da poesia como uma literatura de linguagem complexa, difícil de ser compreendida e inacessível ao público comum. Conseqüentemente, muitas pessoas acham que não são capazes de entender textos poéticos e acabam preferindo consumir outros gêneros literários. Como exemplo, a pesquisa Retratos da leitura no Brasil 6ª edição (2024), que investiga o comportamento dos leitores brasileiros, em seu módulo “Motivações e hábitos de leitura” demonstra que os gêneros literários “conto” e “romance” possuem a preferência dos leitores em detrimento do gênero “poesia” nas quatro edições da pesquisa, conforme os dados da tabela abaixo.

Imagem 11: “Gêneros que costuma ler” – pesquisa Retratos da leitura no Brasil 2024.



Fonte: Instituto Pró-Livro (2024, p. 47).

A variação de porcentagens de leitórias de poesia ao longo das quatro pesquisas – com uma queda brusca de 2011 (20%) para 2015 (12%), uma pequena recuperação em 2019 (16%) e novamente uma queda em 2024 (12%) – demonstra que o consumo de poesia não é estável, diferentemente dos gêneros literários em prosa, “conto” e “romance”, que apresentam certa regularidade nas últimas três edições da pesquisa, mas que também caíram em relação à primeira edição.

A conjuntura delineada até aqui demonstra, de modo amplo, um afastamento entre a poesia e a população brasileira, situação que se acentua em relação à população periférica. Para exemplificar isso, trago o poema *Poesia Marginal*, da slammer Tawane Theodoro, que versa sobre as relações entre a poesia e a periferia: “A poesia de nós sempre foi tirada/ Ou melhor, mal era apresentada/ E quando era sempre daquela forma eurocentrada/ Não tinha como a gente se sentir representada” (Theodoro, 2023, p. 114). Nesses versos, a slammer aponta um contexto de afastamento proposital da poesia via a negação de seu acesso à periferia, ilustrando uma situação de marginalização cultural (Rosa, 2024b), como se a população periférica não estivesse apta a consumir e compreender poesia, por isso o gênero mal lhe é apresentado, conforme pontuado no poema. Ademais, também percebo uma crítica à atuação da colonialidade na cultura e na educação brasileiras que impõem autorias do Norte global como referências, o que resulta em uma falta de reconhecimento em quem tem contato com essa poesia, reforçando o ciclo de afastamento.

Por outro lado, observo que o movimento brasileiro de slams tem atuado no acesso da periferia à poesia e aproximado tal gênero ao público jovem que passou a consumi-lo e a

produzi-lo com intensidade, visto o número de comunidades de slams ativas no Brasil. Conforme exposto nos versos supracitados de Tawane, a juventude deseja acessar uma literatura que lhe proporcione representatividade e a poesia dos slams tem alcançado essa demanda, justamente porque é uma poética a ser experienciada por um público do qual es poetas participam. Divina Prado (2004) considera que é justamente pela voz e pelo corpo des slammers que as palavras-ações do slam constroem comunidades e identidades políticas: “As histórias de cada poeta presente em uma Batalha de slam são, também, as histórias de sua comunidade, das pessoas de seu convívio e de seus antepassados. Através da poesia falada, a imaginação política e poética torna-se ferramenta de educação libertadora” (Prado, 2024, p. 6).

Considerando as relações de poder presentes na produção literária, Ary Pimentel, Mariana Souza e Fabiana Costa (2023) demonstram que o slam impulsionou um ambiente de mudanças, dando projeção às vozes de grupos socialmente marginalizados que utilizam a poesia para se representarem:

Quem foi marcado pela falta de acesso à representação rompe o silêncio e lança o seu grito para toda a sociedade, colocando em circulação autofigurações de um “eu” longamente relegado a um lugar de apagamento. Nesse contexto, o slam surge como um espaço de enunciação para vozes historicamente desconsideradas pelos regimes de fala e escuta. 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 conquistam um lugar de dominância e de protagonismo no mundo das representações (Pimentel, Souza, Costa, 2023, p. 7-8).

A cena dos saraus e dos slams brasileiros se constitui por uma criação poética que é, sobretudo, localizada. Sendo assim, Moraes e Silva (2021, p. 53) percebem a necessidade de uma crítica literária situada para a análise dessas produções: “É preciso que a atividade crítica esteja situada ao ponto de perceber que os atores e participantes da poesia periférica expressam as suas experiências, de modo que não é mais possível sentarmos atrás de nossos computadores e fazer uma análise do eu-lírico”. O fato de a poética do slam refletir a sociedade de seu tempo, constantemente mutável, e se constituir a partir de características específicas, que trazem outras configurações sobre o caráter literário para o jogo de legitimações, exige categorias e parâmetros de análise que estejam politicamente comprometidos com a decolonialidade do pensamento. Martins, Torres e Schmidt (2024) também apontam a necessidade de uma reflexão sobre os instrumentos teóricos e metodológicos que utilizamos nos estudos literários:

A teoria, enquanto sistematização, é sempre uma imposição de ordem, a partir de um ponto de vista de poder. Ora, se a teoria literária e os métodos e conceitos analíticos que empregamos ainda remontam a um paradigma europeu, branco e masculino, há que se desenvolver uma dimensão crítica e autorreflexiva dos enviesamentos e da reprodução da ordem de poder que esse uso continua a provocar na leitura e na interpretação do texto literário. Acreditamos que um olhar assente na crítica feminista decolonial pode ser o caminho para o questionamento de nossos próprios instrumentos teóricos e metodológicos, para que os estudos literários correspondam com maior rigor e menos apagamento ou silenciamento às inovações que as literaturas das margens apresentam (Martins; Torres; Schmidt, 2024, p. 01).

O modo como aprendemos a analisar a literatura nos estudos acadêmicos é colonial ao separar a obra literária de sua autoria. Como exemplo, a impessoalidade – imposta pela colonialidade do saber em nosso modo de atuar na pesquisa – limita as possibilidades de análise e de interpretação que poderíamos alcançar. Como se o poeta não fosse um sujeito social que escreve a partir de suas experiências pessoais e a pessoa que recebe e analisa a obra também não fosse outro sujeito social que a interpreta a partir do repertório que possui.

Quando analisamos produções poéticas que surgem no contexto do slam ou de outras manifestações orais em que as pessoas performam poemas de sua própria autoria, há a presença de corpos que se enunciam e tal contexto exige formas de investigação diferentes. Refletindo sobre a participação das mulheres na cena do slam nacional, Pimentel, Souza e Costa (2023, p. 10) ressaltam a importância do corpo em performance “para difundir no circuito de competições, no corpo das cidades e nas redes sociais uma nova discursividade posta em evidência na tentativa de anular poderes tradicionalmente detidos por grupos de privilégio”.

Ao pensarem a performance da literatura, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara identificam que a institucionalização do fazer artístico propõe divisões, separações e repressões de atividades que, originalmente, são constituídas por diferentes linguagens. Tais propostas correspondem a uma leitura cartesiana e colonial:

As divisões institucionais continuam vigorando, separam signos e dividem práticas que frequentemente se cruzam, se sobrepõem ou se fundem. Desse modo, as instituições da arte e da literatura continuam opinando sobre a natureza e os limites do literário e do artístico. E ainda o literário é submetido a um processo de repressão, cujo objetivo é privilegiar a letra escrita. De fato, a arte performática foi objeto, nos últimos anos, de um trabalho de institucionalização que, por um lado, deu visibilidade a ela como uma prática específica e, por outro, a separou de outras dimensões que não se autodefinem como tais (Aguilar; Cámara, 2017, p. 8).

Dessa forma, a sistematização de definições e limites sobre a arte performática dificulta a análise de práticas híbridas, como as do slam por exemplo. Para conseguir realizar as análises, os pesquisadores situam as suas reflexões no que chamam de “campo experimental”, ou seja, “um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 8). Ao expandir a compreensão de performance para além dos limites institucionais e do conceito fixo de gênero artístico no qual foi consolidada, Aguilar e Cámara tentam explorar a performance na literatura:

Isso supõe uma dificuldade porque o crítico literário é treinado para lidar com textos, é educado para lançar-se sobre a escrita e é frequentemente indiferente ou cego às práticas. A ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra. Não é algo acessório ou ornamental, são as atualizações, as singularidades espaço-temporais que toda publicação evoca, mesmo que seja como ausência ou vazio (Aguilar; Cámara, 2017, p. 10-11).

Diante de rasuras como as expostas, Moraes e Silva (2021) defendem que a crítica literária contemporânea precisa ser uma atividade especulativa que reflita sobre o texto de modo a situá-lo no tempo e no espaço, além de compreendê-lo como um objeto estético que nos provoca – enquanto analistas – a suscitar questionamentos. É nessa conjuntura que: “As propostas decoloniais interrogam as imposições. Logo, o questionamento de temas, teorias e métodos de investigação reconhecidos como meios de produção do conhecimento é fundamental para propormos novas vias de construção do saber” (Rosa; Leite, 2023, p. 147).

As abordagens decoloniais acontecem com a elaboração de saberes e de narrativas em determinados locais geopolíticos e corpos-políticos de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016). Ciente disso, junto à pesquisadora Leite, compreendo que:

[...] corpos-políticos são colocados em enunciação a cada escrita e apresentação de um poema no slam. Por tal motivo, na análise literária dessa poética, não faz sentido separar o poema de quem o cria, porque é através do corpo e da voz dessa pessoa que entramos em contato com o texto literário e o interpretamos de acordo com as emoções transmitidas na performance (Rosa; Leite, 2023, p. 147-148).

Considero que esse posicionamento de análise também vale para os poemas de slammers que circulam em outras materialidades, como a própria publicação. Em sua pesquisa de doutoramento, Bruna Stéphane Oliveira Mendes da Silva já expôs a “impossibilidade de se separar, no slam, o corpo, a expressão incorporada, da palavra escrita e falada, da poesia” (Silva, 2024, p. 25). Nessas condições, não me prendo à tradição do eu-lírico para a análise poética

nesta pesquisa. Em outro percurso, procuro traçar caminhos de investigação que pensam o texto literário a partir de seus contextos de produção e de circulação, considerando os locais geopolíticos e os corpos-políticos que o enunciam. Em uma perspectiva feminista decolonial, fundamento as minhas análises nas realidades e nas lutas concretas travadas pelas mulheres a partir de seus trabalhos poéticos, na tentativa de realizar uma leitura que:

[...] se desarticula do espaço de pensar o texto, meramente, a partir dos motes de valor, de significado, de tradição, de autoria ou de pontos de vista e da linguagem, bem como de forçados encaixes conceituais. O avanço do método feminista de leitura, que é uma leitura política, desconstrói os alicerces de uma crítica absolutamente normativa e ultrapassada, que sustenta as bases ideológicas das desigualdades. E, a partir desse deslocamento do lugar de onde se olha a materialidade histórica do discurso e das subjetividades no campo literário, entende-se o sentido desterritorializante das produções literárias, numa articulação da linguagem com político e o coletivo (Martins; Torres; Schmidt, 2024, p. 02).

É justamente essa articulação da linguagem poética com o político, a coletividade e a construção identitária que procuro investigar nesta pesquisa. Em seu artigo *A crítica feminista no território selvagem*, Elaine Showalter (1994, p. 25) problematiza que: “Enquanto a crítica científica lutou para purificar-se do subjetivo, a crítica feminista reafirmou a autoridade da experiência”. Nessa conjuntura, diante das características da produção poética do slam, uno os caminhos de investigação decoloniais e feministas para construir uma crítica literária que contempla: a subjetividade, a experiência e a identidade de quem cria a poesia, a autoria como parte do texto, a presença do corpo na escrita, a produção poética em contextos de coletividade e a poesia popular do slam.

2.3 As relações entre o slam e a literatura marginal

Em minhas experiências de contato com o slam e de participação efetiva na cena, notei que organizadores de comunidades e slammers de diferentes lugares do Brasil divulgam a poética produzida no cenário dos campeonatos de poesia falada como uma poesia marginal. Nesse contexto, enquanto professora de literatura e estudiosa da área (quando comecei a organizar o *Slam Pé Vermelho*, já era licenciada em Letras), passei a procurar elementos que pudessem traçar relações entre a poética produzida nos slams brasileiros e o conceito de literatura marginal – o qual sequer tive contato na graduação.

Inclusive, fiz esse movimento intuitivamente para criar oficinas literárias e ministrá-las a poetas da cena em que estava inserida, com objetivo de mostrar que o slam construía uma

poesia que conversava com a gente, participantes da cultura de rua. Então, ao longo dos anos, tentei organizar um percurso na literatura brasileira a partir da segunda metade século XX que fornecesse aúories, obras literárias, eventos e movimentos culturais os quais pudessem influenciar de alguma forma ou preparar o terreno para que as comunidades de slam se reconhecessem e defendessem esse lugar de marginalidade na cena literária. A seguir, contextualizo resumidamente tal percurso.

Ao buscar discussões teóricas para o conceito de literatura marginal, uma definição da pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento²⁹ chamou minha atenção por contemplar diferentes possibilidades de emprego e significações à expressão:

Isso porque, como uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático, a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais (Nascimento, 2009, p. 20-22).

Compreendendo que a marginalidade na literatura pode ser caracterizada de diferentes formas, pois muitas obras dialogam com o conceito de literatura marginal a depender: de seus locais de produção, de suas condições de produção/materialização, de quem as produz e sobre o quê/quem falam essas obras. Na sequência, passo a construir um caminho de referências para a poética do slam brasileiro, caminho esse que está em constante movimento e atualização bem como o slam. Trago aqui referências, especialmente literárias, que não foram abordadas no primeiro capítulo da tese. Meu objetivo não é investigar o que caracteriza a marginalidade de cada referência apresentada, mas demonstrar aproximações entre essas experiências de marginalidade e as atitudes de re-existência des seus escritories com as do slam no Brasil.

Começo o percurso com o trabalho de Carolina Maria de Jesus em 1960, ano em que ela publica sua primeira obra *Quarto de Despejo*. Trago Carolina aqui porque ela é uma precursora da literatura marginal brasileira, além de ser reconhecida na cena dos slams como uma referência de escritora que versava sobre o Brasil, denunciando seus diversos problemas políticos, econômicos e sociais, bem como slammers fazem hoje utilizando a literatura para a

²⁹ A pesquisa de Érica Peçanha do Nascimento contempla o universo da literatura marginal dos anos 1990, na dissertação *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena* (2006), e o trabalho desenvolvido pela Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) entre 2001 e 2011, na tese *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana* (2012). Além disso, Érica é autora de *Vozes marginais na literatura* (Aeroplano, 2009) e coautora de *Polifonias marginais* (Aeroplano, 2015).

mesma finalidade. Inclusive, em Sacramento (MG), cidade onde Carolina nasceu, há uma comunidade em sua homenagem: o *Slam Para Carolina*.

O fato de Carolina ter sido uma mulher, negra, pobre, com pouca escolaridade, moradora da favela do Canindé³⁰ e ter versado em seus textos e músicas sobre as experiências de estar nesse corpo e nesse espaço – marginalizados pela colonialidade – caracterizam quase todas as condições apontadas por Nascimento (2009) para a classificação de uma literatura como marginal. A única característica que não se enquadra é o fato de *Quarto de Despejo* ter sido produzido no corredor editorial, pela editora Francisco Alves, com sucesso de vendas e traduções para inúmeros idiomas. Entretanto, tal condição isolada não foi suficiente para retirar a escritora da marginalidade: “O sucesso veio tão rápido quanto seu esquecimento. Carolina aos poucos foi sendo apagada do cenário literário nacional” (Valerio, 2020, p. 17).

Por outro lado, o que me chama atenção na trajetória de Carolina Maria de Jesus é o posicionamento de re-existência que ela assumiu no campo literário. A pesquisadora Amanda Crispim Ferreira Valerio demonstra “a existência de um projeto literário, pautado na divulgação e no fortalecimento de sua obra poética” (Valerio, 2020, p. 11), algo que Carolina construiu sozinha ao longo de toda sua vida como escritora. Percebo, portanto, que o slam tem a mesma garra de Carolina para defender e valorizar o seu trabalho com a palavra. Em meio às relações de poder que envolvem a literatura, assim como Carolina se posicionava como escritora mesmo diante de várias experiências de desvalorização e portas fechadas, o movimento brasileiro de slams também defende com unhas e dentes o caráter poético dos textos produzidos em seu circuito, se divulga como um movimento literário e luta para que seus slammers sejam reconhecidos como escritories. Discutirei mais essa questão na seção 2.5 deste capítulo, a partir de uma experiência de decolonização do pensamento em minha atuação no *Slam Pé Vermelho*.

Voltando ao percurso de referências do slam, na década de 1970, surge a expressão “poesia marginal” a partir do trabalho poético de artistas e intelectuais de classe média que questionavam o cânone literário e os moldes acadêmicos, inspirados pelo Tropicalismo e pelas tendências da Contracultura. O movimento da poesia marginal se caracterizou pela liberdade na escrita e na publicação, com uma variedade de temas e de trabalhos com a linguagem coloquial, incluindo gírias, palavrões, humor, versos livres e ácidas críticas à atuação da ditadura civil-militar no Brasil. Nesse cenário, o movimento adotou formas artesanais de publicação e divulgação das obras, em sua maioria zines e livretos, que eram confeccionadas e vendidas diretamente por seus produtories.

³⁰ A favela do Canindé foi um espaço geográfico e social à margem da cidade de São Paulo até a década de 1960, quando foi extinta para dar lugar à Marginal Tietê.

Tal dinâmica artesanal surgiu como uma forma de oposição ao mercado editorial da época, possibilitando uma publicação de baixo custo, além de ser uma estratégia para escapar da censura imposta pela ditadura civil-militar, já que as pequenas tiragens reproduzidas no mimeógrafo eram rapidamente vendidas. Por isso o movimento literário também ficou conhecido como Geração Mimeógrafo e se identificou como marginal por seu trabalho de produção poética à margem do cânone – logo, do que era valorizado na época – e do mercado editorial. Para Rejane Pivetta de Oliveira (2011, p. 31): “O movimento não insiste tanto na renovação das formas estéticas, mas propõe uma mudança nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos, como atitude crítica à ordem do sistema”. Tais contextos de produção e de posicionamento dos poetas se aproximam ao cenário dos slams contemporâneos.

A zine como um espaço para expressar uma poética livre, leve e solta é outra experiência comum entre poetas da Geração Mimeógrafo e do slam brasileiro. Poder planejar e executar todas as etapas de produção de uma publicação artesanal, desde a criação dos textos, ilustrações, colagens etc., a revisão do material, a elaboração artesanal das zines e a reprodução das cópias, além da venda direta desse material nos slams, saraus e demais eventos foi a primeira experiência de publicação independente de muitos slammers no cenário nacional, inclusive a minha. Abaixo, trago algumas das inúmeras edições de zines publicadas pelo *Coletivo Pé Vermelho* desde 2019.

Imagem 12: Zines do *Coletivo Pé Vermelho* de diferentes anos.



Fonte: Acervo da autora.

Considero as atuações de Carolina Maria de Jesus e da Geração Mimeógrafo dois exemplos de produção de uma literatura marginal, em diferentes momentos e contextos sócio-históricos, que se aproximam de algumas estratégias mobilizadas atualmente no cenário dos slams. Mas, é no projeto estético e político organizado por Ferréz e outros escritores que encontro um contexto muito semelhante ao de desenvolvimento do slam no Brasil, colaborando para que o movimento se reconheça como produtor de uma poesia marginal.

Após publicar o romance *Capão Pecado*³¹ em 2000 pela Editora Planeta³², ser sucesso de vendas e começar a participar de diversas atividades em eventos literários, Ferréz passou a ser perguntado sobre que tipo de literatura ele escrevia. “Diante da ausência de pertencimento aos estilos de literatura produzidos e classificados até meados dos anos 2000, Ferréz categoriza a sua produção literária e a de outros escritores periféricos como uma literatura marginal” (Rosa, 2024, p. 7). De acordo com o autor³³, como tudo o que é produzido nas periferias tende a ser desvalorizado e os habitantes dessas regiões serem considerados como “marginais” por viverem em tal espaço geográfico, faz sentido usar a expressão “marginal” para denominar uma literatura que é:

[...] feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que a sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos (Ferréz, 2005, p. 12-3).

Os significados para o termo “marginal” foram construídos com a finalidade de traçar limites, sejam geográficos e/ou sociais dentre outros, e geralmente associados a um campo semântico negativo para nomear o que está fora do centro ou da norma, em uma hierarquização. Nesse sentido, quando Ferréz usa a palavra “marginal” para caracterizar a sua literatura e a de seus pares como um símbolo de orgulho e de reconhecimento à produção periférica, ele subverte as relações de poder promovidas pela colonialidade da linguagem ao fazer com que um conceito criado para expressar uma imagem negativa sobre a periferia extrapole a sua própria capacidade

³¹ *Capão Pecado* é um romance que se passa no Capão Redondo, região periférica da zona sudoeste da cidade de São Paulo, composta por 80 bairros e cerca de 200 mil habitantes, dentre eles Ferréz. A partir de uma narrativa objetiva construída com a linguagem dessa periferia, o romance versa sobre personagens que vivenciam o cotidiano do Capão. Após 20 anos de lançamento, a edição foi revista e publicada pela Companhia das Letras.

³² A Planeta de Livros Brasil é a parte brasileira do Grupo Planeta, um dos dez maiores conglomerados editoriais globais, com sede em Barcelona (Espanha) e presença na América Latina, Portugal, Itália e França. Está entre os maiores grupos editoriais do Brasil, atuando desde 2003 no país com mais de 1.500 livros publicados. Informações retiradas do perfil da empresa no LinkedIn: <https://www.linkedin.com/company/editora-planeta-do-brasil/about/>

³³ Parte dessas reflexões podem ser encontradas em uma fala de Ferréz disponível neste registro em seu canal do YouTube: < https://youtu.be/_bmljiHBAp8?si=WtO_YzXms_Ww1RWn>.

normativa. Portanto, a resignificação, com a atribuição de significados positivos ao termo, é um revide através da linguagem.

Aprofundando a reflexão, considero a atitude de autonear a sua própria produção literária uma forma de resistência discursiva às estruturas de poder e de conhecimento. Segundo Bill Ashcroft (2001, p. 15, tradução livre), a linguagem “é a chave para a interpolação, a chave para o potencial transformador”. Desse modo, a ação de nomear implica a afirmação de uma existência e a abertura para a criação de significados sobre o que existe (Rosa, 2024b).

A expressão “literatura marginal” ganha força com a publicação dos volumes especiais *Literatura Marginal – A Cultura da Periferia, Atos I, II e III* da revista *Caros Amigos*, organizados por Ferréz, respectivamente, em 2001, 2002 e 2004. A *Caros Amigos* era uma revista de circulação e renome nacional com tendência à esquerda, logo, abertura para discussões sociais. Nesse contexto, Ferréz – que já atuava como editor na revista – criou as edições especiais *Literatura Marginal* com produções artísticas exclusivas de pessoas periféricas, “reunindo, no total, 48 autores (majoritariamente residentes em São Paulo) e 80 textos (entre crônicas, contos, poemas e letras de rap)” (Nascimento, 2009, p. 21). Inclusive, ao longo das edições, publicaram pessoas em situação de privação de liberdade. Ferréz também atuou para que as revistas circulassem em todas as quebradas onde es artistas estavam, de modo que a produção do povo voltasse para o povo.

Na sequência, em 2005 Ferréz organiza o livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, publicado pela Agir com textos de diferentes autories. No prefácio, intitulado *Terrorismo Literário*, ele discute como a literatura marginal tem o compromisso político de representar a cultura da periferia:

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte. Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de ‘excluídos sociais’ e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais 500 anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria (Ferréz, 2005, p. 11).

Na conjuntura delineada por Ferréz, é interessante observar as formas de controle social mobilizadas pela colonialidade e, sobretudo, as formas de organização desenvolvidas pelas pessoas marginalizadas para a produção de conhecimentos através da arte e da literatura marginal. Tais ações coletivas e localizadas possibilitam “construir um pensamento que nasça

de práticas políticas concretas desse espaço geográfico, a partir da experiência de suas comunidades” (Rosa; Leite, 2023, p. 143). É nesse cenário que, frente à ausência do Estado na promoção de atividades literárias e culturais nas periferias, comunidades passaram a organizar seus próprios eventos, como os saraus comunitários que se tornaram opções de lazer e de participação político-cultural. Em entrevista a Lucía Tennina (2013, p. 3), o poeta Sérgio Vaz expõe justamente essa conjuntura: “O espaço que o Estado deixou para nós é o bar, aqui não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem lugar para se reunir, e o bar é o nosso centro cultural [...] então a gente ocupou o bar. É só isso o que a gente tem, então, é isso o que vamos transformar”.

Ao longo da atuação dos saraus nas periferias brasileiras na década de 2000, a expressão “literatura periférica” também passou a ser utilizada por seus criadores para caracterizar os textos apresentados nesses eventos, em consonância com os locais geopolíticos de produção dessa literatura e seus corpos políticos de enunciação. A pesquisadora e produtora cultural Jéssica Balbino (2016) ressalta que os saraus da Cooperifa e do Binho foram importantes redutos de uma prática literária periférica na cidade de São Paulo que inspiraram a criação de outros saraus pelo país. Juscelino de Sales (2024), por sua vez, também discute como a adoção dos conceitos “marginal” e/ou “periférica” para caracterizar essa literatura demonstra um posicionamento político no terreno de disputas do campo literário:

A ligação e interdependência terminológica entre os dois termos – marginal e periférica como disputa conceitual para nominar a literatura produzida em territórios vulnerabilizados consiste em horizonte teórico tanto para contestar o território extremamente homogêneo da literatura de cânone, como para demarcar um posicionamento político e estético em defesa da ampliação da atividade literária. Disputar o conceito de literatura marginal e periférica e explicitar sua densidade histórica, sua partilha sensível e seu fazer participativo constitui visada necessária para o revisionismo e a reformulação da ideia ultrapassada de literatura nacional depositária dos velhos e antiquados manuais de literatura. Constitui também a atualização do *modus operandi* para a renovação de uma história da literatura brasileira baseada no direito político à literatura, com legitimidade e bem-estar de promoção à saúde, e em defesa da fluida diversidade literária (Sales, 2024, p. 108, grifo do autor).

Compreendo o movimento que grupos socialmente marginalizados fazem ao escreverem as suas próprias obras, automearem essas produções disputando um lugar na história da literatura brasileira e as disseminarem pelas periferias e centros como ações políticas que configuram projetos de vida coletiva para re-existir, coerente com as propostas decoloniais descritas por Mignolo (2017). Ferréz expressa muito bem essa ideia de construir futuros outros a partir do trabalho literário: “Literatura de rua com sentido sim, com um princípio, sim, e com

um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país, mas não recebe sua parte” (Ferréz, 2005, p. 10). Com tal objetivo, a periferia brasileira criou diferentes eventos e movimentos culturais, como o Hip-Hop, a literatura marginal e os saraus, que prepararam o terreno para que os slams se espalhassem e se fortalecessem no país a partir de 2008 (Rosa, 2024b). Consequentemente, o slam assumiu o compromisso de fomentar o mesmo propósito de mudanças via literatura que foi semeado por Ferréz no início do século, conforme expõe Silva (2024, p. 81): “Em relação à própria produção artística, o mais importante é ‘o que virá a ser’, as mudanças que, por meio das mensagens veiculadas, pode-se, mesmo que lentamente, provocar no mundo – que é o estado permanente do slam”.

Escritas que versam sobre as vivências do povo fazem com que o povo se identifique com os textos e se sinta representado neles. Isso aconteceu com *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, com o rap nacional nas décadas de 1990 e 2000, com as edições especiais da revista *Caros Amigos: Literatura Marginal – A cultura da Periferia*, com as coletâneas de saraus periféricos, com a poesia de Sérgio Vaz e, atualmente, acontece com a poética dos slams – conforme discuti no primeiro capítulo da tese. Dessa forma, o slam traça configurações outras para o cenário de produção literária nacional:

A literatura que via de regra foi escrita por grupos historicamente privilegiados pela colonialidade e pela racialização, derivando assim em território dominado por homens brancos, heterossexuais e de classe alta, agora encontra em contraponto na dicção de corpos subalternizados expressando-se fora da subalternidade. No Brasil do século XXI, a poesia falada é dita por vozes não brancas, periféricas, LGBTQs e, em sua maioria, femininas. Nesse novo cenário de desmonte do regime de distribuição desigual dos meios de enunciação, a palavra poética passa a ser sinônimo de palavra política (Pimentel, Souza, Costa, 2023, p. 8).

Nesse regime de distribuição desigual dos meios de enunciação supracitado, percebo que organizadores e slammers se identificam com o conceito de “literatura marginal”, proposto por Ferréz (2005), ao compartilharem experiências sobre estar à margem, tanto geográfica quanto socialmente na produção dos slams. No aspecto geográfico, muitos campeonatos ocorrem em regiões periféricas, por vezes negligenciadas pelo poder público em relação ao incentivo cultural. Em uma dinâmica muito parecida com a descrita por Sérgio Vaz sobre o contexto de realização dos saraus em bares, os slams brasileiros também só encontraram as ruas para poderem fazer seus eventos, portanto, ocuparam e ressignificaram esses espaços. Para Aguilar e Cámara (2017, p. 14): “Uma cultura pode definir-se pela distribuição dos espaços. O uso artístico ou cultural que se faz deles já implica uma ação política que tem como fim

conservar, reforçar, subverter, modificar ou suprimir”. Desse modo, diante da ausência do Estado, ocupar os espaços públicos os reconfigurando como palcos para a poesia falada é uma ação política de re-existência do slam.

Já sobre a margem social, os campeonatos de poesia são comunidades que usam a literatura para se expressar fora da subalternidade, conforme a reflexão de Pimentel, Souza e Costa (2023). Nesse contexto, reconheço cinco características que colaboram para a vinculação dos slams brasileiros à literatura marginal:

1. a ocorrência dos slams em espaços públicos, espaços periféricos ou de circulação de sujeitos periféricos; 2. a organização de uma atividade literária fora dos círculos acadêmicos e editoriais; 3. a condição social das pessoas que participam do slam (organizadores, poetas e público); 4. as temáticas dos poemas apresentados, os quais geralmente versam sobre situações de marginalização: racismo, violência policial e de gênero, desigualdade social e relações político-econômicas; 5. a proposta estética dos textos que, comprometidos com as questões político-sociais do tempo/espaço de seus criadores, contam histórias em até três minutos com um discurso acessível, linguagem coloquial e objetiva, repleta de gírias e neologismos (Rosa, 2024b, p. 6).

Assim como Ferréz nomeia a sua produção e a de seus pares de “literatura marginal” para referenciar um projeto estético com sentido, princípios, linguagem e objetivos bem delineados, as pessoas que constroem o slam brasileiro realizam um percurso semelhante na luta por valorização e protagonismo no campo literário. Logo, pensar a poesia contemporânea do slam “e seu lugar de marginalidade no que tange ao reconhecimento e à sua recepção crítica em contraposição ao cânone, pode significar revisar paradigmas muito antigos e domesticados nos parâmetros da literatura ocidental” (Pimentel; Costa, 2023, p. 122), o que dialoga intimamente com o revisionismo da ideia de literatura nacional, discutida por Juscelino de Sales (2024) a partir da disputa pelo conceito de literatura marginal.

O fato de a comunidade poética do slam definir a sua literatura como marginal é uma atitude estratégica tanto para ocupar espaços em um mercado cultural que já consome essas produções, quanto para atingir públicos específicos que se reconhecem nos lugares às margens dos centros. Nesse sentido, Nascimento (2019, p. 175) destaca que a ideia do slam é “a de democratizar os acessos à literatura, mais especificamente, à poesia” e é, justamente, por se constituir a partir de temas populares, em espaços de acesso gratuito e com o envolvimento do público que o slam consegue alcançar tal objetivo. Democratizar a poesia é uma proposta política e social do slam no Brasil, conforme refletem Danielle Gama e Wilson Penteado Júnior:

Nessa batalha, a função dos poetas passa a ser a de mediar e disseminar informação aos pares, estrategicamente trazendo referências da cultura negra, da cultura local, valorizando pessoas da comunidade e suas trajetórias, e de incentivar a leitura e a escrita entre seus públicos, como forma de alcançar, pela educação e cultura, outros lugares sociais. Os poetas, assim, afirmam-se como veículos de mensagens que provocam reflexão e conscientização entre seus pares sobre temas que lhes afetam, através do que consideram o “corre”, a “função” dos poetas das periferias – recorrendo a outra metáfora que, além da arma, é constante nos poemas de *slam*: o tráfico de informação (Gama, Penteadó Júnior, 2022, p. 64, grifo des autories).

Considerando as dinâmicas de poder que regulam o acesso à criação e ao consumo literários, é notável que os slams usaram os recursos que lhe eram disponíveis para a manifestação de sua poética, ou seja, a rua, o corpo e a voz para a transmissão do conhecimento. Entretanto, em resposta a tais dinâmicas, percebo um movimento de alcance dessas comunidades poéticas aos meios de produção literária – como a própria publicação em livro – e a diferentes espaços de legitimação literária no Brasil. Construir futuros outros para seus produtores também é uma proposta política e social do slam que propaga a literatura como um campo profissional possível para quem deseja seguir carreira. Na próxima seção, mostro como o trabalho coletivo do slam está em plena expansão, levando a sua poética a diversos espaços, inclusive, aos centros.

2.4 A circulação da poética do slam

Slammers são artistas versáteis, pois materializam suas escritas em diversos produtos artísticos, desde as performances de poesia falada criadas para os campeonatos e os saraus ou mesmo as performances poéticas que são apresentadas em diversos outros eventos, como os educacionais que nos últimos anos têm buscado jovens slammers para se apresentarem em escolas. Além disso, há os vídeopoemas roteirizados para gravação e posterior circulação nas redes sociais e canais do YouTube, há as publicações em zines de diversos formatos, há os poemas que compõem lambe-lambes, stencils, bandeiras, estandartes, ecobags, colares, adesivos, colagens com ilustrações e uma infinidade de produtos. Abaixo trago algumas imagens ilustrativas.

Imagem 13: Ecobag *Repita* de Ryane Leão.



Fonte: Site de vendas “Um canto lá de casa”³⁴. Acesso em: 20 mar. 2024.

Imagem 14: Post de Mel Duarte divulgando a venda de bandeiras poéticas.



Fonte: Página do Instagram de @melduarte poesia. Acesso em: 20 mar. 2024.

Imagem 15: Colar com poema de Eveline Sin.



Fonte: Site de venda “Areia Inutensílios”³⁵. Acesso em: 20 mar. 2024.

³⁴ Disponível em: <https://www.umcantoladecasa.com.br/produtos/sacola-desejo-que-voce-repita-ryane-leao/>

³⁵ Disponível em: <https://www.areiaintensilios.com.br/pd-56ce96-vicio-de-linguagem-e-quando-minha-palavra-beija-a-sua.html?ct=&p=1&s=1>

No grande campo do spoken word, a poesia de slammers é influenciada por diversos gêneros poéticos como o repente, a glosa, a embolada e a cantoria, dentre tantas manifestações da oralidade produzidas em diferentes regiões do Brasil. A slammer Luna Vitrolira, por exemplo, cresceu no Sertão do Pajeú, uma região pernambucana que fomenta a poesia falada, e realizou uma pesquisa de mestrado³⁶ sobre a poética de improviso dessa localidade, a qual inspira sua própria produção literária. Também são comuns experiências em que os poemas assumem outras formas orais, como integrar peças teatrais ou mesmo se tornar músicas em uma poética multimodal. Como exemplos, Laura Conceição lançou os discos de rap *Tempos efêmeros* (2019) e *Espelho* (2022), além do álbum de poesia falada *Mulher Palavra* (2025). Mel Duarte também lançou um disco de poesia falada, *Mormaço - Entre outras formas de calor* (2019) e Luz Ribeiro lançou o *EP Poeta Esquema Novo* (2024) com quatro faixas disponíveis nas versões musicadas e declamadas. Outro exemplo interessante das artistas Mel Duarte e Luz Ribeiro foi a criação de um espetáculo de humor em 2022, chamado *STAND UP POETRY: Capítulo 1- Palavras para o Futuro*, com direção de Naruna Costa.

A própria união das artes de escrever, declamar e performar poemas nos slams já demonstra um campo expandido de elaboração poética que trabalha com a palavra, a voz, o ritmo, o corpo, o espaço e o tempo. Ademais, o acesso às tecnologias digitais para a gravação de conteúdos audiovisuais, a produção de impressos independentes e a circulação on-line das obras constitui um contexto contemporâneo que marca a poética dos slammers brasileiros para além dos campeonatos. A partir dos exemplos de produtos artísticos que trouxe acima, desejo demonstrar que esse campo expandido não se esgota, pois poetas em diversas regiões do país estão criando para além da estrutura do poema, ampliando repertórios de linguagem, de formatos, de experimentação e de compreensão da poesia, em projetos multimodais com diferentes materialidades e suportes.

Considero importante destacar que essa capacidade de criação e adaptação literária para diferentes materialidades está extremamente vinculada à necessidade de sobrevivência financeira dos slammers que lutam para fazer da arte a sua profissão principal. Logo, uma versatilidade de produtos é criada para que as autorias possam ter diferentes fontes de renda com o trabalho poético. Nos últimos tempos, poetas que ganharam reconhecimento na cena do

³⁶ LIRA, Gabrielle Vitoria de. **Pajeú: o rio encosta as margens/ no eco de nossa voz**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/40691>>.

slam e, conseqüentemente, passaram a alcançar um público mais amplo nas redes sociais³⁷ têm optado pela elaboração de produtos poéticos para a venda em suas próprias redes, já que o TikTok e o Instagram se tornaram vitrines aos seus trabalhos.

Nesse contexto de expansão da poesia criada na cena dos slams, compreendo que a publicação em livro não significa um passo atrás em direção ao tradicionalismo literário. Muito pelo contrário, a publicação é uma estratégia de divulgação e venda do trabalho des slammers, já que os livros chegam a lugares em que eles muitas vezes não conseguem chegar fisicamente para uma apresentação, seja por questões geográficas e/ou financeiras. Por mais que os vídeos de poetas se apresentando em slams também alcancem diferentes regiões do país com muita facilidade e possam ser monetizados, os livros e os diversos produtos poéticos também geram renda direta e, de certa forma, criam laços de aproximação entre artistas e público (a exemplo, o fato de receber um livro autografado).

Outro ponto muito importante nesse contexto é que o ato de publicar compõe uma luta maior para acessar o espaço legitimado da literatura que ainda é o campo do livro. Portanto, publicar também é um direito des slammers que, dentre tantas interfaces de atuação, trabalham com a oralidade e querem ter seus próprios livros. A publicação é, então, um projeto político de muitas comunidades de slam pelo Brasil que mobilizam diferentes estratégias para ocuparem espaços no campo editorial. Em análise sobre as formas de agrupamento na produção literária, Leone (2014, p. 25, grifo da autora) expõe que elas são “observáveis a partir do estudo das formas de edição, uma prática que implica, além das lutas de poder dentro do *campo literário*, para utilizar o conceito de Bourdieu, as trocas que este tem com os outros campos, como os da técnica, e principalmente o econômico”.

Isso explica por que a publicação individual de um livro é inviável a muitos slammers e escritories, em função dos custos financeiros, do acesso a profissionais da área, da falta de conhecimento sobre a cadeia do livro e as etapas de produção de uma publicação (edição, revisão, diagramação, impressão, divulgação, distribuição etc.). Diante dessa conjuntura, muitas comunidades de slams organizam e publicam antologias com poemas de seus participantes e os processos de publicação podem acontecer de diferentes formas, mas a maioria deles é de modo independente. Seja com recursos próprios des organizadores e/ou autories, com a venda de rifas pela comunidade de slam, com vakinhas on-line ou com a pré-venda dos livros, a fim de adquirir valores mínimos para arcar com os custos da publicação. Seja com o

³⁷ Como exemplo, a slammer Mileny que alcançou 1 milhão de seguidories na plataforma TikTok. Mais informações em: <<https://www.terra.com.br/visao-do-corre/ta-on/multiartista-periferica-bate-1-milhao-de-seguidores-declamando-poesia,ceaeef6279d72288763b2c0b46a4d1147s5h7v10.html>>.

apoio de editais da área cultural de municípios ou estados, em que os projetos de publicação de livros são aprovados, ou mesmo via parcerias com selos e editoras independentes, que recebem parte de seus pagamentos a partir da venda dos livros após a publicação.

Em análise sobre a consolidação dos movimentos de saraus a partir do lançamento de antologias, Balbino (2016) contextualiza que tais obras são produtos de autopublicação, o que também acontece no slam:

[...] em sua maioria, são tiragens modestas – mas que criaram, ao longo dos anos, um mercado editorial paralelo e um vetor de carreira - e com distribuição feita diretamente pelos autores(as), de mão em mão, de sarau em sarau, com pouco ou nenhum destaque na mídia especializada ou em grandes livrarias (Balbino, 2016, p. 55).

Faço um parêntese para trazer uma experiência pessoal. Em 2022, organizei a publicação do primeiro livro do *Slam Pé Vermelho*, chamado *Poesia é o Conselho*, com recursos do Prêmio Aniceto Matti, edital de premiação de projeto culturais de Maringá (PR). Esse prêmio fornece um valor financeiro, de acordo com a categoria na qual ocorre a inscrição, para que es produtorias culturais executem integralmente o projeto inscrito, sem nenhuma responsabilidade por parte do município nessa execução. Assim, planejamos todo o processo de publicação de modo independente pelo *Coletivo Pé Vermelho*, desde a escolha dos poetas, a revisão dos textos, a ordem de entrada no livro, o design da capa e do miolo, o corte da capa, as fotos do miolo, as fotos dos slammers, a folha de adesivos e o flip book³⁸, dentre diversos outros detalhes.

Controlar essas etapas de publicação nos deu a oportunidade de produzir um livro com a identidade do *Slam Pé Vermelho*, o qual proporciona uma experiência de leitura passando pela nossa trajetória, enquanto comunidade de slam, e uma experiência estética de manipulação do corte da capa, dos adesivos e do próprio livro para visualizar o flip book. Inclusive, quando me perguntam sobre o que vivi de mais emocionante no *Slam Pé Vermelho*, lembro-me do dia do lançamento quando a plateia toda estava com o livro em mãos e o nosso slammaster, Pedro Marques, manipulou um exemplar para mostrar o flip book com os pés “andando” pelas páginas. Foi um momento muito especial, o público gritou de imediato, reagiu com muita animação e cada pessoa começou a manipular o seu próprio livro para ver o flip book em suas mãos. A escolha desse detalhe do livro não foi aleatória, tive essa ideia porque queria que cada

³⁸ Um tipo de animação feita com uma sequência de imagens impressas em um livro. Ao folhear rapidamente, as imagens parecem se mover, criando a ilusão de uma animação. Exemplo no livro *Poesia é o Conselho*: <https://www.instagram.com/reel/CgC8boMDI8E/>

pessoa que lesse a obra sentisse que estava caminhando com o *Slam Pé Vermelho* ao longo das páginas e da nossa trajetória até aquele momento.

Imagem 16: Lançamento do livro *Poesia é o Conselho*.



Fonte: Acervo da autora.

O fato de ter um poema publicado em um livro, mesmo que seja coletivo, também colabora para o processo de reconhecimento dos slammers como poetas, seja por parte de suas famílias, amigos ou colegas de trabalho etc. Como exemplo, no evento de lançamento do livro *Poesia é o Conselho*, que ocorreu em uma edição do slam, foi a primeira vez que vi familiares da maioria dos poetas que já participavam do slam há anos. Ou seja, talvez essa tenha sido a primeira vez que eles convidaram membros de suas famílias para irem ao slam, por conta da publicação.

No processo de edição do livro *Poesia é o Conselho*, convidamos Daniel Minchoni para fazer a diagramação a partir do design da marca que já tínhamos. Minchoni é poeta, organizador do *Menor Slam do Mundo* e do *Sarau doburro*, além de designer do campo do livro. Em 2011, ele criou um selo de publicação independente, chamado *Selo doburro*, pelo qual já lançou duas coletâneas do *Menor Slam do Mundo*, uma coletânea do *Slam Rachão Poético* e livros de diversos poetas da cena dos saraus e slams, dentre eles, *Coquetel Motolove* (2014) e *Sangria* (2017), de Luiza Romão.

Poesia é o Conselho é uma autopublicação feita de modo independente por pessoas que atuam na cena dos slams, o que fortalece esse espaço de produção e de circulação literária. Ressalto que integrar coletâneas organizadas por comunidades de slams ou saraus pode ser uma das poucas oportunidades de publicação literária que poetas das oralidades conseguem acessar.

O livro lançado pelo *Slam Pé Vermelho*, por exemplo, foi a primeira oportunidade de 10 des 11 poetas que compõem a edição. Com tal exemplo, quero demonstrar a importância da publicação coletiva na cena do slam e do trabalho a muitas mãos e cabeças para fomentar a produção de livros. Nesse sentido, trago outra reflexão de Balbino (2016, p. 57) a respeito da capacidade de organização dos coletivos periféricos que “conseguem criar, organizar e manter espaços culturais em bares, bibliotecas, galpões e equipamentos públicos, bem como criar selos e pequenas editoras e confeccionar, editar e fazer circular os próprios livros, e, por conseguinte, a própria voz”.

Em uma conjuntura na qual a desintegração das comunidades é uma estratégia de dominação utilizada pela colonialidade, os slams realizam justamente o fortalecimento de suas comunidades ao criarem oportunidades para seus membros, como publicar, organizar e editar um livro, além de ler textos de pessoas com as quais você convive, já que a poética do slam é uma arte feita localmente pela comunidade e para essa comunidade. Logo, a atuação dos slams é sempre em rede, movimentando seus integrantes e compartilhando os conhecimentos produzidos nesses espaços, o que reitera a proposta decolonial do movimento.

Continuando o panorama sobre a relação dos slams brasileiros com os livros, trago um projeto de continuidade fomentado pelo *Slam da Guilhermina* (SP) que, desde 2014, busca publicar anualmente uma coletânea com poemas dos campeões mensais do slam no ano anterior. O projeto de publicação coletiva começou com o lançamento do livro *Slam da Guilhermina 1.0* (2014), com poemas de 10 slammers que venceram as edições mensais de 2013. Nesse momento, também foi lançado um CD de poesia falada com as declamações dos mesmos poemas feitas por seus autores. Até o momento, o *Slam da Guilhermina* já alcançou a edição 10.0, lançada em 2025. Muitos outros slams também já publicaram antologias, portanto, mesmo que a publicação anual não seja um projeto desejado ou mesmo alcançado por outras comunidades, o livro geralmente é buscado pelos slams para materializarem as suas trajetórias literárias.

Imagem 17: Coletâneas organizadas por slams.



Fonte: Acervo da autora.

Nesse processo de publicações, é interessante observar que a organização do *Slam da Guilhermina* e a editora Autonomia Literária³⁹ criaram até mesmo uma coleção literária, chamada *Coleção Slam*, para poder dividir os livros por temas dos textos. Atualmente, a coleção conta com sete títulos: *Antifascismo* (2019), *Empoderamento Feminino* (2019), *Negritude* (2019), *LGBTQIA+* (2019), *Luta de Classes* (2023), *Protagonismo Juvenil* (2023) e *O que é slam de poesia* (2024), todos organizados por Emerson Alcalde. Slammers de diferentes regiões do Brasil participam da coleção a partir das temáticas dos poemas que declamam nos slams. Já o último livro, lançado em 2024, apresenta um panorama do cenário das batalhas de poesia falada.

³⁹ “A editora Autonomia Literária é uma iniciativa editorial fundada em 2015, idealizada por Manuela Beloni, Hugo Albuquerque & Cauê Seignemartin Ameni. Sua ação está centrada na organização de publicações em rede junto aos movimentos sociais, intelectuais, coletivos e novos portais de mídia independente. Também é um projeto político, sem fins lucrativos e sem chefia, ensaiando alternativas para superar e desafiar as relações mercadológicas. Por isso, nossa parceria editorial junto a ativistas, intelectuais e movimentos sociais, tem como objetivo não só municiar e difundir o pensamento crítico transformador, mas também de constituir novas formas de ação e produção em comum — rompendo a velha hierarquia entre editora e editados”. Apresentação disponível no site: <https://autonomialiteraria.com.br/sample-page/>

Imagem 18: Capas dos livros da *Coleção Slam*.



Fonte: Montagem da autora realizada com fotos do site da editora Autonomia Literária.

A apresentação, que acompanha todos os livros da coleção, abre espaço para reflexões interessantes sobre os contextos de traduções/adaptações pelos quais os poemas do slam passam, à medida que ocupam diferentes materialidades ao longo dos tempos:

Esta coleção traz ao público leitor **textos poéticos escritos para serem declamados em voz alta** numa das cenas culturais mais impactantes do século 21: o slam de poesia falada. O desafio proposto é **colocar no papel a oralidade urbana de jovens que gritam suas angústias nas ruas** e, quando **gravados em vídeos**, viralizam nas redes sociais, comprovando que **a literatura pode ocupar outros suportes que vão além do papel impresso**. Alguns poetas produzem zines com papel sulfite, dobrados por eles mesmos, nos quais inserem trechos de seus poemas a fim de comercializá-los nas rodas culturais – a intenção é arrecadar dinheiro para a condução na volta pra casa. Poucos frequentadores desta cena, entretanto, possuem livros publicados, uma das características do slam é seu caráter efêmero, pois ele se faz ao vivo (Alcalde, 2019, s. p., grifos meus).

Nesses processos de traduções/adaptações, podemos pensar em um percurso no qual, primeiro, vem o momento de escrita do poema que já dialoga intensamente com o planejamento da performance, depois, a declamação do poema ao público e, quando possível, o registro audiovisual da apresentação no slam e, por fim, o retorno do poema à palavra escrita, agora na materialidade da publicação. Outras informações interessantes da apresentação supracitada de Alcalde – que reforçam alguns pontos já discutidos nesta seção da tese – são a produção artesanal e a venda de zines feitas por slammers como meio de sobrevivência financeira,

inclusive a fim de conseguir pagar o transporte para casa após as batalhas de poesia. Além do destaque ao fato de que, mesmo que alguns poetas tenham textos publicados em zines, as publicações em livros são poucas entre os participantes do slam. A apresentação da *Coleção Slam*, presente nas orelhas dos livros, ainda expõe:

Os temas tratados nesta coleção vão ao encontro da linha editorial da Autonomia Literária, que visa trazer discussões latentes da sociedade pela ótica de seus protagonistas. Pela primeira vez é organizado no Brasil uma edição de poesias de slam, com distribuição nacional nas livrarias e feiras de livros, o que contribuirá, e muito, para disseminar essa pulsão de vozes poéticas que não aceitam mais serem silenciadas (Alcalde, 2019, s.p.).

A possibilidade de distribuição nacional dos livros e até mesmo de compra pelo site da editora com uma rápida busca na Internet são ferramentas importantes de divulgação e venda das produções do slam. Isso não quer dizer que já não exista uma circulação nacional dessas publicações, pois, slammers e slammasters vendem e trocam seus livros/zines via redes sociais/correios ou mesmo em viagens e eventos presenciais, em um mercado paralelo como Balbino (2016) pontua sobre os saraus. O que ressalto aqui é a ampliação da circulação dessas produções para outros espaços literários, como as livrarias, as feiras de livros e os sites, em que é possível alcançar um público que ainda não conhece a cena dos campeonatos.

O livro faz tão parte da história do slam nacional que a exposição *Gira da Poesia: 15 anos de slam no Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio (RJ) em 2023 e no Instituto Tomie Ohtake (SP) em 2024, dedicou um espaço especialmente aos livros e zines publicados por slams e slammers ao longo dos 15 anos de movimento no país.

Imagem 19: Espaço *Da letra à voz*, dedicado aos livros (parte central da imagem) e às zines (parte inferior da imagem) na exposição *Gira da Poesia: 15 anos de slam no Brasil*.



Fonte: Foto da autora.

Esta parte da exposição foi nomeada *Da letra à voz* e reuniu mais de 100 livros e 30 zines. Além dessas, há diversas outras publicações literárias produzidas pela cena do slam, mas, por si só, a existência de tal espaço em uma exposição que traça a trajetória do slam no Brasil é muito representativa e ilustra a importância do livro para o movimento. Abaixo, trago o texto que acompanha tal seção e que também está disponível no programa impresso da exposição:

Da letra à voz

No trânsito entre letra e voz, performance ao vivo e palavra grafada na página, slammers passam a publicar seus poemas em livros, zines e antologias, se aproximando de uma cena literária independente já existente no Brasil. Se, por um lado, esse movimento tem um caráter bastante autônomo – com publicações artesanais e livros vendidos mão à mão durante as batalhas –, por outro, é notável como o slam, nos últimos anos, tem ocupado espaços no mercado editorial e na literatura mais instituída, com slammers publicando em grandes editoras, integrando antologias históricas e ganhando prêmios literários reconhecidos (D’Alva; Romão; Ludemir, 2024, p. 4).

A citação acima resume o panorama que tento construir nesta seção do capítulo. Já tendo abordado o contexto de produções literárias independentes na cena do slam, a seguir, passo a apresentar alguns exemplos de expansão da produção de slammers que publicaram em

editoras de renome nacional, integraram antologias poéticas, ganharam prêmios literários e tiveram seus poemas utilizados em importantes provas de vestibulares e exames nacionais.

Para demonstrar como as produções de slammers também alcançam o interesse do mercado editorial, trago como exemplo as experiências de Ryane Leão e Midria, poetisas que se apresentaram ativamente em slams e, no momento, seguem carreira como escritoras publicando livros e participando de mesas em feiras e festas literárias, dentre outras atividades ligadas à poesia e à oralidade.

Ryane Leão é mulher, negra, lésbica, poeta e educadora cuiabana que vive na cidade de São Paulo (SP). Começou a divulgar seus textos em blogs, depois, nas redes sociais Facebook e Instagram (@ondejazzmeucoracao), além de lambe-lambes pelas cidades por onde passava. Em entrevista ao portal Cidadão Cultura, por volta de 2015, a poeta expôs: “Já colo os lambes faz anos e hoje em dia tenho 50 mil pessoas seguindo o projeto. Isso só me dá mais vontade de poetizar os muros daqui, coisa que faço toda semana (quando dá, claro, porque sou professora e às vezes estou sobrecarregada!)” (Leão, s.d). Como apontado por Ryane, os lambes espalhados por ela nas ruas possibilitaram que as pessoas postassem fotos deles marcando a rede social da poeta, o que colaborou na divulgação de sua escrita, no aumento de compartilhamentos de postagens e, conseqüentemente, no número de seguidores ao ponto de ela viralizar, atualmente, com mais de 617 mil seguidores no Instagram.

O fato de competir nos slams da cidade de São Paulo e ter vídeos dessas apresentações circulando na Internet também foi importante na divulgação do nome de Ryane Leão e de seu trabalho. Em seus poemas apresentados nos campeonatos de poesia falada, a poeta denunciava o machismo, a misoginia e a violência de gênero, inclusive em espaços poéticos como os saraus. Para exemplificar isso, trago o trecho de uma performance de Ryane apresentada em 2017 no *Slam Resistência* (SP)⁴⁰ com intensa participação do público. A slammer começa o poema citando nomes de mulheres e apontando o dedo para a plateia incitando a participação dessa na performance (Imagem 20), assim, após cada nome, a plateia responde “presente” e conclui essa abertura coletiva do poema com a expressão “nenhum espaço a menos”⁴¹.

⁴⁰ A apresentação completa de Ryane Leão no *Slam Resistência* pode ser assistida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=5N9NGyS4kXY>

⁴¹ A expressão “Nenhum espaço a menos” surgiu como levante nos protestos feministas latino-americanos para questionar os espaços sociais negados às mulheres. A expressão surgiu do grito “Ni Una Menos” – em português “Nenhuma a menos” –, entoado pelo movimento feminista argentino durante uma marcha ao Congresso Nacional da Argentina em 3 de junho de 2015, como protesto pelo assassinato de Chiara Páez (14 anos), morta por seu companheiro. A partir de então, a data de 3 de junho se tornou um dia de protestos contra o feminicídio em vários países da América Latina.

Imagem 20: Performance de Ryane Leão no *Slam Resistência* em 2017.



Fonte: Página do YouTube da GICA TV. Acesso em: 07 mar. 2024.

Na sequência da performance, Ryane diz que o poema é “dedicado a todos os esquerdomachos” – recebendo gritos de apoio da plateia – e que não autoriza a sua imagem no *Slam Resistência*, a fim de que sua performance não fosse divulgada por esse slam em seus próprios canais na Internet, como era comum na época. Então, ela declama os seguintes versos:

É tão grande a cara de pau
 que eles até continuam colando no sarau
 veio aqui pra quê? eu vou te perguntar
 não tá sabendo que a mina vai pegar o microfone pra te denunciar?
 aposto que acha que seu papo ainda cola
 sua roupa, cabelo e barba da hora
 conversinha de astrologia, antropologia, etnia, poesia
 fala que é MC, escritor, artista, grafiteiro
 mas segue o mesmo roteiro...
 faz piada dizendo que o estupro é inevitável
 manda foto da mina pelada pra agenda toda
 xinga geral se chamam uma mina pra cantar no seu lugar
 prega igualdade até subir no palco e se endeusar
 espanca mulher grávida e justifica dizendo que já tinha pedido três vezes pra
 ela abortar
 pra disfarçar, tá sempre nos eventos com um livro na mão
 recita uns poemas e faz até dedicatória
 por favor, né, respeita a minha história (Leão, 2017, transcrição minha).

No texto, Ryane Leão denuncia os poetas “esquerdomachos”, homens que, mesmo se posicionando politicamente à esquerda – inclusive em seus textos –, reproduzem o machismo e a violência de gênero nas práticas cotidianas. Ryane constrói o seu poema como uma interpelação a esses homens: “veio aqui pra quê? eu vou te perguntar/ não tá sabendo que a mina vai pegar o microfone pra te denunciar?” (Leão, 2017, transcrição minha). Com um

discurso irônico e um vocabulário repleto de gírias e rimas, a poeta constrói uma lista de ações características do perfil “poeta esquerdomacho”. Esse é um exemplo de cobrança da comunidade de slam sobre os poetas sustentarem em suas vidas os posicionamentos que expressam em seus poemas, conforme discuti no primeiro capítulo desta tese. Além disso, ressalto que tal poema de Ryane compõe um movimento maior de produções poéticas de mulheres para denunciar o machismo na cena dos saraus, “após um episódio isolado de abuso em um sarau na zona Sul de São Paulo”, que resultou campanha #nãopoetizeomachismo (Balbino, 2016, p. 136).

Voltando à apresentação da carreira de Ryane Leão, em entrevista ao portal Cidadão Cultura em 2015, ela divulgou a campanha de financiamento coletivo de seu primeiro livro “Sou Coração em Excesso” (com publicação e entrega previstas para 2016) e comentou sobre a escolha pelo financiamento coletivo: “Se lanço por editora fico com 10% do preço da capa, ou seja, se a editora vende o livro por R\$30, a escritora fica com R\$3. Acho o esquema injusto e quis fazer diferente, para dar voz e força para literatura independente” (Leão, s.d). De acordo com os dados dessa campanha, expostos pela plataforma Catarse⁴², uma tiragem de 1.000 exemplares com média de 100 páginas, orelha, ilustrações e diagramação precisaria de R\$12.300,00 divididos em: 50% para custos de impressão e pagamento de colaboradores; 20% para custos com frete; 17% para custos na elaboração de recompensas para apoiadores; e 13% para taxa de uso da Catarse. Conforme a plataforma, a campanha foi bem-sucedida, pois alcançou o valor de R\$ 15.600,00 apoiada por 299 pessoas. Entretanto, ao longo da pesquisa, não encontrei nenhuma informação sobre o livro “Sou Coração em Excesso” publicado.

Em 2017, Ryane Leão lançou o livro *Tudo Nela Brilha e Queima* pela Editora Planeta (inclusive, o site da editora o indica como livro de estreia da autora). Em 2020, a obra alcançou mais de 45 mil cópias vendidas no Brasil, tornando-se *best seller*. Segundo Pablo Viana e Rannyson Moura (2023, p. 19): “O termo Best Seller é utilizado para se referir a obras com bom desempenho comercial no segmento e tal título torna-se uma importante forma de legitimação para uma obra nesse campo”. Ter um livro *best seller* significa receber reconhecimento e validação no campo da literatura, nesse sentido, Ryane Leão já foi chamada pela mídia brasileira de “fenômeno literário”⁴³. Em 2019, a poeta lançou o seu segundo livro, *Jamais peço desculpas por me derramar*, também pela Editora Planeta e, em 2021, alcançou a marca de mais de 100 mil livros vendidos entre seus dois títulos.

⁴² Campanha disponível em: <https://www.catarse.me/ondejazzmeucoracao>

⁴³ Disponível em: <<https://revistamarielaire.globo.com/Blogs/De-repente-perennial/noticia/2018/07/fenomeno-literario-ryane-leao-leva-suas-poesias-autobiograficas-flip.html>>.

Imagem 21: Post de Ryane Leão sobre seus mais de 100 mil livros vendidos.



Fonte: Página no Instagram de @ondejazzmeucoracao. Acesso em: 15 jul. 2024.

O alcance de vendas de Ryane Leão também demonstra o papel desempenhado pelas editoras de renome e abrangência nacional na distribuição e comércio de livros pelo país.

O segundo exemplo de slammer que alcançou o interesse de uma grande editora brasileira é Midria. Poeta da cidade de São Paulo (SP), atualmente Midria se identifica como uma pessoa negra e não binária, por isso, utiliza pronomes neutros. Midria se apresenta em saraus e slams desde 2018, participa do *Coletivo Sarau do Vale* e já competiu em campeonatos importantes, como o estadual *Slam SP*, o *FLUP Slam Nacional* e o *Slam das Minas BR*. Além disso, é slammaster do *Slam USPerifa*. É formada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e, atualmente, cursa mestrado em Antropologia na mesma instituição. Também é coordenadora da área de Juventudes na ONG Ashoka Brasil e colunista do Canal Futura na seção Juventudes.

Em 2018, Midria ficou conhecida nacionalmente ao recitar o poema *A menina que nasceu sem cor* no programa *Manos e Minas* da TV Cultura, dedicado à cultura de rua. No canal do programa no YouTube, essa apresentação⁴⁴ viralizou, com mais de 635 mil visualizações em junho de 2025. Abordando o colorismo no Brasil, o poema retrata as vivências de Midria que não se identificava com os padrões raciais que lhe foram oferecidos pela sociedade durante sua adolescência. Tal poema será discutido na próxima seção deste capítulo.

Sobre suas publicações, Midria começou com a produção artesanal de zines, como a *Preta Galáctica*, e possui quatro livros. Em 2020, publicou os seus dois primeiros títulos

⁴⁴ Link da apresentação: <https://www.youtube.com/watch?v=o6zEzP7pudQ>

chamados *A menina que nasceu sem cor*, um como coletânea de 11 poemas, destinada ao público adulto e publicada pela Grandir Produções⁴⁵, e outro como adaptação do poema de mesmo nome para o público infantil, ilustrado por Ana Teixeira e publicado pela editora Jandaíra⁴⁶. Em 2022, Midria publicou o seu terceiro livro *Cartas de amor para mulheres negras*, também pela editora Jandaíra (2022) e, em 2023, o seu quarto livro *Desamada: Um corpo à espera do amor* pela Rosa dos Tempos⁴⁷, um selo da Editora Record que publica livros feministas da ficção à não ficção. Publicar em uma editora de renome nacional, como a Record, promoveu ainda mais visibilidade para Midria, como ser capa da *Ilustrada*, o caderno cultural do jornal *Folha de S. Paulo*.

Imagem 22: Post de Midria sobre a divulgação do seu livro na *Ilustrada*.



Fonte: Página no Instagram de @iamidria. Acesso em: 01 ago. 2024.

O mercado editorial tem estratégias de marketing específicas para a divulgação e o sucesso de venda das obras, seja com ações de pré-venda (como foi o caso de *Desamada* que iniciou sua pré-venda em 20 de outubro de 2023, dia de poeta), divulgações específicas em redes sociais, parcerias com influenciadores, eventos de lançamento, destaques para vendas de lançamentos em sites, envio de releases à imprensa e até mesmo parcerias com jornalistas ou compra de espaços de destaque em jornais da área com consumidoras em potencial. Como

⁴⁵ A Grandir Produções é uma produtora cultural gerida por Juliana Correia, arte-educadora e gestora de projetos que vive entre os estados de São Paulo e Bahia. Uma das áreas de atuação da Grandir é a editoração e publicação de livros, já tendo produzido 30 livros de slammers.

⁴⁶ A Editora Jandaíra surge como expansão da Pólen Livros, idealizada em 2014 por Lizandra Magon de Almeida, jornalista com experiência no mercado editorial. Após o sucesso da parceria com o Selo Sueli Carneiro, coordenado pela filósofa e escritora Djamila Ribeiro, a Pólen Livros se torna a editora Jandaíra na década de 2020. Site da editora: <https://www.editorajandaira.com.br/>

⁴⁷ Site da editora: <https://www.record.com.br/editoras/rosa-dos-tempos/>

exemplo, a *Ilustrada* é um caderno da *Folha de S. Paulo* que aborda assuntos ligados à cultura e às artes, sendo considerado um dos mais completos do segmento.

Nesse delineamento das carreiras de Ryane Leão e Midria é interessante perceber como es poetisas começam publicando em blogs, zines artesanais e até mesmo com o lambe-lambe que é uma arte urbana efêmera, depois, passam por pequenas editoras e/ou pela tentativa de publicação independente e, a partir do sucesso que têm ao longo dos anos, alcançam o interesse de grandes editoras que levam seus livros a um contexto de visibilidade e circulação nacional.

Na sequência, apresento cronologicamente três antologias poéticas que considero importantes por serem organizadas por mulheres, por contarem com textos de slammers e terem um recorte de gênero em relação à autoria dos textos publicados. A primeira delas é *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organizada pela slammer Mel Duarte, com prefácio de Conceição Evaristo e publicada pela Editora Planeta em 2019. A antologia é composta por textos de 15 slammers – que se reconheciam como mulheres no momento de publicação do livro –, representantes das cinco regiões do Brasil (Centro-Oeste, Norte, Nordeste, Sudeste e Sul).

Em uma conjuntura de silenciamento imposto às mulheres ao longo da história do país, os slams organizados e protagonizados por mulheres surgiram como um levante, conforme refletem Pimentel, Souza e Costa:

A performance verbi-voco-corporal passa a ser um dos principais instrumentos de autorrepresentação usados para combater a opressão e os estigmas por quem foi desbravando o mundo em meio a um labirinto de preconceitos estruturais. E é aí, nesse complexo universo de disputas discursivas, que observamos também um levante feminino através da palavra poética. Hoje, podemos dizer que o slam de poesia no Brasil é das minas, das manas, das Cumadi, das Mulé, das Dandaras, das Gurias... Entretanto, essa nem sempre foi a realidade dominante, pois elas tiveram e têm que batalhar para conquistar visibilidade nos circuitos artísticos (Pimentel; Souza; Costa, 2023, p. 8-9).

Tal contexto dialoga diretamente com o título do livro, *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, o qual reflete essa resistência ao silenciamento e traz a poética oral de mulheres do slam às páginas de uma publicação. Em diálogo com o conteúdo da antologia, a capa apresenta a ilustração de uma mulher negra que grita o título do livro:

Imagem 23: Capa (à esquerda) e contracapa (à direita) do livro *Querem nos calar* (2019).



Fonte: Livro “Querem nos calar” (2019).

A poética de *Querem nos calar* é caracterizada por esse confronto ao silenciamento, de que fala Conceição Evaristo na contracapa do livro: “As nossas falas de mulheres e notadamente de mulheres negras podem ser agregadas como refrão às vozes desta antologia. *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* é uma escrita em confronto ao silenciamento que buscam impingir sobre nós” (Evaristo, 2019). E uma das formas de confronto mais utilizadas pelas slammers são os questionamentos, como nestes versos do *Poema dos porquês* da slammer mineira Laura Conceição: “Por que o rap feminino não tem visibilidade?/ e o esporte feminino não tem visibilidade?/ nem a arte feminina tem visibilidade?/ e mulheres são descartadas quando/ é visível a idade? (Conceição, 2019, p. 87).

Laura discute a desvalorização do trabalho das mulheres em uma sociedade patriarcal e machista, como a brasileira. A partir do paralelismo sintático nos três primeiros versos com as repetições propositais do adjetivo “feminino” e da construção “não tem visibilidade”, ela expressa a força das ações de apagamento da produção feminina. E é como revide a tal contexto que a organização coletiva das mulheres vai muito além da cena do slam, pois elas atuam em conjunto para alcançarem outros espaços de valorização no universo literário, como a própria publicação em livro por uma editora de renome nacional – atitude que dialoga intimamente com as propostas do feminismo decolonial – que consegue fazer a obra circular por todo o país.

O poema *Arte escura*, da slammer gaúcha Cristal Rocha, versa justamente sobre a atuação coletiva das mulheres como uma estratégia de re-existência:

Preta, que nossa arte não sirva só como escudo, **mas também como ataque!**
 Colei com Negra Jaque
 Já que é pra escurecer...
 Espalhando nossos versos tipo anoitecer
 E deixa esses boy falar
 Deixa eles vê no que dá
 Nos soltando das correntes
Uma puxando a outra pra voar! (Rocha, 2019, p. 51, grifos meus).

Arte escura é um poema em que Cristal “conversa” com outra mulher preta, conforme o vocativo do primeiro verso, encorajando-a a utilizar o trabalho artístico como uma ferramenta de luta. Em um ritmo marcado por rimas emparelhadas nos seis primeiros versos (AABBCCDC), muito característico da oralidade do slam e do rap, a slammer brinca com as sonoridades e repetições – Jaque/ Já que –, cria imagens com a comparação entre o escurecer da pele e o anoitecer, além da metáfora do voo para expressar como a união entre as mulheres as fortalece. Nesse sentido, ela também cita Negra Jaque, uma referência feminina na cena do rap e da cultura de rua no Rio Grande do Sul como exemplo de parceria.

Considerando que a cena dos slams brasileiros é uma ampla proposta literária que busca promover visibilidade ao trabalho dos slammers, o projeto gráfico do livro se alinha a esse propósito quando traz representações imagéticas de todas as poetisas, proporcionando corpos para os textos, além de pequenas biografias das autoras ao final do livro. Assim, ilustrações feitas por Lela Brandão para cada uma das slammers estão dispostas ao lado de seus nomes, antes de seus respectivos textos.

Imagem 24: Ilustração da slammer Cristal Rocha por Lela Brandão.



Fonte: Livro *Querem nos calar* (2019).

A segunda antologia que destaco é *As 29 poetisas hoje*, organizada por Heloisa Teixeira e publicada pela Companhia das Letras em 2021. Essa antologia surgiu para comemorar os 45

anos da publicação *26 poetas hoje* – organizada em 1976 também por Heloisa, com textos da Geração Mimeógrafo – e mostrar quem está fazendo poesia no Brasil contemporâneo. Na apresentação da obra comemorativa, Heloisa expõe que, diante dos movimentos feministas contemporâneos, uma pergunta a inquietava: “existe uma poesia feminista?”. Na busca por respostas, ela se deparou com uma poética “que passa a ser modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagem, temáticas e dicções poéticas” (Hollanda, 2021, p. 24).

Nesse percurso de pesquisa, Heloisa encontrou no slam uma força expressiva de atuação da poesia feminista, como ela mesma pontua. “No *slam*, a ideia é produzir uma poesia mais direta, mais forte, que promova escuta, que interpele, que incomode. Ou, como diz Luna Vitrolira, poeta do Recife, é a prática de uma ‘poesia de mensagem’, potencializando o caminho aberto pelo rap” (Hollanda, 2021, p. 32, grifo da autora). Dentre as 29 escritoras da coletânea, participam 5 slammers – Bell Puã, Luiza Romão, Luna Vitrolira, Luz Ribeiro e Mel Duarte – além de diversas outras poetas que circulam no cenário dos saraus. Inclusive, buscando contemplar a oralidade dessa poesia, o livro apresenta QR Codes que levam a vídeos de leituras dos poemas gravados por cada autora.

Para compor a antologia *As 29 poetas hoje*, a organizadora expôs que procurou por mulheres impactadas pela quarta onda feminista e encontrou nelas uma poética de enfrentamento ao conservadorismo:

Ao que tudo indica, essa poesia reverbera, ainda que nem sempre explicitamente, o levante feminista jovem iniciado nas marchas de junho de 2013 e intensificado em 2015, como os protestos contra a revogação do PL 5069/2013, que dificulta o aborto legal em caso de estupro. Um novo feminismo avesso às lideranças, profundamente conectado, que se faz pela lógica do compartilhamento e da identificação política, mas, sobretudo, afetiva (Hollanda, 2021, p. 25).

A fim de demonstrar como a poesia do slam assume um tom feminista de luta por direitos, conforme apontado pela organizadora da obra, apresento três textos da antologia a seguir. Começo com um trecho do poema *lembra*, de Luz Ribeiro:

lembra daquele dia
que você passou a mão no meu peito
sem o meu consentimento?
eu não reclamei
não foi porque eu gostei
mas porque mais uma vez
o medo paralisou minha espinha

o corpo inerte só chorou no outro dia
quando eu desci a ladeira sozinha
[...]
essa carta-poesia-desabafo
é para em falso justificar que:
eu tenho medo de andar sozinha
e não é [só] pelo celular
eu temo em deixar esses versos ainda maiores
eu assumo eu já encurtei cada verso
eu omiti muita história
eu brado pra plateia
eu encorajo mulheres
mas eu não durmo sozinha
eu tenho medo do escuro
eu não acredito em pessoas
eu ando rápido e não é por pressa (Ribeiro, 2021, p. 95-96).

Que mulher brasileira não tem medo de andar sozinha? Eu tenho. Eu me identifico com esse medo do abuso exposto nos versos de Luz Ribeiro. Interessante notar que, assim como o poema de Ryane Leão apresentado anteriormente, o texto de Luz também assume um diálogo direto com quem cometeu o abuso: “**lembra** daquele dia/ que **você** passou a mão no meu peito/ sem o meu consentimento?” (Ribeiro, 2001, p. 95, grifos meus). Dessa forma, a slammer constrói uma “carta-poesia-desabafo” com um posicionamento discursivo que demonstra a intenção de construir – via literatura – questionamentos diretos aos homens e demais pessoas que violentam as mulheres cotidianamente.

Outro ponto muito interessante do poema é a forma como Luz expressa a experiência do medo a partir de sensações físicas e psicológicas: “eu não reclamei/ não foi porque eu gostei/ mas porque mais uma vez/ **o medo paralisou minha espinha/ o corpo inerte só chorou no outro dia/** quando eu desci a ladeira sozinha” (Ribeiro, 2001, p. 95, grifos meus). O silenciamento e a paralisia diante do medo, além do choro de desespero colocam o corpo da mulher na escrita, de modo que quem já experienciou situações como essas pode se reconhecer no conteúdo do texto. Os cortes promovidos pelos enjambements colaboram para produzir a sensação de travamento diante do medo, a qual nos impossibilita uma reação imediata de resistência.

Na segunda estrofe que escolhi trazer do poema de Luz, chama a atenção a listagem de justificativas construídas com o paralelismo sintático do pronome “eu” seguido de verbo no presente do indicativo e complementos: eu tenho medo de andar sozinha/ eu omiti muita história/ eu brado pra plateia. A sequência de afirmações expressa a tentativa de organizar o pensamento após passar por uma situação de violência de gênero e uma tentativa de

compreender os sentimentos que tal experiência gerou: “eu tenho medo de andar sozinha” (Ribeiro, 2021, p. 95).

E como nós, mulheres, nos sentimos quando a incitação ao estupro é feita por um político brasileiro em discurso público? É isso o que Mel Duarte tematiza em *Verdade seja dita*, texto também publicado na antologia e apresentado pela poeta em um sarau⁴⁸ na programação da Festa Literária de Paraty em 2016, um dos mais renomados eventos de literatura do país, muito procurado pelo público e aclamado pela crítica. Abaixo trago a primeira e a última estrofes do poema:

Verdade seja dita:
 Você que não mova sua pica para impor respeito a mim.
 Seu discurso machista machuca
 e, a cada palavra falha,
 corta minhas iguais como navalha.
 NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
 Violada, violentada
 seja pelo abuso da farda
 ou por trás de uma muralha.
 Minha vagina não é lixão
 pra dispensar as tuas tralhas
 Canalha!
 [...]
 Filhos dessa pátria,
 mãe gentil?
 Enquanto ainda existirem Bolsonaro,
 eu continuo afirmando:
 Sou filha da luta, da puta,
 a mesma que aduba esse solo fértil,
 a mesma que te pariu! (Duarte, 2021, p. 145-7).

O poema foi criado e apresentado em slams por Mel Duarte em 2014, como resposta à fala criminosa de Jair Bolsonaro – nesse momento, deputado federal (PL – RJ) – o qual disse que a deputada Maria do Rosário (PT – RS) “não merecia ser estuprada por ser feia”. Em 2016, o Supremo Tribunal Federal (STF) recebeu denúncia para tornar o deputado réu por incitação ao crime de estupro. Em 2018, Bolsonaro assumiu a Presidência da República e a ação foi suspensa, em função do foro privilegiado dessa função⁴⁹. Em 2023, a ação voltou a tramitar após o político deixar o cargo de presidente. Por fim, a pedido do Ministério Público, a Justiça

⁴⁸ Bastante emocionada, Mel se apresentou para uma plateia imensa e o registro em vídeo da performance foi publicado no canal oficial da FLIP no YouTube, alcançando mais de 93 mil visualizações. A apresentação do poema citado pode ser vista neste link (a partir da minutagem 3:19): https://www.youtube.com/watch?v=S_RYKZqcG4

⁴⁹ Segundo o §4º do artigo 86 da Constituição Federal: “o presidente da República, na vigência de seu mandato, não pode ser responsabilizado por atos estranhos ao exercício de suas funções”.

Federal do Distrito Federal arquivou a ação em abril de 2024, devido à prescrição do prazo do processo que deveria ser finalizado em, no máximo, três anos (Coura, 2024).

Tal caso aponta para duas questões relevantes que caracterizam a sociedade brasileira contemporânea. Primeiro, o fato de Bolsonaro não ter sido penalizado pelo crime que cometeu demonstra como a justiça brasileira não consegue punir pessoas em posições de poder. Essa característica da justiça brasileira pode ser explicada, justamente, por sua matriz colonial, conforme reflete a doutora em Direito Constitucional e Teoria do Estado, Thula Pires (2020):

O direito que temos organizado no Brasil tem uma origem direta na matriz colonial, desde a estrutura do sistema de justiça, o funcionamento do poder judiciário, do ministério público, polícia, unidades prisionais, defensorias públicas e outros órgãos... Não só a lógica do funcionamento do direito, como o próprio ensino jurídico, a própria forma de organização do direito, inclusive, em termos conceituais, epistêmicos e metodológicos. Isso significa que o sistema jurídico está de braços dados ao patriarcado, ao racismo e à cisheteronormatividade. Tem quem se beneficie disso, isso gera conforto para determinadas pessoas e é por isso que tal lógica se sustenta, há uma reatualização permanente do racismo, do patriarcado, da cisheteronormatividade, do capacitismo e de outras formas e matrizes de dominação. O direito sempre vai renovar as vontades das elites que não tem como centralidade o bem-viver e as nossas experiências como mulheres (Pires, 2020, transcrição minha).

Thula Pires explica como a colonialidade do poder orienta as formas de organização do direito no Brasil em suas diferentes instâncias. A segunda questão relevante característica da sociedade brasileira é que falas de incitação à violência contra a mulher levaram Bolsonaro a se eleger presidente do país em 2018, assim como diversas outras figuras políticas de mesma opinião alcançaram cargos de poder. Isso demonstra que uma parte numerosa da população brasileira concorda com os posicionamentos violentos do político em questão. Como resposta a toda essa conjuntura, Mel Duarte usa o seu papel social de poeta para expressar como ela e outras mulheres se sentem quando um político brasileiro incita publicamente a violência contra a mulher. Para Pilar Sousa e Lago (2017):

A autora problematiza a cultura do estupro como uma prática predatória que atinge todas as mulheres por que violar e violentar uma mulher é como degradar o corpo de todas. As palavras que cortam como navalha revelam um eu poético plural e coletivo que não permite a subalternização de suas iguais, um eu poético que dá voz às mulheres vítimas de violências físicas e de gênero (Lago, 2017, p. 116).

Mel Duarte utiliza a expressão “verdade seja dita”, como título e verso inicial do poema, para expressar a perspectiva de quem realmente sofre a violência de gênero. A poeta direciona o seu discurso a um interlocutor específico: o homem machista, canalha e violento, conforme caracterizado no poema. Como revide à uma cultura falocêntrica que usa o pênis como símbolo de virilidade e potência masculinas, a slammer assume um discurso imperativo para impor ordem ao sujeito machista: “Você que não mova sua pica para impor respeito a mim” (Duarte, 2021, p. 145). Desse modo, ela deslegitima um suposto poder de uso do falo, expresso pelo termo “pica”, e demonstra que não está submissa a ele.

Ainda na primeira estrofe do poema, o ritmo é marcado pela assonância da vogal “a” em todos os versos e pela aliteração dos dígrafos “ch” (machista, machuca) e “lh” (falha, navalha, muralha, tralhas, canalha) em um jogo sonoro. Nos limites da escrita, o verso em caixa alta tenta representar o grito dessa poeta, cansada de ter que explicar algo que deveria ser compreendido por toda a sociedade e, conseqüentemente, ser um acordo social: “NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!” (Duarte, 2021, p. 145). Tal verso responde diretamente à fala de Jair Bolsonaro que viralizou na mídia em 2014.

Na última estrofe do poema, Mel Duarte questiona a imagem de “mãe gentil”, criada e difundida ao Brasil pela colonialidade: “Filhos dessa pátria,/ mãe gentil?” (Duarte, 2021, p. 147). A pergunta ironiza a ideia de gentileza que só compõe o discurso sobre a nação e não acontece na prática em relação às mulheres. Conseqüentemente, a poeta encerra o poema expondo negar ser filha dessa pátria ao lado de pessoas machistas e violentas como Bolsonaro. Por outro lado, ela reafirma se reconhecer como filha de mulheres que construíram e sustentam o Brasil: “Enquanto ainda existirem Bolsonaros,/ eu continuo afirmando:/ Sou filha da luta, da puta,/ a mesma que aduba esse solo fértil,/ a mesma que te pariu!” (Duarte, 2021, p. 147).

Abro um parêntese para ressaltar que a negação de um nacionalismo em relação à “pátria Brasil” é tema recorrente em poemas de outros slammers. Como exemplo, trago um trecho do texto *Bastarda*, de Midria, que discute a construção identitária da mulher negra no Brasil: “Não quero mais ser filha dessa pátria/ Eu quero mais é que a pátria surte/ Eu quero mais é que os orgulhosamente patriotas/ Colham os danos do veneno que plantam” (Pereira, 2020, p. 39). Tal negação do nacionalismo, presente nos poemas de Mel e de Midria, marca um posicionamento identitário que, de certa forma, expõe uma rejeição às opressões e desigualdades que são pilares da história e da estrutura do país. Ou seja, es slammers se posicionam de modo a não se reconhecerem descendentes de uma pátria extremamente violenta como o Brasil.

Voltando à antologia *As 29 poetas hoje*, o terceiro texto que trago para demonstrar como a poética do slam assume um compromisso feminista de luta por direitos é o de Luna Vitrolira, que não possui título:

o amor está morto e enterrado
 soube esses dias
 que ele foi arrastado pelas pernas
 para um terreno baldio

parece que não teve direito a velório
 por motivos de

estado avançado de decomposição

o amor apodreceu
 ficou só o osso
 não recebeu flores
 não recebeu velas
 nem mensagens
 da
 multidão desconhecida

estava desaparecido

disseram que foi estrangulado por ciúme
 que pediu socorro
 mas ninguém ouviu

a vizinhança dormia
 e dorme

o amor está morto e enterrado (Vitrolira, 2021, p. 141).

Em 21 versos delineados por enjambements, o poema versa sobre a história de um possível assassinato, já que tal ação fica subentendida no poema, mas não é enunciada. Interessante perceber que a escritora não identifica quem morreu, nem quem matou. Ao longo do texto, Luna apenas nomeia o ser morto como “amor”, mas conhecendo a escrita dessa slammer e considerando o levante feminista identificado por Heloísa Teixeira na poética de *As 29 poetas hoje*, o meu repertório social me leva imediatamente a interpretar esse “amor” como uma mulher que aparentemente foi morta por um homem, considerando as características violentas do assassinato: “arrastado pelas pernas/ para um terreno baldio”; “estrangulado por ciúme”. O ciúme como motivação do crime de feminicídio é um velho conhecido da sociedade brasileira. Ao longo dos tempos, o patriarcado neutralizou o nível de violência desse crime com o discurso eufemístico de que as mulheres são assassinadas por seus companheiros em nome do “amor” e da “honra”, em função das atitudes delas.

A partir dos versos “parece que não teve direito a velório/ por motivos de/ estado avançado de decomposição” (Vitrolira, 2021, p. 141) é possível interpretar que o corpo dessa mulher foi escondido ou mesmo enterrado por quem cometeu o crime, haja vista que, para a justiça brasileira, se não há corpo não há crime. Nessa conjuntura, a ocultação de cadáver é uma prática criminosa comum nos casos brasileiros de feminicídio. Ressalto que, ao apresentar o questionamento à vizinhança que nada fez diante de um contexto de violência contra a mulher, que “não ouviu” os pedidos de socorro, Luna Vitrolira denuncia uma sociedade acostumada com o horror, a qual não age por medo de também ser violentada de alguma forma.

Com versos curtos que constroem uma mensagem extremamente direta, chama a atenção a violência da palavra, trabalhada por Luna: “o amor apodreceu/ ficou só o osso”. Além disso, a composição das estrofes com espaçamentos de linhas promove um ritmo à leitura que, por vezes, trava nos três versos isolados do poema: “estado avançado de decomposição”; “estava desaparecido”; “o amor está morto e enterrado”. Nesse poema, a objetividade do discurso atua para chocar quem lê, numa tentativa de reivindicar humanidade aos corpos das mulheres.

Os poemas de Luz Ribeiro, Mel Duarte e Luna Vitrolira demonstram uma potência que reconheço como característica do trabalho de muitas slammers no Brasil: a habilidade de transformar a raiva em poesia, em manifesto, em discurso para encorajar outras mulheres – como Luz Ribeiro expõe em seu poema – e para conscientizar uma sociedade violenta em suas raízes, como a brasileira. É assim que essas mulheres compõem uma antologia histórica em função da potencialidade de seus trabalhos com a palavra.

A agressividade que nos é oferecida diariamente pela sociedade patriarcal volta como revide na linguagem das mulheres em poemas intensos. Esse corpo tocado, arrastado, enterrado transforma-se em um corpo coletivo de mulheres que bradam em um discurso próprio:

[...] o corpo e sua fala ganham um terreno progressivamente: o corpo – seus direitos, seus sentidos, seu alcance – se expressa sem muitas voltas, numa dicção direta, talvez até agressiva, mas sempre procurando novos instrumentos de linguagem, métodos criativos, a garganta profunda da poesia (Hollanda, 2021, p. 27).

A garganta profunda da poesia, de que fala Heloisa, é o meio encontrado pelas slammers para reivindicarem direitos sobre os seus próprios corpos, para exigirem uma justiça que não é feita pela sociedade patriarcal e para levantarem assuntos que não são discutidos publicamente em muitos espaços sociais pelos quais o público do slam ou mesmo leitórias de poesia circulam cotidianamente.

A terceira antologia que destaco é *A língua quando poema: uma coletânea de poemas latino-americanos / La lengua cuando poema: una colección de poemas latinoamericanos* (2022). Uma antologia bilíngue, com tradução de Renata Couto para o espanhol, organizada por Carolina Peixoto e Pam Araújo e publicada pela Baderna Literária⁵⁰. O livro apresenta textos de slammers latino-americanos⁵¹ participantes da 1ª Jornada Latines com o *Slam das Minas SP*, projeto cultural realizado de forma on-line em agosto de 2021 com oficinas, workshops e batalhas de poesia. Nessas atividades, o *Slam das Minas SP* discutiu e fomentou uma pluralidade de produções literárias de mulheres e pessoas transgênero no cenário do slam.

Ao pensar que os slams com recorte de gênero surgiram no Brasil porque as mulheres não encontravam lugares seguros para participação na cena da poesia falada, percebo que elas fazem da negativa e da ausência a própria possibilidade de conquista, pois criam caminhos alternativos à norma para terem seus próprios espaços, seus próprios eventos e seus próprios livros. É pelas frestas que tantas e tantas vezes nós, mulheres, entramos, trabalhamos, conquistamos atenção e escrevemos os nossos nomes. A publicação independente de *A língua quando poema* com um projeto integralmente assinado por mulheres é um exemplo disso e ilustra mais uma vez o trabalho em rede das slammers brasileiras no campo da publicação literária. A nota da editora, presente no livro, apresenta os desafios em construir tal obra:

A publicação demandou financiamento, empreendedorismo, curadoria, tradução, mas principalmente a sensibilidade para expressar corretamente o sentimento, a opinião e as verdades trazidas, por isso nossa opção de que os textos viessem primeiramente em sua língua materna, bem como a escolha do uso da linguagem neutra, tão importante para a inclusão de todes es corpus presentes nessa obra. Seleção difícil, por que há tanto a se falar e fazer para tornar a vida das mulheres, das travestis, dos homens trans e das pessoas não binárias mais digna, confortável, saudável, de forma a possibilitar uma existência feliz ou mais feliz (Peixoto; Araújo, 2022, p. 8).

A citação acima demonstra como a língua e, conseqüentemente, as escolhas linguísticas são políticas. A preocupação em trazer a língua materna de cada slammer para uma publicação brasileira demonstra um cuidado da equipe de produção do livro, tanto pela valorização das origens dos slammers e das línguas pelas quais se expressam, quanto por possibilitar que o livro circule com sucesso pelos países dos poetas que falam espanhol. Ademais, a escolha pela linguagem neutra – conforme a citação – demonstra o respeito do *Slam das Minas SP* pelas identidades dos slammers. Por motivos como esse, compreendo que a

⁵⁰ Agência cultural e editora gerida por poetas ligadas ao cenário dos slams e saraus na cidade de São Paulo.

⁵¹ Participaram slammers dos seguintes países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, México, República Dominicana e Venezuela.

linguagem inclusiva é característica de uma proposta decolonial do slam brasileiro, pois ela tenta generalizar sem universalizar para que todes se sintam acolhidos nas representações linguísticas adotadas.

Publicado na antologia, o poema *Aldeia Cuírlimbola de Escrevivências*, de Tom Grito⁵², propõe um manifesto pela existência de gêneros diversos no Brasil e denuncia a violência com a imposição de uma língua normativa que categoriza tudo:

Vimos por meio deste manifesto
 contar quem somos e dizer que antes de não poder ser
 – coisa já imposta pelo julgamento de pessoas –
 já éramos.
 Vimos antes das regras, das gramáticas,
 existimos antes de sua colonização.
 Pois somos nação antes da chegada da hora que se intitula e aqui hoje nos
 denominamos: Aldeia Cuírlimbola de Escrevivências
 Somos Aldeia
 Porque filhas dos povos nativos desta terra, aqui já estávamos antes de tua
 escrita chegar.
 Antes da primeira carta de tua língua julgar nossas belezas,
 já fazíamos literatura.
 Somos Cuír
 Porque nossos corpxs estranhos não seguem teus padrões estéticos.
 E antes de imporem tuas famílias, tuas medidas, teus cidadãos de bem, tua
 moral e tua ordem,
 aqui já estávamos
 Pois somos a poeira das estrelas e brilhamos bem antes de tentarem nos reduzir
 a pó.
 Não cabemos na estética binária de tua língua normativa
 Somos cada corpa possível, somos plural.
 [...]
 Somos o desconhecido
 o pretuguês
 o valor, antes do capital
 Somos Escrevivência
 pois nossas escritas
 falam de vidas
 de sonhos ressignificados
 de povos que recuperaram a estima,
 o afeto,
 e o reflexo de nossas belezas
 ao olhar para a margem
 – e jogamos fora teus espelhos [...] (Grito, 2022, p. 119-120).

Em uma alternância de versos longos e curtos, o poema de Tom Grito expressa como a escrita é um meio de elaboração para expressar identidades que não cabem nas normativas

⁵² Tom Grito participou da criação do *Slam das Minas RJ*, identifica-se como pessoa não-binária e usa diferentes pronomes (elu/ele).

coloniais de gênero. Dessa forma, a literatura consegue ser um espaço de liberdade para reivindicar existências plurais de corpos e de comportamentos prévios à imposição de classificações coloniais: “Viemos antes das regras, das gramáticas/ existimos antes de sua colonização”. No plano da metalinguagem, o poema constrói críticas acirradas à colonialidade – “E antes de imporem tuas famílias, tuas medidas, teus cidadãos de bem, tua moral e tua ordem/ aqui já estávamos” –, especificamente à binariedade de gênero da língua portuguesa – “Não cabemos na estética binária de tua língua normativa” –, devido a isso palavras são criadas em uma perspectiva localizada de experiência.

Como exemplo, o termo “cuir” ou “cuír” é uma derivação latino-americana da palavra inglesa “queer”. Em tradução literal, o termo “queer” significa “estranho” e foi utilizado por muito tempo de forma pejorativa para se referir a pessoas LGBTQIAP+, mas foi ressignificado pela comunidade como uma forma de resistência. A derivação latino-americana é usada para falar sobre experiências de dissidência sexual e de gênero com um foco mais específico nas questões latino-americanas raciais e de classe. Ademais, a palavra “cuírlombola” é uma junção dos termos “cuír” e “quilombola” e sua criação acontece para representar a intersecção de gênero e de raça na formação identitária de uma comunidade. Já a palavra “corpxs” é grafada com a letra “x” no lugar do artigo masculino “o”, assim como “corpa”, em uma proposta inclusiva para se referir a corpos que não se enquadram na dicotomia binária de gênero.

Diante de uma sociedade que violenta, adocece e mata, escrever é uma forma coletiva de re-existir como ação para um projeto de vida outro, por isso a “aldeia”, a “escrevivência” de Conceição Evaristo e o “pretuguês” de Lélia Gonzales que “falam de vidas/ de sonhos ressignificados/ de povos que recuperaram a estima,/ o afeto/ e o reflexo de nossas belezas/ ao olhar para a margem” (Grito, 2022, p. 120). Tendo meios para construir uma subjetividade positivada através de uma linguagem não violenta, é slammer recupera uma imagem simbólica sobre a colonização portuguesa para expressar a recusa e a resistência: “e jogamos fora teus espelhos” (Grito, 2022, p. 120).

A língua quando poema também conta com um texto da slammer paranaense Ester Peixoto, de Londrina (PR), que reivindica uma existência negra no poema *Miscigenação*:

Sou fruto da miscigenação
 Sou filha de uma nação,
 Cuja história vocês desejam
 Apagar
 Sou Zumbi,
 Sou Dandara,
 Sou toda negriada que um dia vocês queriam exterminar

Sou poeta, mas também sou...
 Sou luta,
 Sou guerra,
 Sou resistência (Peixoto, 2022, p. 57).

Ester Peixoto se coloca em primeira pessoa no poema para discutir a sua formação identitária em uma conjuntura na qual a colonialidade tenta apagar a história da população negra no Brasil⁵³. Como recursos estéticos, a poeta escolhe o paralelismo sintático e a rima final na construção dos dois primeiros versos – “**Sou fruto da miscigenação/ Sou filha de uma nação**” – e a anáfora na repetição do verbo ser, conjugado na primeira pessoa do singular – “sou” – na maioria dos versos. Como re-existência, a slammer recupera personagens importantes à cultura negra brasileira e ao seu processo de reconhecimento. Logo, em revide à violência dos verbos “apagar” e “exterminar”, relativos à ação da lógica colonial, Ester escolhe os substantivos “luta”, “guerra” e “resistência” para expressar o que ela é na posição social de poeta.

Outra característica interessante do livro *A língua quando poema* envolve o seu projeto gráfico. A obra conta com uma sobrecapa elaborada por Preta Ilustra. Nela, a primeira capa apresenta o título do livro em português e em espanhol em torno de uma montagem com as ilustrações dos rostos de todes es poetas publicades. Na primeira orelha, há uma apresentação de Preta Ferreira⁵⁴ em português e, na segunda orelha, a tradução em espanhol. Na quarta capa, há um poema feito a partir dos poemas do livro misturando versos em português e em espanhol.

Destaco como o processo de publicação independente, em que controlamos todas as etapas de publicação de um livro, nos dá liberdade para outras propostas de criação, como a desse poema bilíngue na sobrecapa. *A língua quando poema/ La lengua quando poema* chama a atenção por sua cor preta nas capas e na borda do miolo. A segunda capa do livro, integrada à lombada, contempla um mapa da América Latina e a terceira capa, apresentações da brasileira Erika Hilton⁵⁵ e da slammer argentina Vicky Allin. O miolo do livro é dividido entre páginas

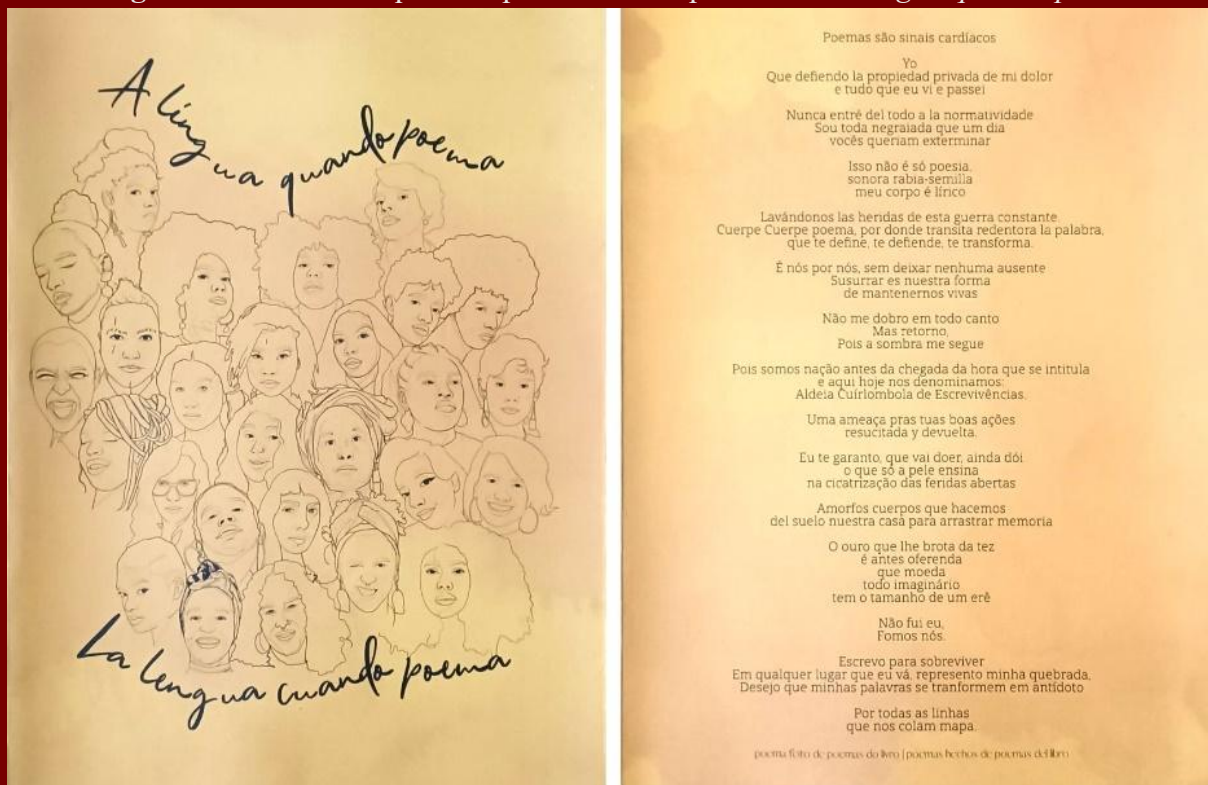
⁵³ Este é um tema recorrente em textos de slammers brasileiros e será discutido com maior profundidade na próxima seção da tese.

⁵⁴ Preta Ferreira é defensora dos direitos humanos, ativista pela causa da moradia e artista brasileira. Em 2019, foi presa devido à sua participação no Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e na Frente de Luta por Moradia (FLM) da cidade de São Paulo. Sua prisão chamou a atenção de pessoas como Angela Davis e Papa Francisco, que manifestaram apoio público em sua defesa. Em 2019, o *Slam das Minas SP* realizou uma edição do campeonato em frente à penitenciária onde Preta Ferreira estava presa, para ampliar o pedido de liberdade à ativista. Mais informações em: <https://ponte.org/em-frente-a-presidio-slam-das-minas-protesta-contra-a-prisao-de-preta-ferreira/>

⁵⁵ Erika Hilton é defensora dos direitos humanos, ativista nas causas negra e LGBTQIAP+ e política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), foi a vereadora mais votada do país em 2020, pela cidade de São Paulo, e a primeira Deputada Federal negra e transgênero eleita na história do Brasil. Mais informações em: <https://www.camara.leg.br/deputados/220645>.

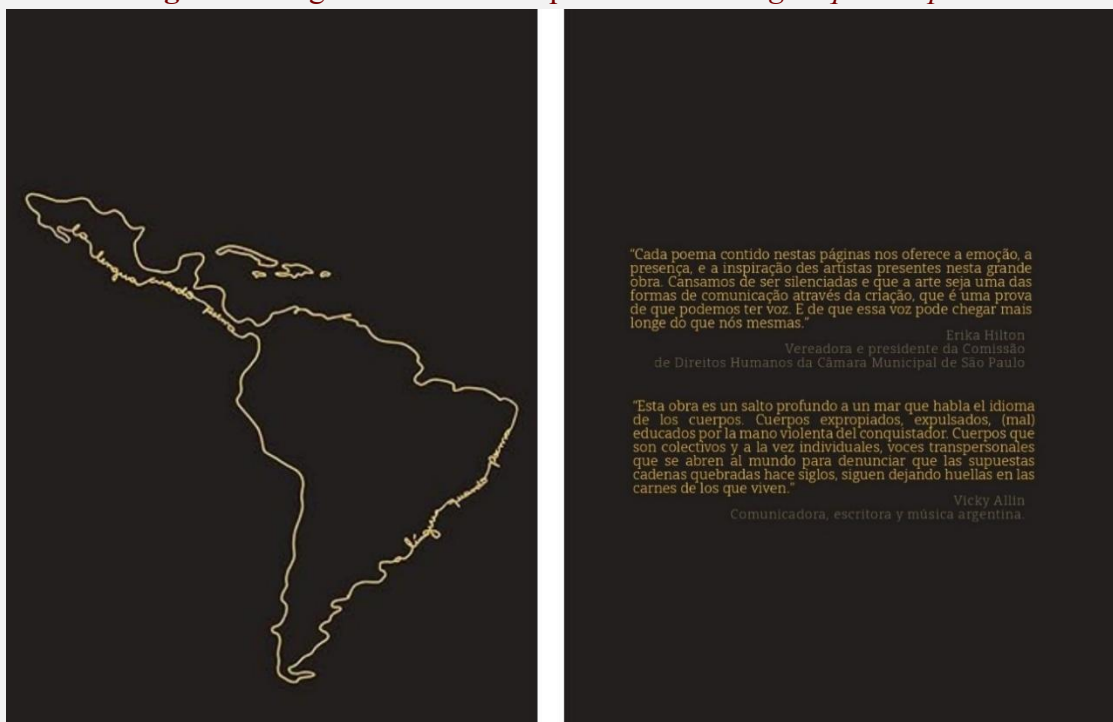
brancas, com a apresentação dos poetas e de seus poemas em língua materna, e de páginas pretas, com as traduções dos poemas.

Imagem 25: Primeira e quarta capas da sobrecapa do livro *A língua quando poema*.



Fonte: Livro *A língua quando poema* (2022).

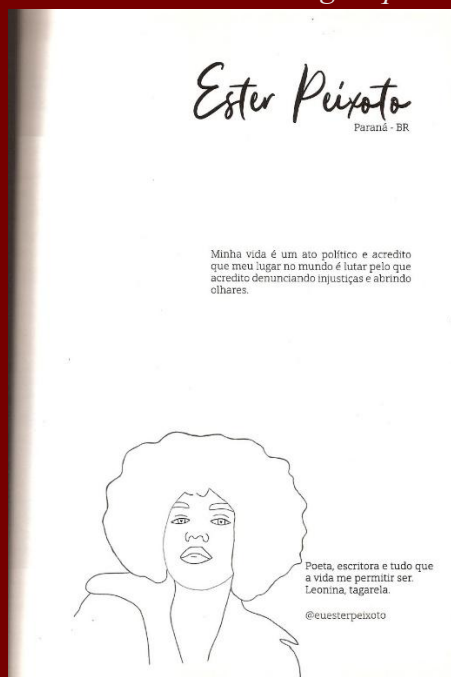
Imagem 26: Segunda e terceira capas do livro *A língua quando poema*.



Fonte: Livro *A língua quando poema* (2022).

Na apresentação de cada poeta, há uma breve autodescrição e de seu território, além de uma ilustração de seu rosto, feita por Pam Araújo. Tal proposta dialoga com a antologia *Querem nos calar*, pois também liga os poemas a suas autorias, dando corpos aos textos e localizando-os nos territórios des slammers.

Imagem 27: Miolo do livro *A língua quando poema*.



Fonte: Livro *A língua quando poema* (2022).

A realização de projetos como a *Jornada Latines*, com foco na América Latina, demonstra a perspectiva feminista e decolonial promovida por poetas que organizam eventos para se reunirem, se ouvirem, trocarem experiências, apresentarem suas produções poéticas e publicarem coletivamente, fortalecendo a literatura produzida por mulheres e pessoas de gêneros diversos no Sul global. Ressalto que a *Jornada Latines* foi o primeiro campeonato de poesia falada internacional com recorte de gênero, abrindo caminhos para a realização de outros slams com propostas semelhantes, como o *1º Slam das Minas BR*, etapa nacional realizada em 2023 na Festa Literária das Periferias (FLUP) e organizado pelo *Slam das Minas RJ*. Novamente, vejo a formação de comunidades no slam, agora entre as mulheres da cena que se mapeiam e se organizam, criando oportunidades de visibilidade e de trabalhos remunerados para si, como estratégias de re-existência que caracterizam um projeto de liberdade construído a partir de seus trabalhos artísticos.

Para demonstrar como slammers vem alcançando outros espaços valorizados de produção literária, trago alguns exemplos de premiações nacionais. Em 2019, a slammer

pernambucana Bell Puã ganhou o Prêmio Malê de Literatura com o conto *Mama África é mãe solteira* na categoria “Jovens escritor@s negr@s – conto e crônica”, em 2020, o seu livro *Lutar é crime* (Letramento, 2019) foi finalista na categoria Poesia do Prêmio Jabuti e, em 2024, ela foi contemplada com o Prêmio Conceição Evaristo de Literatura Afrofuturista, com o conto *Cabeça feita - um conto Afrofuturista*. Em 2021, a slammer baiana Jô Freitas ganhou o Prêmio Baobá de Literatura⁵⁶ e, em 2024, seu livro *Goela seca* (2023), publicação independente, foi semifinalista na categoria Conto do Prêmio Jabuti. Também em 2021, o projeto *Slam Interescolar SP* ganhou o Prêmio Jabuti no eixo de Inovação, como Fomento à Leitura. Em 2022, a *1ª Jornada Latines* ficou entre os cinco projetos finalistas do Prêmio Jabuti, na categoria “Incentivo à Leitura”. Em 2023, a slammer paulista Luiza Romão ganhou o Prêmio Jabuti nas categorias de Poesia e de Melhor Livro do Ano com a obra *Também guardamos pedras aqui* (Nós, 2022).

Outros espaços interessantes ocupados pela poética do slam nos últimos tempos são as provas de vestibulares e de exames nacionais. Em 2021, o poema *menimelímetros*, da slammer paulista Luz Ribeiro, integrou uma questão na prova de Literatura e Língua Portuguesa da 2ª fase do Vestibular da Universidade Estadual de Campinas (Anexo 3). Já em 2024, o poema *Je ne parle pas bien*⁵⁷, também de Luz Ribeiro, integrou uma questão na prova de Conhecimentos Gerais da 1ª fase do Vestibular da Universidade Estadual de Campinas (Anexo 4). Também em 2024, o poema *Bem-vinda!*, de Mel Duarte, foi usado em duas questões na Prova de Conhecimentos Gerais – FUVEST 2025, da 1ª fase do Vestibular para ingresso na Universidade de São Paulo (Anexo 5). Outro exemplo vem da Prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Exame Nacional do Ensino Médio de 2023, em que uma questão foi elaborada a partir de um fragmento do poema *Garganta*⁵⁸, de Roberta Estrela D’Alva, que também está publicado no livro *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019).

⁵⁶ O prêmio é popularmente conhecido como o “Oscar das contadories de histórias” e é voltado à valorização e ao incentivo da literatura oral brasileira.

⁵⁷ Em português: “Eu não falo bem”.

⁵⁸ A apresentação do poema completo por Roberta Estrela D’Alva pode ser vista neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ko2EZ-GaUM>

Imagem 28: Questão da Prova de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias do Exame Nacional do Ensino Médio 2023.

QUESTÃO 26

Roberta Estrela D'Alva
(fragmento)

A garganta é a gruta que guarda o som
A garganta está entre a mente e o coração
Vem coisa de cima, vem coisa de baixo e de repente um nó
[(e o que eu quero dizer?)
Às vezes, acontece um negócio esquisito
Quando eu quero falar eu grito, quando eu quero gritar eu falo, o resultado
Calo.

A função emotiva presente no poema cumpre o propósito do eu lírico de

- revelar as desilusões amorosas.
- refletir sobre a censura à sua voz.
- expressar a dificuldade de comunicação.
- ressaltar a existência de pressões externas.
- manifestar as dores do processo de criação.

Fonte: Site do INEP. Acesso em: 30 ago. 2024.

Segundo Roberta Estrela D'Alva (2019, p. 57, grifo da autora): “Ter perdido a Voz um dia foi o que me levou a escrever o poema ‘Garganta’, em 2008, para meu espetáculo solo de poesia falada, *Vai te Catar!*, e que se transformou em uma faixa que integra o primeiro disco solo da cantora Xênia França”. O poema versa sobre a angústia de ficar sem voz diante do público, quando a voz é o instrumento central de comunicação.

Tanto o slam – como movimento literário, cultural, estético, político e social – quanto a sua poética oral e as suas publicações em livro vêm provocando o interesse da pesquisa acadêmica em diferentes áreas, desde as humanidades relacionadas à linguística e à literatura, até as áreas das ciências sociais, da história, da antropologia, da psicologia e da geografia, dentre diversas outras. Como o campo de pesquisas sobre o slam é bastante amplo no Brasil, escolhi apresentar a seguir duas ações acadêmicas articuladas exclusivamente sobre a temática.

Entre 2022 e 2023, as pesquisadoras Daniela Silva de Freitas, Miriane Peregrino e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio organizaram o *Dossiê Poetry Slam: Produção, Circulação e Recepção*, pela Revista Terceira Margem, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa foi a primeira publicação de dossiê específico sobre o slam com artigos, entrevistas, traduções e poemas. A submissão de trabalhos foi tão numerosa que o dossiê teve que ser publicado em dois volumes e diversos desses trabalhos compõem as reflexões desta tese.

Já em 2024, a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro promoveu o *I Seminário Internacional Poetry Slam: A Poesia Falada Hoje*, evento organizado pelas pesquisadoras Miriane Peregrino e Eleonora Ziller Camenietzki. O seminário foi

realizado como parte do projeto “A expansão dos campeonatos de poetry slam nos países de língua portuguesa”, desenvolvido por Miriane Peregrino com apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Com conferências, cine poesia, intervenções poéticas e painéis de apresentações de trabalhos, o *I Seminário Internacional Poetry Slam* contou com a participação de pesquisadoras e de poetas do Brasil e do exterior.

Até aqui, delineei um percurso de expansão da poética do slam para demonstrar como ela é complexa e diversa. Essa poética extrapola os limites da oralidade, assume outras roupagens em uma versatilidade de produtos literários, mantém uma íntima relação com o livro passando pela publicação independente e coletiva, selos literários, grandes editoras, antologias históricas, renomados prêmios literários, importantes feiras e festas literárias e até mesmo provas de vestibulares reconhecidos. Tal percurso mostra como o intenso trabalho do movimento brasileiro de slams vem conquistando diferentes espaços de legitimação literária.

2.5 A perspectiva feminista decolonial na poética do slam

se toda história importa
e se só podemos mudar
aquilo que nomeamos
então seremos obras
com título, início, meio
e sem fim
(Ryane Leão)

Passar pela decolonização do pensamento implica um processo de reaprender, não no sentido de pensar diferente do que já se pensa, mas de ampliar o nosso repertório para pensarmos sobre um mesmo tema de outros ângulos, de novos jeitos, a partir de materialidades e experiências diversas. Enfim, um pensamento decolonial nos provoca o exercício de pensar com a sensibilidade. Segundo Curiel (2017), a decolonialidade também propõe a valorização de outras formas de produção de conhecimentos que não se restrinjam ao ambiente acadêmico, como a via artística, o ativismo e a história oral, sendo esta última considerada uma forma de recuperar o pensamento que não foi institucionalizado pela academia.

Decolonizar as formas de construir conhecimentos nos leva a refletir sobre os modos como elaboramos nossos textos e consumimos os textos de outras pessoas. A colonialidade do saber nos impõe a ideia de que a linguagem do conhecimento é sempre racional, objetiva, impessoal, neutra, concisa etc. e que as formas de dizer mais sensíveis, sem construções complexas de ler/ouvir são menos consideráveis. Por muito tempo, a beleza e a emoção foram características distanciadas do campo do conhecimento. Diante disso, o meu papel aqui, como

pesquisadora acadêmica e produtora de slams, é justamente desconstruir essa ideia colonial e reivindicar o reconhecimento da arte como espaço legítimo de produção de saberes.

O nosso processo de formação se dá dentro de marcadores da lógica colonial e nós precisamos nos desfazer do estatuto que esse modo de pensar exerce sobre nós em nossas relações com o mundo. Um exemplo que trago de minhas vivências no *Slam Pé Vermelho* é o fato de, na posição de organizadora do slam junto ao meu Coletivo, sempre reafirmar para nesses slammers que elus são poetas e que merecem receber o nome de “poeta”, mesmo quando acreditam que não. Dessa forma, para provocar uma quebra nessa influência da lógica colonial sobre a nossa forma de pensar – colonizando o nosso imaginário de que “poeta” é o homem branco, culto, rico, com vários livros publicados e estudado no curso de Letras, por exemplo – reiteradamente pratico o exercício de refletir com es slammers que: seus poemas possuem qualidade; elus são profissionais da palavra; escrever é um ofício assim como qualquer outro, demanda conhecimento, referências, tempo, uso de tecnologias etc.; ser poeta não é sinônimo de ter um livro de poemas publicado, mas de produzir textos que emocionam.

Compreendo as múltiplas formas de produção do conhecimento fora da academia quando faço parte de movimentos culturais e artísticos como o slam. Por isso, concordo com Prado (2024) sobre o fato de que os campeonatos de poesia falada são um movimento não apenas de construção de saberes, mas também de educação pública e plural:

Em uma Batalha de slam, os diferentes sujeitos participantes, investidos de suas percepções sobre o tempo presente e sobre a sociedade à sua volta, contam sobre a maneira pela qual sentem e enfrentam as urgências de suas comunidades, como os debates e denúncias sobre o racismo, a homofobia, a misoginia, as desigualdades sociais e diversas outras manifestações de violência e intolerância à diversidade. Nesse sentido, o slam constitui-se como experiência de educação pública e plural, que pode se manifestar em qualquer lugar e na qual se pratica a liberdade e a livre experimentação de palavras e posturas, emoções e sensações, gestos do corpo e da voz (Prado, 2024, p. 6).

Também considero que as escolhas por falar sobre tais temas sociais, em um discurso direto e acessível, com muito planejamento de ritmo, repleto de rimas, de figuras de linguagem (ironias, metáforas, comparações e tudo o que mais couber) e de reflexões compõem uma elaborada estratégia de escrita e de oralização na poética do slam. Essa liberdade e livre experimentação da palavra – de que fala Prado (2024) – é decolonizar a língua e a produção do conhecimento, de modo que a juventude torna o texto poético palpável para se expressar e se compreender, conforme a slammer Luz Ribeiro reflete neste trecho de seu poema *Je ne parle*

*pas bien*⁵⁹: “o que era pra ser arma de colonizador/ está virando revide de ex-colonizado/ estamos aprendendo as suas línguas/ e descolonizando os pensamentos/ estamos reescrevendo o futuro da história” (Ribeiro, 2017, p. 80). Nesse poema, Luz Ribeiro demonstra como a população negra brasileira se apropriou da língua portuguesa, imposta pela colonização, para operar uma resistência discursiva em uma conjuntura na qual a colonialidade da linguagem persiste na contemporaneidade. Esse é um exemplo de como a poética do slam entretém, conscientiza e educa.

O uso estratégico e político da arte é um meio muito potente para a difusão do conhecimento aos mais variados públicos e lugares. As expressões artísticas conseguem chegar de forma sensível e acessível a temas que, por vezes, não conseguimos refletir didaticamente com nossos pares no dia a dia. Os assuntos discutidos nos poemas dos slams brasileiros são um grande exemplo disso. Portanto, reconheço na poética de alguns slammers brasileiros a potência epistemológica da arte (Hollanda, 2020) que propõe formas de reconstruir o conhecimento de maneira localizada, em um amplo processo de questionamentos e negações do conhecimento produzido e imposto pela colonialidade.

Chamo de escrita da urgência os poemas que versam sobre os desafios do agora no contexto nacional. Os assuntos e as demandas sociais mais urgentes são levados aos slams frequentemente como temas dos textos apresentados e a poesia do slam brasileiro explica ou, de certa forma, retrata muito bem a nossa sociedade e a nossa história. Costumo dizer que se você quiser conhecer realmente uma cidade ou um bairro específico, deve procurar um slam que acontece nesse lugar e escutar o que os poetas estão falando. Para D’Alva (2011, p. 122), é slammer “ao dar o seu depoimento, situa-se em uma instância performática em que arte e vida fazem parte do mesmo plano e não há dissociação entre ética e estética”. Dessa forma, a poesia do slam é completamente vinculada às pessoas que a produzem e às sociedades de seus tempos e espaços.

É nessa conjuntura que, no cenário do slam brasileiro, as poetas se tornaram as porta-vozes de discursos sobre o que é ser mulher. “A partir de um processo de reconfiguração das estruturas de poder, que passa também pela assunção de voz da outridade, os subalternizados – antes silenciados – começam a falar em seu próprio nome” (Pimentel; Souza; Costa, 2023, p. 7). Importante destacar que tal protagonismo das mulheres demonstra uma preocupação de

⁵⁹ O poema “Je ne parle pas bien” foi criado por Luz Ribeiro para se apresentar na Copa do Mundo de Poesia em Paris (2017), quando representou o Brasil. O poema discute como a língua é um instrumento de revide às imposições colonialistas, demonstrando que a aprendizagem e a subversão das línguas impostas pela colonização são estratégias para a resistência, a decolonização do pensamento e a reescrita da história (Rosa; Leite, 2023).

caráter feminista decolonial sobre não usar o slam e/ou a literatura para falar por outras mulheres, mas lutar para que elas também alcancem os seus próprios espaços discursivos. Como exemplo, trago o poema *não* da slammer pernambucana Bell Puã, publicado no livro *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019):

não
eu não falo
pelas mulheres
chega de sermos
interrompidas

não
eu não falo
pelas mulheres
quero ouvi-las (Puã, 2019, p. 29).

Em seu curto poema, Bell Puã expressa de modo direto e enfático que não fala em nome das mulheres, pois, deseja ouvir o que elas querem e têm a dizer. Nos versos “chega de sermos/ interrompidas”, a poeta expõe uma reação coletiva das mulheres de recusa à rotina de interrupção de suas falas, situação característica do comportamento patriarcal que nos impôs o silenciamento ao longo dos tempos. O fato de o título do poema ser o advérbio “não” e dele se repetir isoladamente no primeiro verso de cada estrofe, além do próprio paralelismo sintático na estruturação dessas estrofes, reforça tal atitude de negação ao silenciamento. Desse modo, a slammer conclui o texto se colocando à disposição para escutar as demandas específicas das outras mulheres e nos convida a fazer o mesmo. As rimas entre os versos finais, com a passagem da vogal fechada /i/ para a aberta /a/ (*interrompidas/ouvi-las*), constrói tal abertura à escuta na forma do poema.

O posicionamento exposto no texto de Bell dialoga com o feminismo decolonial, visto que a base da crítica decolonial objetiva construir práticas em que as pessoas não falem pelas outras, bem como, que as experiências com traços comuns vivenciadas por diferentes mulheres não sejam padronizadas no movimento feminista. Isso porque não é possível transformar uma classe inteira de mulheres em objetos do discurso quando elas não podem ou não conseguem falar por si. Logo, o desafio proposto pelo feminismo decolonial é encontrar meios de ouvir as mulheres e, principalmente, de projetar as suas falas. Por isso, esse feminismo tenta refletir sobre as diversas formas de vida no pulsar de suas práticas, para desenvolver ações, modos de atuação e críticas que rompam com os efeitos da colonialidade em nossas vidas.

A fim de ampliar tais discussões, na sequência, trago análises de trechos de dois poemas que versam sobre a formação do Brasil e da sociedade brasileira, além dos lugares

ocupados pelas mulheres nessa história. O primeiro deles é *A menina que nasceu sem cor*, um texto em que Midria fala sobre a sua história entrelaçando-a à história do Brasil. Tal poema, apresentado em slams a partir de 2018 e publicado em livro em 2020, é literariamente construído a partir da subjetividade de Midria, com a inserção de fatos pessoais sobre a sua vida e procedimentos de intertextualidade que inserem outros textos, formando uma teia de vozes (Rosa, 2024a). O meu objetivo aqui é discutir como Midria realiza uma releitura da história do Brasil para compreender as características de formação da sociedade brasileira que influenciaram em seu processo de construção identitária no momento de composição desse texto literário.

No poema, Midria versa sobre a dificuldade de se identificar étnico-racialmente, devido às configurações sociológicas de formação do Brasil: “Eu sou a menina que nasceu sem cor/ Porque nasci num país sem memória,/ Com amnésia/ Que apaga da história todos os seus símbolos de resistência negra” (Midria, 2019)⁶⁰. Nesse trecho, é slammer problematiza a ausência de referências nacionais de representação para que pudesse se reconhecer racialmente, visto o processo de apagamento dos símbolos brasileiros de resistência negra. Tal assunto do poema ilustra a conjuntura descrita por Nascimento (2019) sobre o contexto do slam brasileiro em espaços periféricos:

Ao investigarmos as relações vivas, que acontecem *in loco*, ainda mais quando se trata de um objeto dinâmico e que envolve pessoas em estado de depoimento poético como o *slam*, notamos ainda que, nesses espaços periféricos, há uma predominância de jovens que sempre foram identificados e definidos pelo que “não são”, assim como os locais de onde vêm, pelo “que não têm” se descobrindo negros e negras, reivindicando essa identidade e tudo o que ela ainda significa em um país colonizado com quase quatrocentos anos de sistema escravocrata (Nascimento, 2019, p. 2014, grifos e aspas da autora).

Noto, então, duas questões importantes em *A menina que nasceu sem cor*: a presença da autoria como elemento composicional do poema e a recuperação da colonialidade na construção do Brasil como procedimento de revisão da história do país. Interpreto a presença da autoria no poema de Midria – e de tantas outras slammers – como um ato político, conforme reflete Ferrara:

Viu-se que o processo de reflexividade de si-mesmo na composição das apresentações e poemas de slam é uma prática política que, ao evidenciar as

⁶⁰ Optei por transcrever os trechos do poema a partir de um vídeo gravado por Midria com o texto completo: https://www.youtube.com/watch?v=Vy0Colqv_a0. Pelo fato de não haver registros em vídeo da apresentação desse poema em slams, não analisarei a sua performance oral.

variadas formas de vivência e existência dos sujeitos, pretende desestruturar as categorias de indivíduos criadas por interesses históricos e ideológicos os quais remontam a séculos passados (Ferrara, 2020, p. 228).

A poética do slam descontrói os estereótipos e imaginários disseminados pela colonialidade, conforme pontua Ferrara (2020), em um processo em que os poetas constroem e afirmam as suas próprias identidades. Portanto, o slam também se configura como um espaço político em que as histórias são relatadas por quem recebe os seus efeitos diretos. Consequentemente, colocar-se no poema não é uma ação aleatória, mas uma escolha profundamente política.

O país “sem memória/ Com amnésia” é uma ironia de Midria para denunciar a atuação conjunta da colonialidade do poder, do saber e do ser nos processos de apagamento de pessoas e de partes da história do Brasil. Outro trecho do poema exemplifica esses processos a partir das ações de duas figuras políticas brasileiras: “Rui Barbosas e Bolsonaros tentam apagar a escravidão/ Queimam os registros sobre esse holocausto” (Midria, 2019). As escolhas lexicais “apagar”, “queimar”, “escravidão” e “holocausto”, além da repetição dos sons fechados /ô/ e /ê/ ao longo do trecho, expressam no plano sonoro o peso do assunto tratado. Ao citar Rui Barbosa, Midria recupera o episódio histórico, político e extremamente simbólico de destruição dos arquivos sobre a escravidão. Sobre tal episódio, Lilia Schwarcz expõe:

Em 14 de dezembro de 1890, Rui Barbosa — então ministro das Finanças — ordenou que todos os registros sobre escravidão existentes em arquivos nacionais fossem queimados. A empreitada não teve sucesso absoluto — não foram eliminados todos os documentos —, mas o certo é que se procurava apagar um determinado passado e o presente significava um outro começo a partir do zero. Procurou-se, num primeiro momento, e como vimos, defender que o Brasil seria, no futuro, naturalmente mais branco, fosse pela seleção natural, fosse pela entrada de imigrantes brancos (Schwarcz, 2012, p. 36).

Conforme Schwarcz (2012), a destruição dos registros sobre a escravidão no Brasil fez parte de um projeto violento de negação da história do país, pois, pela lógica colonial e racional, se não há documentos físicos, não há como provar que algo realmente aconteceu. A tentativa de negação da história brasileira se atualiza em pleno século XXI com discursos como os de Bolsonaro o qual, em entrevista ao programa Roda Viva (TV Cultura) em 2018, afirmou que a colonização portuguesa sequer chegou a pisar no continente africano e que as populações africanas foram as responsáveis pela caça e entrega de pessoas ao tráfico negreiro (Silva, 2018).

A destruição da memória é algo recorrente na história brasileira e tão recente se considerarmos a experiência da ditadura civil-militar. Em artigo sobre o apagamento de

informações acerca da escravidão no Brasil, Eliaquim Santos *et al.* (2023) discutem que a queimada intencional de documentos – como ocorrera com a ação de Rui Barbosa – implica na perda da verdade histórica e na retirada do direito de novas gerações conhecerem os seus próprios passados. Essa questão também é abordada por Midria no poema: “Se você sabe de onde vem a sua tataravó/ Pode ter certeza/ Que você é uma pessoa branca/ De origem europeia, italiana ou portuguesa/ O único brasão que sobrou da minha família/ Foi o da desestruturação e da pobreza” (Midria, 2019). Com um ritmo marcado pela alternância de rimas a cada dois versos – certeza/portuguesa/pobreza –, Midria interpela quem ouve/lê o poema, característica da poética do slam que “conversa” com a plateia.

Outra característica dessa poética é a ácida ironia, utilizada no trecho com o uso do termo “brasão” para descrever o que sobrou da história de uma família negra, já que o brasão é um desenho que identifica famílias sendo usado como condição de status pela nobreza. Mas quando não há registros de uma memória, como constituir uma subjetividade? Ao refletir sobre isso a partir dos poemas levados aos slams, concordo com a análise de Silva (2024):

Nessa perspectiva, com seus discursos divergentes e resistentes, as slammers cumprem com o que Jeanne Marie Gagnebin (2006) define como a tarefa essencial do escritor e do historiador na atualidade, a de transmitir a memória dos silenciados e invisibilizados. Sobretudo, elas falam por si próprias, narrando e corporificando experiências individuais que são também coletivas. São as trapeiras da contemporaneidade, recolhendo os restos, os cacos, os detritos do dia-a-dia, em que também estão implicadas, para torná-los visíveis aos olhos convenientemente sedados da sociedade (Silva, 2024, p. 62).

As questões do silenciamento e da invisibilização são constantemente problematizadas na poética do slam, por isso, considero que escrever e se apresentar nos campeonatos de poesia falada é um gesto político que desafia o apagamento da memória da população negra no Brasil – resultado de um projeto de embranquecimento do país. Esse projeto também é recuperado por Midria em sua releitura da história: “Que embranquece sua população e trajetória a cada brecha/ Que faz da Redenção de Cam a sua Monalisa/ Obra-prima da miscigenação” (Midria, 2019). Nesse trecho, o quadro *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos, pintor espanhol que viveu no Brasil, é recuperado como um exemplo extremamente simbólico de atuação da colonialidade no projeto de embranquecimento do país. O quadro retrata uma família com destaque às diferenças de cor de seus membros, conforme a passagem de gerações. Assim, a avó é retratada com tom de pele negro, a mãe, com um tom de pele negro mais claro que o da avó, já o pai e a criança desse casal, com tons de pele brancos. A obra sugere a ideia de que, através da miscigenação entre os povos negros e os povos brancos que imigraram ao Brasil após

a abolição da escravatura, seria possível “embranquecer” toda a população do país em apenas três gerações (Lotierzo; Schwarcz, 2013).

No processo de revisão da história, a leitura das políticas de miscigenação não poderia parar por aí, então Midria retorna ao período da colonização para demonstrar as relações entre a miscigenação e o estupro de mulheres não-brancas:

E óh
 Ode ao milagre da miscigenação
 Calçado no estupro das minhas ancestrais
 Na posse de corpos que nasceram para serem livres
 Na violação de ventres que nunca deveriam ter deixado de serem nossos
 (Midria, 2019).

Trouxe tal trecho em citação recuada para mostrar como a extensão sonora e visual dos versos cresce acompanhando a tensão provocada pelo conteúdo do poema. Nesse sentido, o texto nos leva a refletir sobre a atuação das colonialidades do poder e do gênero com o estupro de mulheres negras por senhores brancos, com o objetivo econômico de aumentar a população escravizada, bem como a manutenção do poder patriarcal com a imposição da violência e do medo.

Conhecendo a fundo os processos de formação do Brasil, como Midria conhece enquanto cientista social, é slammer usa a ironia para criticar a falácia da democracia racial no país: “E isso só me faz pensar sobre o quanto/ O mito da democracia racial no Brasil é de... engasgar” (Midria, 2019). Sobre tal questão, Gonzales reflete:

Desse modo a afirmação de que somos todos iguais perante a lei assume um caráter claramente formalista em nossas sociedades. O racismo latino-americano é sofisticado o suficiente para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados dentro das classes mais exploradas graças à sua forma ideológica mais eficaz: *a ideologia do branqueamento*, tão bem analisada pelos cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos aparatos ideológicos tradicionais, reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue” como se diz no Brasil) é internalizado com a conseqüente negação da própria raça, da própria cultura (Gonzales, 2020, p. 143-44, grifo da autora).

Em seu poema, Midria discute justamente os efeitos da desintegração e fragmentação da identidade étnica-racial em sua própria experiência enquanto uma pessoa negra de pele clara:

“Pra alguns eu sou branca/ Pra outros eu sou preta/ Pra muitas e muitos eu sou parda/ Ainda que eu sempre tenha ouvido dizer por aí que parda é cor de papel!” (Midria, 2019). Essa incerteza sobre uma possível identidade é o resultado dos apagamentos histórico-sociais, da destruição da memória e da ausência de representatividade, em uma conjuntura na qual as políticas de embranquecimento da lógica colonial se atualizam e influenciam a trajetória de Midria em pleno século XXI: “O colorismo é uma política de embranquecimento do Estado/ Que por muito tempo fez com que eu odiasse os traços genéticos do meu pai herdados/ Me odiasse, me mutilasse, meu cabelo alisasse” (Midria, 2019). Desse modo, a imposição de um modelo de corpo pelas políticas de embranquecimento gera uma conjuntura de violências às pessoas não-brancas que se sentem obrigadas a alcançá-lo.

Por outro lado, sabemos muito bem que a colonialidade usa os seus modelos de representação para demarcar a diferença e excluir quem não se enquadra neles, experiência também abordada no poema: “Eu sou a menina que nasceu sem cor,/ Mas sempre que convém minha negritude vai saltar aos olhos” (Midria, 2019). Nesse contexto, recupero as colonialidade do poder e do gênero no processo de vinculação da mulher brasileira negra e jovem à sensualidade e ao erotismo: “Ser fetichizada enquanto o/ Quase perfeito padrão de mulata exportação” (Midria, 2019). O fetiche da “mulata exportação” é analisado por Gonzales a partir do contexto do carnaval:

É nesse momento que a exaltação da cultura americana se dá através da mulata, desse “produto de exportação” (o que nos remete a reconhecimento internacional, a um assentimento que está para além dos interesses econômicos, sociais, etc. embora com eles se articule). Não é por acaso que a mulher negra, enquanto mulata, como que, sabendo, posto que conhece, bota prá quebrar com seu rebolado. Quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento (Gonzales, 1984, p. 239-240).

O processo de objetificação da mulher negra atualiza as suas formas de atuação no Brasil, mas mantém o caráter violento de exploração sexual. Nesse percurso de revisar a história do país para compreender o processo de constituição de sua própria subjetividade, Midria questiona as identidades homogeneizantes atribuídas às mulheres, bem como os estereótipos sobre as mulheres negras brasileiras.

Em um revide à colonialidade do saber, Midria utiliza o seu papel social de slammer para retomar referências históricas nacionais e movimentos de resistência negra em um

processo de decolonização do pensamento: “Então, se for preciso/ A gente resgata nossas raízes nos dentes/ Vai entender que a nossa gente é filha de/ Dandara do meu quilombo” (Midria, 2019). Dandara foi uma liderança do Quilombo dos Palmares, um marco de resistência contra o regime escravocrata brasileiro. Ao citá-la no poema, “Midria recupera um símbolo de resistência apagado da história que, agora, é reapropriado pelas comunidades negras para construir os caminhos de suas ancestralidades, colaborando para a construção de subjetividades positivadas” (Rosa, 2024a, p. 157).

Resgatar as raízes e recuperar referências faz parte de um processo de reconstrução da própria memória sobre o que é ser uma pessoa negra no Brasil e Midria expressa muito bem a importância desse processo: “Pra que não tenhamos vergonha/ Das histórias que carregam os nossos corpos/ Por muito tempo eu fui a menina que nasceu sem cor/ Mas um dia gritaram-me NEGRA/ E eu respondi” (Midria, 2019). Nessa última estrofe do texto, é significativa a mudança que o escritor fez no tempo verbal da frase-chave do poema – do presente “eu sou” para o passado “eu fui” – delineando uma mudança no modo de se identificar racialmente. Logo, a identidade “negra” que lhe foi imposta quando adolescente, foi ressignificada por Midria que passou a falar da própria experiência a partir de outro lugar que não aos olhos da branquitude.

Percebo que o corpo de Midria foi o seu espaço de experiência, de reflexão e de construção identitária no momento de escrita desse texto poético, pois “a autoria é uma peça importante para a compreender a construção identitária que poetas do slam fazem via representação literária, principalmente quando versam sobre si em seus textos” (Rosa, 2024a, p. 148). Da mesma forma que nossos corpos e as formas como nos relacionamos com eles mudam, as nossas identidades seguem o mesmo percurso.

De acordo com Nascimento (2019, p. 214), a juventude negra encontra na manifestação de suas vozes a força para existir e se autorrepresentar como resistência à “uma política apagamento sistemático”, portanto, a poesia do slam se configura como um meio de “legítima defesa” e um “poderoso dispositivo de comunicação poética”:

Essa reivindicação faz com que nos *slams* sejam apresentadas performances que podem ser consideradas violentas e extremistas pelos desavisados, no que diz respeito aos textos e a postura de poetas. Em seus versos, há revide: mandam a branquitude calar a boca, degolam sinhôs, ateião fogo na Casa Grande, fazem de um olho azul um amuleto pendurado num chaveiro. Aos que se chocam com a “violência”, agradeçam. Poderia não ser só poesia. São reações em legítima defesa, que estão diretamente ligadas ao processo de descolonização em curso (Nascimento, 2019, p. 214-215).

Nessa conjuntura, ressalto o importante papel desempenhado pela poética do slam brasileiro como um espaço de denúncia e conscientização, de imaginação com a reescrita de um passado apagado/ocultado pela colonialidade, de autorrepresentação e de proteção da memória coletiva.

O segundo poema que trago para refletir sobre a formação do Brasil e da sociedade brasileira é *Era uma vez um país conservador*, de Bell Puã, que compõe a coletânea *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019). Bell Puã é mulher, negra, nordestina, de classe média e mãe. Também é cantora, bacharel e mestra em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Em entrevista ao Portal Geledés (Autran, 2018), Bell expõe que se não fosse historiadora, não seria a poeta que se tornou. Frequentou ativamente o *Slam das Minas* de Recife (PE), pelo qual se classificou ao estadual e ao nacional em 2017, ano em que foi a primeira pessoa nordestina a ser campeã do *SLAM BR*. Consequentemente, representou o Brasil na Copa do Mundo de Poesia Falada em Paris (2018), evento no qual apresentou o poema discutido a seguir⁶¹.

Bell possui três livros publicados, *É que dei o perdido na razão* (Castanha Mecânica, 2018), *Lutar é crime* (Letramento, 2019), com diversos poemas que foram apresentados em slams (livro finalista do Prêmio Jabuti de 2020), e *Nossa História do Brasil: Pindorama em Poesia* (Penalux, 2023), o qual propõe recontar a história do Brasil por uma perspectiva indígena trazendo a visão da slammer como pesquisadora. Bell também compõe diversas antologias poéticas e, em 2024, lançou o EP *Jogo de Cintura*.

O próprio título do poema *Era uma vez um país conservador* já “traz a clássica expressão ‘era uma vez’ para mostrar que a poeta vai contar uma história sobre o Brasil” (Rosa, 2023a, p. 183). Com tal proposta, a slammer inicia o poema expondo os estereótipos criados pela colonialidade do poder para justificar e impor as suas relações de dominação: “branco dono e preto propriedade/ africano era sem alma/ e o índio era selvagem/ segundo o europeu/ nosso grande apogeu de civilização?” (Puã, 2019, p. 30). O primeiro verso do poema é composto por apenas quatro palavras que constroem uma oposição entre as populações referenciadas por sua cor. A objetificação das pessoas negras e a sua transformação em mercadoria é denunciada logo de início com a relação “dono/propriedade”. Ademais, a repetição dos sons /ô/ e /p/, além das sílabas de travamento “br” e “pr” expressam no plano sonoro a sensação de enclausuramento

⁶¹ A apresentação do poema *Era uma vez um país conservador* na Copa do Mundo de Poesia Falada em Paris (2018) pode ser vista neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=tvTzMWUrXT4>. Este é o único registro disponível do poema apresentado por Bell Puã em um slam, mas o contexto de realização do mundial se diferente muito do contexto dos slams brasileiros que discuto neste trabalho.

sentida pela população negra. O conjunto dos termos “propriedade”, “sem alma” e “selvagem” expressam o processo de desumanização das populações não brancas, configurando a colonialidade do ser denunciada pelo poema.

A primeira estrofe de cinco versos curtos demonstra como os imaginários, baseados nas diferenças, funcionam para hierarquizar as formas de compreender o mundo. Justamente por isso, a poeta ironicamente questiona o fato de a Europa ser um exemplo de civilização para o Brasil, o tom irônico também é expresso em seu tom de voz na performance do poema. Restrepo e Rojas (2010) refletem sobre a atuação do eurocentrismo no controle de nossa subjetividade:

Esta intersubjetividade mundial esteve intimamente associada com a emergência e a consolidação do eurocentrismo, que colocava a Europa e os europeus no centro da história, da racionalidade, da civilização e do conhecimento. Essa centralidade operava até mesmo como uma equivalência, ou seja, a história, a racionalidade, a civilização e o conhecimento da humanidade eram submetidos e identificados com a Europa e os europeus (Restrepo; Rojas, 2010, p. 102, tradução livre).

Nessas condições, a lógica colonial impõe que a ideia de superioridade está atrelada ao norte do mundo, algo também problematizado pela slammer: “colonizaram nossa mente, boy/ pra tudo Europa virou padrão:/ beleza, ciência, progresso/ e o Brasil há 500 anos sem sucesso” (Puã, 2019, p. 30). Bell resume o processo de colonização do pensamento em que a Europa é o padrão que deve ser alcançado, por outro lado, também escancara que é essa mesma Europa a culpada pelo atraso do Brasil, em função da colonialidade que continua influenciando o desenvolvimento do país. Um jogo sonoro é promovido com a repetição do fonema /s/ em “progresso” e “anos sem sucesso”, termos que constroem a disparidade entre as duas regiões geográficas na visão colonial.

Em sua releitura da história, a slammer também denuncia que o progresso europeu só foi possível a partir da exploração das colônias, dos corpos e das vidas de mulheres não-brancas:

denuncio homens abusivos
agressores desde mãe África,
ancestrais cheias de cores
em senzalas estupradas
por brancos senhores
índias aculturadas
em nome de Cristo?
tantas irmãs assassinadas
pelo machismo
mão direita do capitalismo

fez da América desgostosa
à beira do abismo (Puã, 2019, p. 31).

A atuação do patriarcado abusivo, opressor e cristão – dentro e fora do Brasil – é apresentada pela poeta como uma denúncia às colonialidades do poder e do gênero, conforme ela mesma se posiciona discursivamente. Os termos “estupradas”, “aculturadas” e “assassinadas” expressam no plano semântico do poema a violência aplicada contra as mulheres, além disso, o uso desses participípios passados destaca os resultados de ações que foram cometidas pelo patriarcado. O jogo imagético e sonoro proposto nos versos “ancestrais cheias de cores” e “por brancos senhores” demonstra a dualidade entre vida e morte ligada ao estupro. Ademais, chama a atenção a repetição do fonema /s/ na composição da estrofe, pois essa repetição parece formar um zumbido extremamente incômodo diante da violência expressa no plano verbal. A ação da Igreja Católica no processo de colonização do Brasil também é denunciada mediante a aculturação das indígenas “em nome de Cristo”. Nesse contexto, a aculturação das populações indígenas foi acompanhada por inúmeras violências como a repressão das “formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentido, seus universos simbólicos, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (Quijano, 2000, p. 210, tradução livre).

Bell fala em primeira pessoa no poema, mas assume uma voz coletiva e, por isso, uma voz política ao recuperar as experiências de violência contra as mulheres negras e indígenas no período colonial e a atualização dessa violência com “a associação entre o machismo e o capitalismo que impuseram aos países colonizados um sistema de relações sociais desenvolvido pelo patriarcado e caracterizado pela desigualdade de gênero” (Rosa, 2023a, p. 185). O padrão europeu de beleza, de corpo e de comportamento foi imposto às mulheres brasileiras e continua sendo constantemente controlado pela colonialidade de gênero:

lembra das mina? mulher, vocês são linda
mas era uma vez um Brasil conservador: aprenda a sentar feito mocinha!
ou prende o cabelo ou alisa de chapinha
mesmo acompanhada de uma, duas, dez mulheres, dirão que estás sozinha
vê se não encurta a roupa (Puã, 2019, p. 30).

O primeiro verso do excerto acima expressa o diálogo de Bell com as mulheres, uma interlocução característica da poética do slam. Além disso, a variação na marcação do plural – ora pelo determinante “das”, ora pelo pronome “vocês” e pelo verbo “são”, mas não nos

determinados “mina” e “linda” – também são traços da poesia falada do slam, bem como as rimas do excerto (mocinha/chapinha/sozinha).

O estereótipo de “mocinha” aparece no poema como um modelo de comportamento a ser seguido. A slammer também explora a violência estética imposta às mulheres que precisam prender ou alisar os seus cabelos cacheados e crespos que não correspondem ao padrão de beleza europeu. Logo, a colonialidade opera no controle dos corpos das mulheres desde o nascimento. Na infância e adolescência, ele se dá pela educação das meninas que impõe limites ao cumprimento de suas roupas e modos de como devem sentar-se e arrumar seus cabelos. Tal controle está expresso nas construções verbais utilizadas pela poeta que indicam ordens: “aprenda”, “ou prende... ou alisa”, “não encurta”. Ao declamar os versos com essas construções em sua performance, Bell muda o tom de voz para expressar a “fala” da sociedade patriarcal.

Não corresponder ao modelo, ou seja, à norma imposta, resulta na violência de gênero, conforme denuncia a poeta: “mulher trabalhadora é puta/ mulher que questiona é louca/ mulher inteligente é plágio / fala por cima da nossa voz/ porque homem é o sexo frágil” (Puã, 2019, p. 30). Na sociedade patriarcal brasileira, é comum que as mulheres sejam verbalmente violentadas ao não cumprirem o estereótipo “bela, recatada e do lar”⁶². Os adjetivos presentes nestes versos são um exemplo disso: “históricas, vadias, putas, bruxas/ queimadas na fogueira da inquisição” (Puã, 2019, p. 30). Ademais, a dúvida sobre a capacidade intelectual das mulheres é sempre colocada em jogo pela colonialidade de gênero, já que, na lógica patriarcal, as mulheres não podem ser um exemplo de sucesso em suas atividades em detrimento dos homens.

Consciente de todas essas estratégias sobrepostas de dominação das mulheres, Bell Puã faz um revide discursivo quando “utiliza a imagem do ‘sexo frágil’ contra seu próprio criador – o patriarcado – para explicar a motivação que leva os homens a silenciarem e/ou deslegitimarem as falas das mulheres” (Rosa, 2023a, p. 186). Silva (2024) discute esse revide discursivo que identifiquei na poética feminista decolonial do slam brasileiro:

Enquanto movimento contracultural, é inegável a potência da atuação do slam, com poesias questionadoras, dotadas de um caráter de denúncia e de revide. No que concerne especificamente às mulheres, somam-se as problematizações em relação ao lugar desigual que lhes foi imposto na sociedade patriarcalista que integram. Por isso, as performances das slammers muitas vezes

⁶² Recupero aqui uma matéria da Revista Veja que utilizou tal expressão para caracterizar a esposa do vice-presidente do Brasil em 2016, Michel Temer, com a intenção de expor um modelo de mulher ideal ao patriarcado: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Tal expressão gerou muita repercussão e entrou para o vocabulário popular brasileiro.

questionam a validade de parâmetros de comportamento sobre o que seria ou não aceitável para mulheres, nas esferas pública e privada (Silva, 2024, p. 85).

Em seus poemas, as slammers questionam justamente a imposição às mulheres de parâmetros de comportamento que levam a uma identidade padrão requerida pelo patriarcado. Com a revisão da história do país e do modo com a sociedade brasileira foi formada, as poetas demonstram como essa identidade da mulher padrão é moldada por camadas e camadas de violência. A partir de seus poemas, elas atuam na decolonização do imaginário hegemônico sobre a identidade da mulher brasileira, demonstrando como as mulheres e as suas identidades são diferentes e múltiplas. Bell Puã, por exemplo, nos leva a refletir sobre o sistema patriarcal como uma herança colonial que continua controlando as nossas formas de construção identitária no Brasil contemporâneo. É uma busca por compreender que o patriarcado não é exercido apenas pelo homem, branco, rico e cristão, mas está infiltrado no comportamento de pessoas diversas que fazem parte dos nossos cotidianos, como expresso nos seguintes versos:

assediadas por parentes, pelo patrão
 por amigo, desconhecidos e até líder de religião
 nosso corpo, as regras deles
 violadas dentro de casa
 na mais movimentada das avenidas
 de short, saia ou calça comprida
 espaço público é cenário de guerra
 com o macho que te seca
 no ônibus abre as pernas
 se esfrega
 e até ejacula
 sem receber punição
 não, eu grito! (Puã, 2019, p. 30-31).

Não importa por quais espaços sociais as mulheres circulem, elas podem ser assediadas e violadas em todos eles, inclusive dentro da própria casa, da família, da igreja etc. por homens que precisam provar a sua “força-potência-dominação” (Saffioti, 2005, p. 79). Com o verso “na mais movimentada das avenidas”, a slammer faz uma acentuada crítica à sociedade que presencia os casos de violência e nada faz, assim como a vizinhança que “dormia e dorme” sem ouvir os pedidos de socorro da vítima, abordada por Luna Vitrolira em poema já apresentado neste capítulo. Também não importa que roupas as mulheres vistam, porque a dominação do patriarcado persiste na lógica colonial que guia não apenas os homens, mas a sociedade brasileira: “nosso corpo, as regras deles”. Ao declamar a estrofe citada, é possível perceber a indignação na voz de Bell Puã ao versar sobre tantas violências.

Não se espera de uma mulher que ela assedie, viole ou estupe um homem, mas o inverso nunca é uma surpresa no contexto brasileiro. Os homens subentendem que possuem o direito de usufruir dos corpos feminilizados em quaisquer lugares, por isso o “espaço público é cenário de guerra” para nós. Não há paz nem no transporte público onde o macho se esfrega e ejacula no corpo da mulher sem receber uma repreensão e uma punição, conforme denuncia Bell. Novamente, a poeta expressa a sua indignação com uma sociedade que nada faz diante da violência e com uma justiça que, orientada pela colonialidade, não existe às mulheres. Nessas condições, os poemas das slammers representam esse grande grito coletivo de “não” a todas as violências de gênero que lhe são aplicadas cotidianamente pelo fato de serem mulheres.

Diante de uma história oficial que apaga a memória, Bell faz questão de mostrar em seu texto que é uma mulher negra latino-americana: “eu sou isto: apenas uma moça latino-americana/ me agarro às lutas do passado/ pra ter força no presente/ não defendo vidraça de banco/ defendo gente/ ao que é injusto, sou desobediente” (Puã, 2019, p. 31). Ao acompanhar Bell Puã pelas redes sociais, identifico que esse posicionamento político expresso em sua poética também compõe as suas ações cotidianas, principalmente nas discussões propostas pela slammer e historiadora sobre o racismo, a miscigenação e as manifestações da cultura negra dentre diversos outros temas. Fomentar esses espaços de reflexão em suas redes sociais também é uma proposta de decolonização do pensamento que visa a conscientização.

No poema, Bell demarca o seu lócus de enunciação como um corpo-político que não está completo ou bem resolvido, mas em constante construção em um contexto de luta contra o patriarcado, o capitalismo e a injustiça. Conforme Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 19): “O locus de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo”. É a partir de um corpo delineado por inúmeras marcas que Bell constrói a sua identidade e a sua poética.

Ao se agarrar às lutas do passado, a slammer realiza o movimento de recuperar os símbolos de resistência negra desse local geopolítico em que ela habita: “me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina” (Puã, 2019, p. 31). Assim como Midria, Bell recupera a liderança quilombola Dandara, mas também Zeferina, angolana escravizada no Brasil que liderou a Revolta do Quilombo do Urubu (1826), uma comunidade formada por escravizadas e indígenas tupinambás na região de Salvador. Aqualtune, por sua vez, foi uma princesa congoleza escravizada no Brasil e avó materna de Zumbi dos Palmares. Nise da Silveira foi uma médica psiquiatra alagoana, pioneira da luta antimanicomial, que revolucionou o tratamento psiquiátrico no Brasil com a humanização a partir da arte e da afetividade. Por

fim, Carolina Maria de Jesus é uma referência de escritora brasileira na cena dos slams, conforme já discuti nesta tese.

Recuperar tais nomes e ancestralidades apagadas pela história oficial é decolonizar o pensamento e recolocar representantes negras nessa versão da história reescrita pela poética do slam⁶³. Na apresentação do livro *Querem nos calar*, Mel Duarte destaca como esse processo é importante na escrita das slammers: “Quando nós, mulheres, escrevemos, partilhamos nossas perspectivas de existência, e saudamos as que vieram antes, buscando incentivar as que aqui estão e visando novas eras para as que virão depois, deixando a mostra nossas alternativas de sobrevivência” (Duarte, 2019, p. 10). Nessa conjuntura, Bell também traz as mulheres “que aqui estão” para o poema: “[me inspiro em...] mas principalmente nas guerreiras/ de atualmente/ são as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, empregadas” (Puã, 2019, p. 31-32). A slammer escolhe, justamente, as trabalhadoras que carregam o Brasil nas costas e nos provoca à reflexão sobre a terceirização desses empregos. Maurício Oliveira (2013) argumenta que o trabalho terceirizado é predominantemente ocupado por grupos socialmente mais vulneráveis (mulheres, pessoas negras, migrantes e imigrantes) que, devido à necessidade de sustento e à escassez de oportunidades mais vantajosas, acabam recorrendo a esse tipo de trabalho. Tal conjuntura demonstra a atuação da colonialidade do poder aliada ao capitalismo na terceirização do trabalho no Brasil e no controle dos corpos que realizam determinadas atividades.

O repertório de inspirações da slammer ainda se amplia com mais mulheres: “é tempo de primavera/ Conceição Evaristo/ vovó Vilma, vovó Vera/ Gabrielas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheilas, Renatas, Sabrinas” (Puã, 2019, p. 32). Referenciar a escritora Conceição Evaristo, suas próprias avós e outros nomes femininos no plural demonstra a importância das mulheres na vida de Bell. Nesse sentido, uma questão interessante foi observada pela pesquisadora Cynthia Agra de Brito Neves durante a participação da slammer na Copa de Mundo de Poesia da França em 2018. Segundo Neves (2024), apenas três poetisas negras participaram do campeonato, sendo Bell, Lisette Ma Neza (originalmente de Ruanda, mas representando a Bélgica no campeonato) e Ifrah Hussein (representante do Canadá). As três poetisas se conheceram no evento francês e logo se identificaram de tal forma que, ao apresentar o poema *Era uma vez um país conservador* no campeonato:

Bell Puã improvisou um verso para inserir os nomes de Ifrah e Lisette entre as mulheres vítimas do machismo patriarcal. Sororidade que se transfigura em

⁶³ Citando mais exemplos, os poemas *Nós somos as referências* de Tawane Teodoro e *Bastarda* de Midria recuperam várias referências negras de diferentes momentos da história brasileira.

dororidade, no neologismo de Piedade (2017)⁶⁴, já que eram as únicas mulheres pretas que versaram sobre racismo, machismo e violência estrutural no palco francês. Essas feridas ainda abertas de um passado colonial levam essas mulheres racializadas a buscarem a cicatrização na alteridade, na comunhão da dor, na poesia-denúncia, na escuta e na performance (po)éticas (Neves, 2024, p. 8).

Tal movimento de inclusão dos nomes das slammers reforça a relação de afeto construída por Bell com as duas poetas. Ademais, esse é um exemplo de como os poemas apresentados em slams são versáteis e se atualizam sempre que necessário.

Bell constrói o seu poema de forma circular, pois retoma o contexto de violências e desigualdades do país ao final da última estrofe: “Brasil de golpes, reformas trabalhistas, ditadores militares,/ fascistas!/ apoiam massacres e chacinas/ mulher encarcerada no lar/ os pobre cheirando cola/ e os rico, cocaína” (Puã, 2019, p. 32). A slammer apresenta o contexto político brasileiro retomando, no plural, o golpe da ditadura civil-militar e o golpe que retirou Dilma Rousseff da Presidência do Brasil em 2016. Ela ainda demonstra como esse último golpe resultou em reformas contra a classe trabalhadora e na ascensão de uma política de extrema direita com discursos extremamente conservadores e violentos. Então, Bell aborda o cenário de encarceramento de mulheres em suas próprias casas em pleno século XXI, chamando atenção para o fato dessa violência ainda ser tão comum no país.

Escancarando o contexto de desigualdades do Brasil, “a poeta aborda duas drogas utilizadas por diferentes classes sociais em função de seus valores comerciais, assim ela realiza uma fina crítica ao Brasil conservador que recrimina as drogas, mas as utiliza – isso quando não lucra com elas financiando o tráfico” (Rosa, 2023a, p. 188). Por fim, Bell retoma o título e o tema do poema apontando para um cenário de mudanças: “era uma vez um Brasil conservador/ que revolucionou/ com o poder das minas” (Puã, 2019, p. 32). Tal cenário é construído pelas “minas”, ou seja, pelas referências femininas citadas ao longo do texto e pelas mulheres contemporâneas que não aceitam as violências da colonialidade, por isso se organizam para eliminá-las de suas vidas e das de suas companheiras.

O primeiro passo desse processo de organização é a decolonização do pensamento que nos auxilia a compreender por que tais violências são aplicadas e com quais finalidades. No papel de slammer, Bell Puã e diversas outras poetas mobilizam um projeto de decolonização do pensamento no público que acessa as suas produções poéticas. Revisando a história do Brasil em versos fortes e críticos, “num papo reto” como dizemos na cena do slam, Bell consegue nos

⁶⁴ PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

explicar de forma muito acessível as motivações que levam a sociedade brasileira a ser tão conservadora.

Tracei este intenso panorama sobre a cena do slam no Brasil e o trabalho literário de mulheres e pessoas não-binárias para demonstrar a existência de uma poética que é escrita na e sobre a urgência. Es slammers brasileiros constroem uma poesia feminista completamente comprometida com um projeto político de liberdade para as mulheres, uma poesia que reivindica direitos básicos como o direito ao próprio corpo, que reivindica igualdade social, que exige punição aos crimes cometidos contra as mulheres e pessoas de gêneros diversos e que clama por uma justiça que não é feita pela sociedade moderna de organização ocidental.

A menina que nasceu sem cor e Era uma vez um país conservador são dois exemplos de poemas, dentre diversos outros produzidos na cena do slam, em que es slammers colocam seus corpos e suas subjetividades nos textos em uma busca por compreender o Brasil. Entretanto, essa busca se depara com a ausência da memória em uma conjuntura na qual a história do país foi propositalmente fragmentada e apagada pela colonialidade. Nessas condições, es slammers realizam um trabalho incessante de pesquisa para recuperar o que foi perdido, conforme Silva reflete sobre o cenário do slam:

Seus narrativas trazem à tona parte do que foi excluído da memória oficial e contribuem para remodelar a “identidade nacional” brasileira, nela inserindo tantas peculiaridades das mulheres, sobretudo as periféricas e negras, que haviam sido deixadas de fora. O fato de estarem elas próprias envolvidas nas histórias que narram é justamente o que potencializa e legitima seus discursos. Afinal, de acordo com Tennina, o que confere autoridade às vozes da literatura marginal-periférica, para além da temática da violência, é a estética dos detalhes, em que são descritas situações muito particulares do cotidiano nas periferias (Silva, 2024, p. 62).

Essa estética dos detalhes de que fala Silva (2024) é uma estratégia utilizada pelas slammers para construírem da forma mais didática possível os seus discursos sobre temas tão difíceis de se abordar. Por isso, as poetisas exemplificam, detalham e até mesmo reafirmam inúmeras vezes o óbvio: ninguém merece ser assediada, violada, violentada, aculturada, estuprada, assassinada pelo fato de ser mulher. A experiência com a linguagem no slam surge dos propósitos de comunicação des slammers nesses espaços, logo, é a partir do lugar de quem vive em um país que passou pela experiência da colonização que es escritoras reescrevem a história, incluindo as suas próprias vivências e os seus corpos nesse processo.

Em tal conjuntura, algumas slammers, como Midria, Bell Puã e Luiza Romão, levaram aos slams uma poética que promove a revisão crítica da história do Brasil. Revisar esse passado

é extremamente importante para compreender o presente, identificar como as hierarquias persistem – e se atualizam ao longo do tempo – e como as estratégias de poder estão ligadas aos eventos políticos para a manutenção da colonialidade. Portanto, a ação de revisar é uma importante etapa do processo de decolonização do pensamento:

Colocar em interrogação a enunciação (quando, por que, onde, para quê) nos dota do conhecimento necessário para criar e transformar, e que parece necessário para imaginar e construir futuros globais; isso constitui o coração de qualquer investigação decolonial. Por quê? Porque o conhecimento é criado e é transformado de acordo com desejos e necessidades particulares assim como em resposta a exigências institucionais. O conhecimento está ancorado em projeto com uma orientação histórica, econômica e política (Mignolo, 2017, p. 24).

Em seus poemas, es slammers colocam em interrogação a narrativa oficial sobre o Brasil, confrontando o controle do discurso, o apagamento da memória e as representações hegemônicas sobre as identidades da população e das mulheres brasileiras.

Considerando que a cultura também é um campo de disputa pelo poder, compreendo que a literatura decolonial é uma resposta à colonialidade que persiste na organização da sociedade brasileira controlando nossos modos de pensar e de agir. Devido a isso, a literatura decolonial realiza releituras das histórias oficiais, elaboradas pela lógica colonial. Essa literatura também é uma revanche que usa instrumentos tão valorizados pela colonialidade – como a linguagem e a arte – a fim de contestar o que tal lógica prega, para compartilhar outros imaginários e colaborar na construção de subjetividades positivadas. Para Silva:

Pensadas em relação à história de formação do Brasil, as slammers parecem empenhadas em confrontar o olhar do colonizador entranhado em nossa cultura. Como quem se dispõe a quebrá-la inteira, dissecar cada aspecto, para, então, reconstruí-la de um modo em que se reconheçam. Há, portanto, uma guinada decolonial na poesia falada no slam, reconhecendo a invasão colonial na origem de preconceitos que se enraizaram na cultura brasileira, dispondo-se a escancará-los e a combatê-los, através da descentralização do acesso à arte e, conseqüentemente, de um trabalho contínuo e coletivo de decolonização do saber (Silva, 2024, p. 117).

A poética feminista do slam dialoga intimamente com o feminismo decolonial que é uma proposta epistemológica, mas também é uma ética de ação política. Então, diante das características comuns nos poemas analisados até aqui, identifico a existência de um projeto literário, estético, ético e político de caráter feminista e decolonial, elaborado pelas slammers brasileiras. Considerando que “a denominação categorial constrói o que nomeia” (Lugones,

2020, p. 67), nomeio essa poética do slam como feminista decolonial. Tal projeto literário é uma forma de re-existência à colonialidade e se faz decolonial não apenas pelas ideias levantadas e propostas defendidas, mas também pelas condições de produção coletiva, pelas características estéticas e pelo trabalho com a palavra.

A poética feminista decolonial do slam escancara a violência da sociedade brasileira através da violência da palavra que modela os poemas. A linguagem forte e objetiva, própria da cultura de rua onde o slam se desenvolve no Brasil, é utilizada nessa poética para narrar histórias muito dolorosas e slammers conseguem fazer isso habilidosamente em apenas três minutos. O trabalho de tessitura do poema, que não se prende a métricas ou a esquema de rimas, mas é sonoro e ritmado, demonstra o compromisso de construir um discurso acessível, por isso tão livre e tão popular. Todas essas escolhas estéticas visam provocar quem ouve/lê à reflexão imediata, à decolonização do pensamento e, principalmente, à ação, visto que tal poética é “uma interpelação ao agora, estratégia de sobrevivência e fabulação de um futuro que se ergue na linguagem e que declama mudanças” (Romão, 2023, p. 76-77).

Na poética feminista decolonial do slam, o trabalho de Luiza Romão se destaca com a construção de um expressivo projeto de reescrita da história do Brasil pela perspectiva da mulher e de seu corpo. Tal projeto, intitulado *Sangria*, envolveu diversas áreas artísticas, desde a oralidade dos slams, a publicação em livro, a fotografia, a performance e o audiovisual. No próximo capítulo, realizo a análise da obra *Sangria* (2017) buscando demonstrar como esse conjunto de poemas de Luiza Romão recupera um passado histórico brasileiro que intervém com muita violência no presente do país.

3

UMA SANGRIA

EM PERFORMANCE

A respeito da fortuna crítica já elaborada sobre a obra *Sangria* (2017), de Luiza Romão, há diversas publicações que analisam o livro ou poemas específicos a partir dos mais diversos recortes teóricos, devido à riqueza da obra em termos de conteúdo poético e elaboração estética. Como exemplo, há artigos que investigam *Sangria* pelo viés da poesia latino-americana e da expressão da violência (Fiuza; Scher; Santos, 2021), das representações intermediárias da violência de gênero (Amâncio, 2023), do vínculo entre memória, corporalidade e performance (Giménez, 2024) e da decolonialidade (Souza, 2023 – Neves; Santos, 2023), entre outros.

Destaco algumas pesquisas mais extensas que trabalham com a obra, como a monografia de Lucas Zanellato Michelani, *Por uma economia do ventre livre: ressignificação do útero como elemento poético em Sangria, de Luiza Romão* (UNICAMP, 2018), que a partir dos conceitos de *oikonomia* (Agamben), ou “economia dos homens”, e “economia materna” (Luciana di Leone) analisa o útero como elemento poético catalisador de uma nova economia constituída na relação entre o eu-lírico feminino e o próprio corpo. Já a pesquisadora Maria Daniela Leite da Silva elaborou a dissertação *Sangria: entre ciclos femininos e fluxos discursivos, atravessamentos históricos e de resistência* (UFRGS, 2020), fundamentada na análise do discurso em diálogo com as teorias feministas, mas com discussões limitadas aos poemas e fotografias. Em suma, ambas as publicações acadêmicas são restritas ao conteúdo do livro, sem abordagens sobre a autoria e o processo de produção da obra.

Em outro percurso, a pesquisa de Pilar Lago e Lousa é um ponto de apoio para as reflexões desta tese que recupera os seus artigos sobre poemas específicos de *Sangria*, bem como a sua dissertação *Corpo, voz e resistência: A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão* (UFG, 2017) que, apesar de analisar outro livro da slammer, realiza a leitura de um poema publicado em *Sangria*. Lousa (2017, 2018, 2019) reflete sobre o contexto de produção literária e a literatura marginal escrita por mulheres, as influências da performance e do slam na poética de Luiza, bem como contempla inúmeras informações sobre a escritora a partir de uma entrevista realizada com ela.

Como produtora cultural que atua sobretudo nos bastidores das produções e como pesquisadora ciente de que os elementos em volta da produção também significam no texto literário, busco apresentar a autora Luiza Romão, a sua trajetória literária e o projeto *Sangria*, abordando o contexto de produção e as pessoas que trabalharam para que ele se materializasse. Abordar as práticas do fazer literário na obra é o diferencial deste trabalho. Dessa forma, trago

diversas falas de Luiza Romão em entrevistas e no próprio lançamento de *Sangria*⁶⁵ que fizemos em formato on-line durante a pandemia de Covid-19, para contemplar as experiências de produção artística do livro.

A originalidade desta análise também se dá pela investigação sobre o processo de publicação independente, bem como a presença do slam na construção da poética de *Sangria*, muito influenciada pela cena da poesia falada. Nessa conjuntura, escolhi realizar uma leitura do primeiro poema do livro concomitantemente em sua versão impressa, com a fotografia, e em sua versão performática, registrada em vídeo no *Slam Resistência* em momento anterior à publicação. Separar essas análises por áreas (poema impresso e poema oral) não faz sentido em uma dinâmica de produção na qual tudo ocorreu de modo entrelaçado. Ademais, a partir da poética de *Sangria* discuto a construção da identidade da mulher brasileira e a atuação da colonialidade nesse processo. Em diálogo com o feminismo decolonial, tento demonstrar como Luiza Romão e sua obra integram o projeto literário, estético, ético e político, desenvolvido por slammers brasileiros, que revisa e reescreve a história do Brasil.

Para isso, na seção 3.1 “Luiza Romão: poesia é palavra em estado de lança-chamas”, apresento a autora, contemplando sua formação acadêmica, as relações que ela construiu com a poesia falada e o slam, além de suas obras já publicadas e o impacto do Prêmio Jabuti em sua carreira como escritora. Em um segundo momento, intitulado 3.2 “Sangria: um projeto multiartístico”, apresento o contexto de criação dos poemas que compõem *Sangria*, a construção do projeto multiartístico a partir do trabalho coletivo que possibilitou a elaboração de produtos em diferentes materialidades, sendo as fotos, o livro, o filme, as performances/intervenções e o show-lírico. Assim, exemplifico o que Leone (2014, p. 74) pontua como característica da produção poética das últimas décadas, “as trocas, as parcerias e os projetos coletivos”. Ainda discuto o processo de publicação independente e seus desafios, dentre eles a proposta de financiamento coletivo. Na seção 3.3 “O que um útero pode dizer sobre a nossa história?”, apresento detalhadamente o livro *Sangria*, abordando a sua proposta estética-performática e o seu projeto gráfico com a participação das fotografias, do bordado e do calendário na composição e significação da obra. Na seção 3.4 “A reescrita da história do Brasil em *Sangria*”, realizo a análise dos poemas e das fotografias da obra, contemplando também a análise da apresentação de um dos poemas do livro, realizada por Luiza Romão no *Slam Resistência* em 2017.

⁶⁵ O lançamento integrou o projeto cultural *Slam Pé Vermelho*, realizado no formato on-line em 2021 com oficinas, slams e lançamentos de livros. O lançamento de *Sangria* pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/live/2dQ9jY9SXCM?si=D4eJvXQdDgfUwaMp&t=5>

3.1 Luiza Romão: poesia é palavra em estado de lança-chamas

poesia é mais do que denúncia
é revíde
de mão fechada
e peito aberto
que sem pulmões
um poema é abscesso

alerto
caneta é artimanha de boteco
poesia está no inverso
é cicatrizar os pulsos
erguer os punhos
que renascer se faz na luta
(Luiza Romão)

Leonina e palmeirense em primeiro lugar, Luiza Romão é atriz e poeta. Nasceu em Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo, em uma família de professorias e intelectuais que a criaram em um contexto de incentivo às artes e à leitura. Luiza também cresceu muito próxima às causas sociais e políticas, ela fala sobre isso em entrevista ao portal AzMina:

Além de me apresentarem a poesia, a música e o teatro, meus pais também me levaram muito cedo pruma caminhada política. Eles eram engajados em várias lutas sociais (ainda são). Me lembro de ter nove ou dez anos e participar de passeata pela libertação da Palestina (nem entendia direito o que era Palestina, mas lá estava eu pulando e festejando). A luta pelo direito à terra também era muito forte na região (Ribeirão Preto é o epicentro do agronegócio paulista, com muitos latifúndios, uso não-ecológico do solo, irregularidade trabalhista etc.); e minha mãe participava intensamente das mobilizações. Então, eu cresci nesse meio (Romão, 2017c).

Luiza se mudou para a capital paulista para fazer Graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP), onde se formou em 2014. Continuando os estudos acadêmicos, entre 2014 e 2018, ela realizou um curso técnico/profissionalizante na Escola de Arte Dramática da USP. Em 2020, ingressou no Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, pelo qual defendeu a dissertação *Microfone em chamadas: slam, voz e representação* em 2022. Atualmente, realiza um doutorado pelo mesmo programa de pós-graduação, no qual pesquisa sobre futebol, cantos de torcida, voz e poesia, na linha de pesquisa Literatura e Outros Saberes.

Em uma cronologia do contato de Luiza Romão com a cena da poesia falada na cidade de São Paulo, em 2013, ela começou a frequentar o *Sarau doburro*, um espaço para a livre experimentação poética como o define seu organizador Daniel Minchoni. O *Sarau doburro*

acontece desde 2008 na Vila Madalena. No lançamento de *Sangria* pelo *Slam Pé Vermelho* em 2021, perguntei a Luiza sobre como o slam chegou em sua vida e ela respondeu que na época final de seu curso de graduação, entre 2013 e 2014, conheceu o *Slam da Guilhermina* e o espaço onde ele acontecia – uma praça anexa à saída da estação de metrô em um bairro periférico da Zona Leste da cidade de São Paulo – chamou muito a sua atenção, justamente, por ser um local que não é pensado pela sociedade nem pelo governo como um espaço público de permanência, de convívio e muito menos como um espaço cultural (Romão, 2021). Segundo a poeta:

A vez que me bateu mesmo foi a final de 2013, quando vi Emerson, ouvi Allan Jones declamar numa final super emocionante. Eu falei “gente, eu quero isso aqui pra minha vida”. E aí, eu comecei a participar dos saraus, dos slams, dos coletivos, como os Poetas Ambulantes que também pensam a poesia falada na cidade e aí não parei mais (Romão, 2021, transcrição minha).

Luiza passou a acompanhar assiduamente a cena dos slams e a participar se apresentando a partir de 2014. A poeta expõe que naquele ano havia poucos slams na cidade de São Paulo, então, era possível ir em todas as edições dos diferentes campeonatos. E com uma sede por esse novo espaço para projetar a sua voz e o seu corpo, Luiza começou a participar “com sangue nos olhos” por competir e ganhar, como ela comenta (Romão, 2021). Nesse sentido, a slammer expressa algo que considero muito interessante sobre a cena do slam: a competição como um elemento que provoca o frenesi. Ou seja, no slam, a competição é como um motor que nos instiga interesse, agitação, emoção e prazer, tudo de modo muito intenso. Luiza fala sobre esse frenesi em suas experiências como poeta e espectadora/torcedora:

Quando você vai competir valendo, você treme inteira, você tá ali com borboletas no estômago, as pernas tremem, parece que se você perder, o mundo vai acabar. E também quando você tá torcendo pra caramba... eu lembro que quando a Luz Ribeiro foi campeã, eu quase desmaiei, real assim, eu fui comemorar, gritar que ela tinha tirado uma boa nota e a minha pressão caiu, assim. Então, tem algo do esporte que é muito bacana, né, e acho que, de fato, é um dos catalisadores como o Marc Smith fala, um dos grandes atrativos do slam ser essa cultura tão potente, tanto no mundo quanto no Brasil (Romão, 2021, transcrição minha).

Em 2014, Luiza Romão foi campeã das finais anuais do *Slam da Guilhermina* e do *Slam do 13*, conquistando vaga para a etapa estadual, o *SLAM SP*, pela qual se classificou para o *SLAM BR*. Nesse ano, a slammer foi vice-campeã da etapa nacional do circuito, sendo o primeiro lugar do slammer João Paiva, de Minas Gerais. No nacional de 2014, João Paiva

conquistou o público com o poema *Devagar escola*⁶⁶, no qual declama em ritmo aceleradíssimo uma grande quantidade de conteúdos didáticos estudados, de provas/atividades realizadas por alunos, além de uma infinidade de outras coisas que compõem o cotidiano escolar. Em meio à declamação rápida da imensa lista de coisas, João faz pequenos respiros na performance para falar em ritmo mais calmo “devagar, escola”, pedindo uma reflexão da comunidade escolar sobre a sua atuação. Os jogos de velocidade e tom de voz, além do fato de João andar muito durante a performance fixam a atenção do público. Utilizo o vídeo desse poema de João Paiva em diversas oficinas literárias e é sempre muito interessante perceber a reação de surpresa das pessoas quando o assistem.

Ao abordar sua experiência de participação no *SLAM BR* 2014, Luiza diz que o maior desafio na cena do slam foi redimensionar a competição em uma conjuntura em que ela própria era muito competitiva: “Em 2014, eu fiquei em segundo lugar e ser medalha de prata é treta (risadas)” (Romão, 2021, transcrição minha). Desse modo, ela fala sobre redimensionar a poesia falada do slam para além da competição ao compreendê-la como uma cultura, algo que acontece com alguns slammers em seus processos de amadurecimento na cena, pois é “a poesia quem sempre vence”⁶⁷.

Em novembro de 2014, Luiza lançou o seu primeiro livro *Coquetel Molotov*: “Em 22 de novembro de 2014 estreou, no mesmo dia do lançamento do livro *Coquetel Motolove*, o espetáculo poético-teatral, performance da palavra, *Literatura Ostentação*, com Daniel Minchoni, Renan Inquérito, Luiza Romão e Rodrigo Ciríaco” (Lousa, 2017, p. 117). Em um momento no qual Luiza estava participando de muitos slams e sendo conhecida pelo público, ela sentiu a necessidade de ter um trabalho materialmente palpável para oferecer, já que as apresentações orais são artes efêmeras. Nesse contexto, surgiu a urgência de publicar um livro, tanto como estratégia de divulgação e de venda de seu trabalho, quanto como forma de materializá-lo em um suporte artístico durável.

A parceria com Daniel Minchoni promoveu a publicação independente de *Coquetel Motolove* pelo *Selo do burro*, ilustrando um contexto no qual “as editoras independentes através dos seus catálogos também trazem à tona a questão afetiva, tanto nos textos quanto nas formas da sua organização convivial” (Leone, 2014, p. 28). É a partir das participações de Luiza no

⁶⁶ Apresentação do poema *Devagar escola* por João Paiva no *SLAM BR* de 2014: <https://www.facebook.com/watch/?v=1601293143425979>. Performance do mesmo poema em um slam na FLUP (RJ) em 2015: https://youtu.be/YrJ-QJtrKT4?si=-lco7FeDq-33_NZ-.

⁶⁷ Lema criado pelo *Slam do 13* e adotado por muitas comunidades no Brasil.

Sarau doburro, de sua experiência de trabalho poético com Minchoni e, portanto, da relação de afetividade construída entre elus que a publicação de *Coquetel Motolove* se tornou possível.

Nunca tive acesso a um exemplar de *Coquetel Motolove*, visto que as publicações independentes geralmente lidam com quantidades limitadas de impressões, mas Lousa assim o apresenta em sua dissertação:

O livro está dividido em quatro partes: “Incêndio ou o corpo-infesta”, que traz poemas mais longos e de uma verve crítica mais acentuada; “Ruínas ou o enterro da apatia”, traz poemas mais curtos que questionam as relações interpessoais como transações econômicas e os sentimentos como barganha; em “Baixas ou um corpo sem desejo está morto”, a poesia acontece por meio de jogos de palavras e a felicidade é deflagrada em tons ameaçadores, em que doar e se entregar custa caro; em “Revide ou suor também é combustível”, apesar do subtítulo, os versos são menos combativos e mais simples, flertando com as construções poéticas dos anos 70 e assim como na seção anterior os poemas são curtos tendo apenas dois poemas longos e mais questionadores. Os subtítulos trazem a palavra em estado de lança, como gosta de pontuar a autora, que parece delinear cada momento de uma guerra contra padrões estéticos hegemônicos: incendiar, enterrar, verificar as baixas e revidar. Celebrando o movimento, o corpo que incandesce, que pratica a ação, que deseja, que resiste, que revida, que luta, que pulsa e ocupa espaços (Lousa, 2017, p. 126).

Na análise de Lousa (2017), elementos como o movimento e o corpo que (re)age sobre o espaço urbano são características da primeira publicação de Luiza Romão. Considero que tais características se consolidam na trajetória da poeta em produções posteriores que passam a integrar o audiovisual, com a gravação de suas performances poéticas ao vivo, além da produção de vídeopoemas e divulgação desse material nas redes sociais da poeta e em canais como o YouTube, o que promove a disseminação de seu trabalho. Em função desse contexto de produção independente e das temáticas abordadas por Luiza em sua produção poética, Lousa (2017) a considerou uma representante da literatura marginal-periférica de autoria feminina. Para a pesquisadora, essa literatura “surgiu no cenário nacional, no início do século XXI, como uma crítica estética, literária e social que questiona os padrões tradicionais de representação do feminino tanto no cânone literário brasileiro quanto na sociedade” (Lousa, 2017, p. 07).

Em sua pesquisa, Lousa (2017) identifica que as poetisas Elizandra Souza, participante de saraus, e Luiza Romão, participante de saraus e slams, rejeitam um lugar de dependência de editoriais e/ou jornalistas para conseguirem publicar, fazendo isso de forma independente:

Assim, elas fundam certa forma de resistência e deflagram a voz de mulheres até então silenciadas por meio da representação discursiva da condição feminina de mulheres marginalizadas, problematizando, sobretudo, questões

que dizem respeito à identidade feminina, aos seus corpos e aos lugares que estes ocupam na sociedade. Essa autorrepresentação da condição feminina descortinada pelos poemas enfrenta tradicionalmente as seguintes formas de subalternização: pelo viés do gênero, da situação econômico-geográfica e muitas vezes pelo viés da raça. Em um processo que a princípio desconstrói para depois reconstruir a representação feminina, alguns paradigmas, mitos e tabus são quebrados, o que revela um corpo que não aceita mais a abjeção que lhe é imposta, passando a ser sujeito de seu próprio discurso (Lousa, 2017, p. 7).

É nessa conjuntura que as poetisas fazem do corpo um elemento fundamental em seus processos de produção e de circulação poéticas, englobando desde o trabalho de escrita, que pensa e tematiza o corpo, até a própria divulgação desse fazer literário, que se dá via apresentação oral das próprias poetisas nos saraus e slams. Nesses eventos, também é no corpo a corpo que as escritoras vendem seus livros, publicados de modo independente no início de suas carreiras. Tal percurso de publicação independente será discutido com detalhes nas duas próximas seções que apresentam o projeto *Sangria* e a publicação da obra.

Dando continuidade ao percurso de relações de Luiza Romão com a literatura, em 2021, a poeta publica o seu terceiro livro de poemas, intitulado *Também guardamos pedras aqui* pela Editora Nós⁶⁸, a sua primeira publicação por uma editora consolidada no mercado. A pré-venda foi realizada pelo site da editora e pelas Livraria Mandarin e Livraria da Tarde, ambas pequenas livrarias de rua. O livro é composto por 30 poemas que buscam recontar a história da Guerra de Tróia em uma perspectiva feminista, questionando a clássica narrativa ocidental de *Iliada*. Tal proposta de escrita da obra “surge da insatisfação sobre uma história contada apenas por um lado: a dos gregos, os ‘heróis’ da Guerra de Tróia. Então, a escritora Luiza Romão constrói uma obra de revanche, em que as vozes ‘soterradas pelas pedras’ em *Iliada* retornam para contar o outro lado da história” (Rosa, 2023b, p. 89).

Esse segundo projeto multiartístico envolvendo livros, *Também guardamos pedras aqui*, foi adaptado para um filme de curta metragem, dirigido por Eugênio Lima, que contempla performances dos 30 poemas gravadas por Luiza. Em 2021, realizamos o lançamento on-line do livro pelo *Slam Pé Vermelho* que contou com a exibição completa do filme⁶⁹. Além disso,

⁶⁸ “A Editora Nós atua desde 2015 no lançamento de autoras e autores de destaque na literatura brasileira contemporânea. Compõem também seu catálogo autores de língua francesa, italiana e inglesa, bem como de outros países de expressão lusófona” – informações disponíveis em seu site: <https://editoranos.com.br/nos/>. A Editora Nós já publicou diferentes autorias participantes do movimento da literatura marginal, como Alessandro Buzo, Ferréz, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha e Paulo Lins.

⁶⁹ O lançamento pode ser assistido na página do YouTube do *Slam Pé Vermelho*: https://www.youtube.com/live/may3zIVJR54?si=IP-rR0y0X0wfWj_p

esse projeto multiartístico de Luiza também contemplou a criação de uma peça a partir dos poemas do livro, com direção musical de Eugênio Lima.

Em agosto de 2022, Luiza divulgou a publicação de seu quarto livro *Nadine* pela Editora Quelônio⁷⁰, com recursos do Programa de Ação Cultural de São Paulo (PROAC). Noto a volta de Luiza Romão ao circuito de publicação fora do eixo comercial como um movimento natural da poeta que sempre atuou com a publicação independente. *Nadine* foi um projeto cultural inscrito no PROAC, em uma conjuntura na qual es próprias escritories que participam de editais culturais produzem as suas obras em parcerias com editoras pequenas e independentes. Ademais, a proposta estética do livro envolveu um trabalho artesanal de formato especial, com pequena tiragem de exemplares, o que dialoga com a atuação da Quelônio.

Imagem 29: Post de Luiza Romão sobre o lançamento de *Nadine*.



Fonte: Página no Instagram de @luiza_romao. Acesso em: 30 nov. 2024.

Assim como as publicações anteriores de Luiza que recontam histórias através dos poemas, *Nadine* também é escrita em versos e pode ser lida como uma sequência de poemas que assumem o estilo de uma narrativa policial. Nela, a protagonista/eu-lírico Nadine narra em tempo não linear a investigação sobre o seu próprio assassinato, resultado de uma violência sexual. Por isso, o corpo da mulher assume um lugar central na obra que retrata uma sociedade patriarcal a qual sente prazer em violentar mulheres.

⁷⁰ Editora independente de livros artesanais e papelaria tipográfica. A Quelônio tem como proposta a publicação de livros de literatura brasileira contemporânea, tanto em prosa como em poesia. As obras têm tiragem limitada, em formatos especiais. Projetos gráficos específicos são desenvolvidos para cada livro, com atenção especial ao diálogo entre imagem e texto, entre suporte material e concepção poética e narrativa. Informações disponíveis no site da editora: <https://www.quelonio.com.br/>

Em 2022, *Também guardamos pedras aqui* foi inscrito pela Editora Nós no Prêmio Oceanos, chegando a ser semi-finalista, e no Prêmio Jabuti, o qual ganhou nas categorias de Melhor Livro de Poesia e de Melhor Livro do ano, algo inesperado para Luiza Romão que estava realizando um curso de teatro na Espanha quando a premiação aconteceu ao final do ano. Em uma mesa na Festa Literária Internacional de Maringá, em 2024, Luiza disse que, no momento da cerimônia do Prêmio Jabuti, recebeu uma ligação da organização do evento pedindo a presença de alguém que pudesse representá-la, mas ainda sem saber que receberia algum prêmio. Então, a poeta viu na rede social de Carolina Fomin que ela estava atuando como intérprete de Libras na cerimônia e pediu que ela a representasse. Luiza conhece Carolina Fomin por seu trabalho como intérprete na cena dos slams de São Paulo, o que demonstra mais uma vez como as pessoas que participam dos slam formam comunidades.

A premiação do Jabuti trouxe imensa visibilidade para Luiza Romão nos cenários nacional e internacional, promovendo sua participação em diversas feiras literárias como a Feira de Frankfurt na Alemanha (2023). Na sequência, Luiza passou a integrar a programação de inúmeros eventos literários como a Festa Literária Internacional de Paraty (2023 e 2024) e o *Youth International Poetry Festival* (Festival Internacional de Poesia da Juventude) na China (2024), além de fazer passagens por Espanha, Portugal, França, México e Argentina, dentre outros países, em atividades literárias. *Também guardamos pedras aqui* foi traduzido para o idioma francês⁷¹ e, no início de 2025, Luiza divulgou que o livro será traduzido para o espanhol. Ademais, o último lançamento da poeta, *Nadine*, também já foi traduzido para o espanhol⁷².

3.2 *Sangria*: um projeto multiartístico

A partir de 2015, a temática do gênero se mostrou muito presente nas produções poéticas de Luiza Romão em intensa relação com a sociedade e a política brasileiras. Nesse mesmo ano, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), então presidente da Câmara dos Deputados, retomou o Projeto de Lei 5069/2013⁷³ que equipara o aborto legal em caso de estupro ao crime de

⁷¹ Com o título “Nous avons de pierres nous asussi” o livro foi publicado pela Nossa Editions (2023), com tradução de Eloisa Del Giudice.

⁷² Com o título “Nadine” o livro foi publicado pela Mandacaru Editorial (2023), com tradução de Luciana di Leone e Lucia Tennina.

⁷³ O Projeto de Lei 5069/2013 foi proposto em 2013 por Eduardo Cunha e outros 12 deputades e pode ser consultado no site da Câmara pelo seguinte link: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=565882>

homicídio, dificultando a ação já permitida por lei “ao prever a criminalização de quem induzisse ou auxiliasse uma gestante vítima de estupro a abortar” (Oliveira, 2024). Tal projeto mobilizou manifestações de protesto em diversas cidades brasileiras e a (des)criminalização do aborto se tornou um tema constantemente abordado pelas slammers em seus poemas, o que demonstra como a poética do slam se liga às urgências sociais de seu tempo. Refletindo sobre o contexto de escrita dos poemas, Luiza expõe:

É um momento que, até se a gente pensar em América Latina, 2015/2016, você tem uma insurgência muito forte dessa maré feminista e com pautas desde a descriminalização do aborto, passando pela cultura do estupro e as formas de violência do Estado. E aí, eu passei a perceber que estava escrevendo muito sobre gênero e a partir dessa perspectiva histórica, pensando sobre essa cultura patriarcal, da violência contra as mulheres e as pessoas de gêneros dissidentes, pensando isso como algo estruturante, que não vem de agora, mas que funda essa ideia de Brasil (Romão, 2021, transcrição minha).

Nessa conjuntura, Luiza começou a refletir sobre formas de organizar tal produção poética e considerou interessante a possibilidade de um livro que construísse uma história a partir de seu próprio formato. Então, ela aliou as ideias do formato do livro e dos ciclos, tanto o ciclo menstrual do próprio corpo da poeta “pensando na materialidade desse corpo e não como algo biologizante” – conforme ela pontua –, quanto o ciclo histórico do nosso país, “porque se a gente for pensar na história brasileira, ela também é cíclica nesse lugar quase marxista da história que se repete como farsa no Sul do mundo” (Romão, 2021, transcrição minha). Dessa forma, a ideia de *Sangria* nasce primeiramente como um livro que, ao longo da elaboração, acaba se desdobrando em outras expressões artísticas, pois “muito do processo vai se construindo durante o fazer” (Romão, 2021, transcrição minha).

Considero *Sangria* um projeto multiartístico e multimodal que contemplou a criação do livro com 28 poemas e 28 fotos, a gravação de uma websérie com os 28 poemas e as montagens das performances/intervenções *Uma mulher não é um território* e *Penélope des(a)fia*, além de um show-lírico com os poemas do livro. Após a escrita e seleção dos poemas, Luiza realizou um ensaio com o fotógrafo Sérgio Silva que capturou diversas imagens de partes do corpo da poeta (mãos, língua, boca, seios, costas, pernas etc.). Antes da publicação do livro, a slammer também gravou em estúdio a locução dos 28 poemas, musicados por Vânia Ornelas (baixo acústico) e Juba Carvalho (percussão), e convidou 28 mulheres de diferentes áreas artísticas⁷⁴ para performar cada um dos textos a partir de suas linguagens. Assim foi gravada a

⁷⁴ Xilogravura, pintura, grafite, dança, teatro, intervenção urbana, música, bordado, teatro de boneco, iluminação, língua brasileira de sinais, entre outros.

websérie com imagens das artistas em ação, locução dos poemas por Luiza e idealização, curadoria e produção da slammer e de Sérgio Silva. A websérie acabou se tornando um longa-metragem⁷⁵, desenvolvido de forma independente com a participação de mais de 50 mulheres, que circulou por diversos festivais pela América Latina.

O projeto multiartístico *Sangria* foi construído por muitas pessoas que atuaram na elaboração dos diferentes produtos que o compõem. Tal característica de coletividade demonstra como a prática artística também possibilita a formação de uma comunidade afetiva que faz uso da arte como meio de expressão, de registro e de criação de laços de apoio, solidariedade e pertencimento, contexto muito próximo ao de realização dos slams. Ao refletir sobre a produção de projetos coletivos no cenário da poesia, Leone (2014, p. 12) considera que o que orienta essa escolha “é a vontade de se agrupar, escolher estar junto, estabelecer um contato, escolher se afetar”. Em entrevista ao portal da Revista AzMina, Luiza fala sobre a experiência coletiva e afetiva na construção da websérie:

A gente não tinha grana, edital, nada, só a vontade de fazer. Aí fomos conversando com uma mina aqui, outra ali. Pegando dinheiro de um cachê, de um freela pra comprar equipamento, objeto de cena. E o projeto rolou! Sem sombra de dúvidas, o mais lindo de tudo isso, foi essa parceria com as minas. A disponibilidade e generosidade de cada uma. A gente está num tempo de sucateamento total, em que fazer arte tá difícil, em especial, fazer projetos coletivos. Todo mundo correndo, tentando sobreviver. Está difícil. Mas as minas abraçaram o projeto e chamaram pra si. Foi lindo! Conseguimos criar coisas preciosas! (Romão, 2017c).

A participação das mulheres nesse projeto dialoga intimamente com as propostas feministas decoloniais, as quais usam suas forças na construção de comunidades internas que refletem sobre as próprias experiências cotidianas para elaborar um pensamento libertador expresso de diferentes formas, inclusive pela arte. Nesse projeto, percebo que o processo de reflexão sobre as experiências cotidianas de ser mulher no Brasil é provocado pelos poemas de *Sangria*, os quais motivaram as artistas a os traduzirem/adaptarem a outras linguagens, trazendo as suas próprias leituras dos textos, na composição da webserie e do show lírico, por exemplo.

Com o projeto do livro pronto, de junho a agosto de 2017, Luiza realizou uma campanha de financiamento coletivo pela plataforma Catarse⁷⁶, intitulada “A história do Brasil

⁷⁵ Lançado em outubro de 2017, o filme foi eleito Melhor Longa-metragem Experimental no Ciudad de Mexico International Film Festival (2018) e no FICMARC - Caribbean Sea International Film Festival (2019); recebeu Mención Especial no Festival Internacional de Cine Político - Argentina (2018) e participou da Official Selection do Festival Internacional de Cine de Bayamón - Porto Rico (2018). Teaser disponível em: <https://youtu.be/d2F2UcuYPMY?si=zZWOu-TswTB2mgghm>

⁷⁶ Campanha disponível em: <https://www.catarse.me/sangria>

sob a ótica de um útero: 28 dias, 28 poemas, 28 fotografias”, a fim de conseguir recursos exclusivamente para a publicação da obra, segundo a apresentação do projeto:

É importante dizer que nesse orçamento inicial (primeira meta) não está incluso o custo de produção dos poemas e das performances, a elaboração do projeto gráfico, a revisão, o fotógrafo, a captação do vídeo e sua edição. Ou seja: os participantes do projeto continuarão não sendo remunerados pelos valores arrecadados no Catarse. O valor arrecadado vai apenas para a impressão dos livros, pôsteres, postais e bolsas, e para o frete dos Correios, embalagens e a taxa do Catarse (fixada em 13%) (Romão, 2017a).

Conforme os dados dessa campanha, a primeira meta, fixada em R\$10.000,00, cobriria os seguintes custos: 70% para impressão do livro; 17% para produção das recompensas e envio por correio; e 13% de taxa para a plataforma Catarse. O projeto ainda previu a possibilidade de metas expandidas – caso a arrecadação passasse o valor da primeira meta –, sendo a segunda meta fixada em R\$11.500,00, para uso do excedente com custos de diagramação e revisão do livro, e a terceira meta fixada em R\$15.000,00 para uso do excedente com custos de finalização da webserie (edição de vídeo e de som). De acordo com a plataforma, a campanha foi bem-sucedida, pois alcançou o valor de R\$13.140,00, apoiada por 221 pessoas.

Dentre as recompensas da campanha, conforme os valores apoiados, estavam: o envio da obra, de cartão postal com as fotos do livro (em tamanho 15x15cm), de pôster com uma das fotos do livro (em tamanho 32x32cm), de ecobag poética de algodão e de fotografia original da série *Sangria*, além de participação na oficina “Literatura e feminismo: olhares possíveis”, proposta para ser realizada por Luiza Romão em setembro de 2017, na cidade de São Paulo, e o uso do logo da empresa patrocinadora no livro. Tal variedade de produtos criados a partir do projeto – como recompensas da campanha de financiamento – dialoga com a versatilidade da produção poética no cenário do slam, discutida no segundo capítulo.

Após publicado, o livro foi lançado por Luiza Romão no dia 11 de outubro de 2017 na cidade de São Paulo, dando início a uma ocupação do projeto “Sangria” no SESC Pinheiros com 28 dias de programação, incluindo a exibição da webserie, o show lírico com participação especial das poetisas Luz Ribeiro e Alice Ruiz, além de uma oficina de vídeo poema, ministrada por Luiza e Sérgio Silva em diferentes dias (Livre Opinião, 2017).

Para apresentar minimamente o show lírico e as performances/intervenções, elaborados a partir dos poemas do livro, trago a seguir release, foto e vídeo apresentados no portfólio do Projeto Sangria e disponibilizados a mim, por Luiza Romão em 2019, para a escrita

de um projeto cultural do *Slam Pé Vermelho* em que a poeta faria o lançamento do livro em 2021. Sobre o show lírico⁷⁷:

Na fronteira entre sarau, show musical e jogo cênico, foi criado *Sangria: um show-lírico*. Acompanhada pelas musicistas Vânia Ornelas (baixo acústico) e Juba Carvalho (percussionista), Luiza Romão performa os poemas do livro *Sangria*. Além disso, em cada edição trazemos uma convidada especial e um momento de microfone aberto, no qual o público é convidado a participar da *jam session* (Romão, 2019, p. 6, grifos da autora).

Imagem 30: Foto do show lírico *Sangria*.



Fonte: Portfólio artístico do Projeto Sangria (acervo da autora).

A performance/intervenção *Uma mulher não é um território*⁷⁸ contempla a impressão ampliada de uma foto do livro que é colocada no chão em um local de circulação de público. Diversos materiais (linha vermelha, pregos, agulhas, correntes, colas etc.) são disponibilizados próximos à foto para que as pessoas possam intervir na imagem costurando, furando, colando, cortando etc. conforme quiserem. Enquanto as intervenções acontecem, Luiza Romão conversa com o público sobre o corpo feminino e suas opressões (Romão, 2019).

Já a performance e intervenção *Penélope des(a)fia* é inspirada no poema *DIA 20: fadiga* e pensada por Luiza Romão e Claudia Schapira, atriz, dramaturga e figurinista do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Nessa performance, Luiza usa um grande vestido branco e as pessoas são convidadas a costurar palavras nele. A cada intervenção do público, Luiza declama um poema do livro. “Dessa forma, artista e público criam uma constelação/tessitura de palavras, memórias e conexões sobre o corpo feminino e seus des(a)fios” (Romão, 2019, p. 12).

⁷⁷ Teaser do show lírico “Sangria”: <<https://www.youtube.com/watch?v=MvmKA2AIIBo>>.

⁷⁸ Trechos da performance/intervenção: <<https://youtu.be/BvvKiz5pt78?si=sYkaBfSR0tyo5u1J>>.

Ao contar para a Revista AzMina sobre o processo interartístico de construção do projeto em diversas materialidades, Luiza disse que ele foi desenvolvido aos poucos e muito influenciado por sua experiência com o teatro e a poesia falada: “É como se só o suporte do papel não desse conta pra mim. Eu sou atriz né. Preciso encarnar a palavra, ver ela reverberando no espaço” (Romão, 2017c). Nesse contexto, ao ser questionada pela repórter Bruna Escaleira sobre o motor de uma ânsia expressiva nesse projeto, Luiza respondeu:

Acredito que essa “ânsia que transborda” têm muito a ver com o tema. A partir do momento que decidi contar a história do Brasil “sob a ótica de um útero”, não dava mais pra ser um projeto individual, nem de uma única linguagem. As construções do feminino através dos séculos são muitas e diversas (passam por recortes econômicos, regionais e raciais) e eu, sozinha, não daria conta de construir esse imaginário. Na época, acho que eu nem tinha essa elaboração toda. Foi intuitivo. Era o tema transbordando no corpo, nas ideias. Mas vendo hoje o projeto finalizado, percebo que o impulso foi esse. De transformar a minha palavra individual num projeto coletivo que de fato conseguiu dimensionar as noções de Brasil (Romão, 2017c).

Consciente de que as elaborações sobre o que é ser mulher são variadas, visto que influenciadas por inúmeros fatores, Luiza sentiu a necessidade de construir *Sangria* com outras pessoas para mostrar a pluralidade de visões sobre o tema em diferentes linguagens artísticas. Assim, o projeto se desenvolveu atravessado pela construção comunitária que, segundo Curiel (2017), é fundamental para a criação de um novo mundo e, conseqüentemente, de novas interpretações e leituras sobre esse mundo. Por isso, o desejo de contar uma outra história sobre o Brasil. Uma história que recupera as experiências de violência silenciadas pela narrativa oficial. Uma história que integra todas as pessoas que trabalharam no projeto de sua construção e todes nós leitories/espectadories brasileiros que entramos em contato com seus produtos artísticos os quais falam sobre o país em que vivemos. Tais características do projeto *Sangria* demonstram uma perspectiva decolonial em sua elaboração.

3.3 O que um útero pode dizer sobre a nossa história?

*sou a terra que absorve a seiva
a barragem prestes a eclodir
SEI SANGRAR POR MIM MESMA
meu útero é uma bomba
e não precisa de fósforo
para explodir
(Luiza Romão)*

No livro *Sangria*, Luiza Romão coloca o corpo da mulher, especialmente o útero, para revisitar a história do Brasil em um importante processo que desconstrói a ficção produzida, difundida e defendida pelo patriarcado ao longo da existência de nosso país. Pensando em uma experiência concreta com a imagem – elemento tão importante a esse projeto –, compreendo a elaboração de *Sangria* como a ação de desmontar a imagem do Brasil, formada por um grande quebra-cabeças montado pelo patriarcado. É como se Luiza embaralhasse todas as peças e começasse a montar novamente essa imagem pela perspectiva das mulheres, desenhando e adicionando inúmeras outras peças que faltavam na versão inicial, essas representam as camadas de violências que perpassam a constituição do Brasil.

Sangria foi publicado pelo *Selo do burro*, com projeto gráfico elaborado por Daniel Minchoni. O livro também conta com um prefácio da crítica literária Heloisa Teixeira, a qual logo de início já avisa:

Bem, estamos diante de uma poeta que quer atuar no limite. Melhor, no limite máximo. Da política, da linguagem, da performance subjetiva. [...] Agora, quero falar sobre a minha primeira sensação diante de Luiza e de sua poesia. Sinto Luiza como uma expressão absolutamente contemporânea da história e da cultura indignada e comprometida com a política estética desta segunda década do século XXI. Luiza escreve e intervém hoje, sobre hoje. Atua com força e também com disfarçada delicadeza (Hollanda, 2017).

A obra foi publicada em edição bilíngue, português e espanhol, com tradução de Martina Altalef. Lado a lado os poemas são apresentados em língua portuguesa, à esquerda, e em língua espanhola, à direita da mesma página. Perguntei a Luiza o que a motivou querer a tradução para o espanhol e ela respondeu que a experiência histórica brasileira, trabalhada nos poemas, também se conecta com uma experiência latino-americana, em relação aos processos de colonização, às violências seculares de gênero e às formas de resistência. “Acho que muito da minha escrita também foi imbuída por experiências de acompanhar os movimentos feministas na Argentina, no México” (Romão, 2021, transcrição minha). Ademais, ao conversar com sua amiga Martina Altalef, que é ativa no movimento feminista da Argentina, sobre a possibilidade de tradução, a slammer disse que Martina topou na hora (Romão, 2021).

De fato, há muitas semelhanças nas veias abertas da América Latina que reúnem histórias repletas de violências de gênero. Viver em países que passaram pelo trauma da colonização e se constituíram como violentos para suas vidas pode promover experiências de reconhecimento nas leitoras latino-americanas em contato com *Sangria*. Esse compartilhamento de vivências parecidas pode ser a motivação para o interesse de slammers

brasileiras na tradução ao espanhol, a fim de que os livros circulem pela Abya Yala, como o exemplo da obra *La lengua quando poema: una colección de poemas latinoamericanos* (2022), organizada pelo *Slam das Minas SP* e apresentada no segundo capítulo.

Perguntada sobre como e quando nasceu a ideia de *Sangria*, Luiza Romão expõe:

Eu terminei o primeiro rascunho do *Sangria* em novembro/dezembro de 2015 (acho). Nessa época, eu entendi que queria falar sobre mulher. Tudo o que eu escrevia passava pelo “universo feminino” (cultura do estupro, afetividade, assédio, etc.). Era uma questão que eu precisava elaborar (em mim e no papel). Além disso, comecei a perceber que toda a minha produção esbarrava numa perspectiva histórica, uma compreensão estrutural da coisa. Repara quantas vezes eu falo “país”, “história”, “corpo”, “Brasil” num poema. Inúmeras. Aí saquei. Esse era o recorte. Por que não revistar nossa história pela perspectiva de um útero, compreender como os papéis femininos foram construídos através dos séculos, como as raízes do patriarcado estão láááá no “começo de tudo”? Aí veio a *Sangria*. Passei os últimos anos, escrevendo, reescrevendo, pesquisando essa lógica do ciclo menstrual, como afiar a palavra até ela se tornar uma lança (Romão, 2017a).

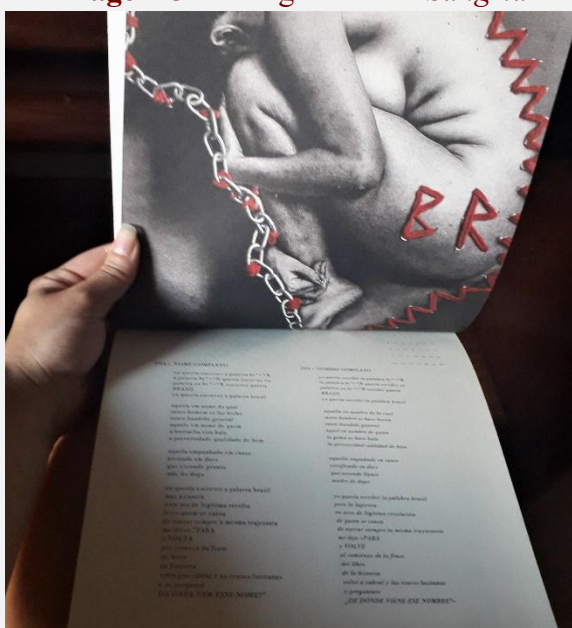
Luiza nomeia de “sangria” o seu próprio processo artístico de visitar a história do Brasil pesquisando sobre o passado do país e, concomitantemente, escavando esse terreno sangrento que, em sua superfície, nos oferece uma história oficial – apresentada e reproduzida institucionalmente pelos governos e pela educação formal – a qual propositalmente esconde a violência contra as mulheres, as pessoas de gêneros diversos, os povos não-brancos e a natureza. Por isso a escolha da sangria gerada pelo ciclo menstrual para organizar a reescrita de uma história de cinco séculos que se dá em 28 dias/poemas/fotos. 28 é o número de dias de um ciclo menstrual regular, visto que diferentes corpos com útero podem ter diferentes ciclos com diversas experiências e durações. Na leitura de Heloísa Teixeira:

O ritmo deste trabalho se cumpre a partir da lógica de um calendário que descreve, com diferentes intensidades narrativas, os 28 dias do ciclo menstrual que conduzem o óvulo a suas fases decisivas para a reprodução da vida: a gravidez ou a menstruação. É mais ou menos este o caminho de *Sangria*, que desliza em direção a um final incerto, que tanto poderá ser de construção ou de perda (Hollanda, 2017).

Os 28 poemas possuem extensões diversas, alguns chegam a ocupar duas ou três páginas do livro, enquanto vários outros dizem muito em apenas quatro ou cinco versos. Os textos são organizados em 6 capítulos – *Genealogia*, *Descobrimento*, *Tensão pré-menstrual*, *Corte*, *Ovulação* e *Menstruação* – que descrevem o ciclo menstrual e o ciclo de vida de uma mulher, desde o seu nascimento até a maturidade, atravessados por acontecimentos históricos

brasileiros. Dessa forma, o calendário assume um papel fundamental no design de *Sangria* que é um livro quadrado (20x20cm) e possui lombada invertida para ser lido no formato vertical, em que a capa e as páginas são passadas de baixo para cima – e não do lado direito para o esquerdo, como no formato convencional dos livros –, do mesmo modo que trocamos as páginas de um calendário de mesa ou de parede. Assim, sempre que necessário, utilizarei os termos “superior” e “inferior” para indicar determinados conteúdos presentes nas páginas, como na imagem abaixo em que a fotografia ocupa a página superior e o texto verbal, a página inferior.

Imagem 31: Design do livro *Sangria*.

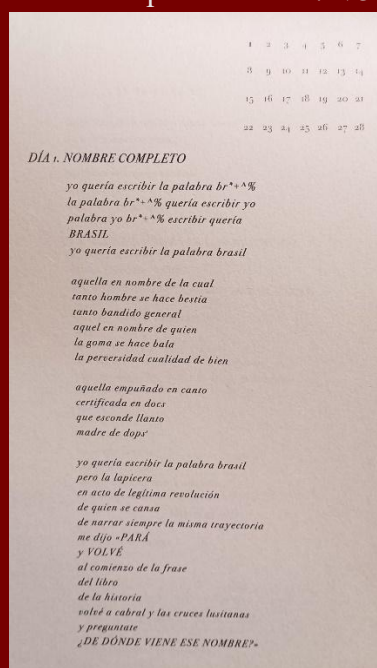


Fonte: Livro *Sangria*.

Tal formato de leitura gera um incômodo que considero ser proposital do projeto, pois tanto o conteúdo dos poemas e fotos quanto a experiência de manipulação do livro provocam essa sensação. É difícil segurar o livro com apenas uma mão, por exemplo, principalmente quando se está nas últimas páginas e as já lidas exercem um peso na parte superior do livro. Nesses quatro anos de pesquisa com *Sangria*, inúmeras vezes me peguei com raiva ao tentar digitalizar/fotografar alguma página sem sucesso, já que eu precisava manipular o livro com apenas uma mão, pois a outra segurava a câmera.

O calendário organiza os 28 poemas nomeados como os dias sequenciais do ciclo – de DIA 1 a DIA 28 – e sua imagem aparece sempre na página inferior, na qual iniciam os poemas, e sempre na mesma posição, o canto superior direito da página, com a marcação em negrito do respectivo dia.

Imagem 32: Calendário do poema *DIA 1. NOME COMPLETO*.



Fonte: Livro *Sangria*.

Interpreto os 28 calendários que acompanham cada poema como um modo de ordenar os textos do livro que não possui numeração em suas páginas nem sumário. Outra característica que organiza a construção da obra é o posicionamento das fotos que inauguram cada um dos dias, pois elas são alocadas nas páginas superiores do livro, enquanto os poemas iniciam sempre nas páginas inferiores. Desse modo, a encadernação transmite um efeito de extensão entre as duas páginas, como se fossem uma só unindo a fotografia e o poema. Ao virar cada página para conhecer um texto novo, a fotografia imediatamente chama a nossa atenção, proporcionando uma “primeira leitura do dia”. Tais características da obra dialogam intimamente com a ideia de campo experimental, proposta por Aguilar e Cámara (2017) ao pensarem sobre a performance da literatura:

O campo experimental, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos. No campo experimental, o que está em crise é a hegemonia textual como única fonte de autoridade, mas não a textualidade em si mesma. Nele os signos ingressam em uma constelação que os despoja de suas marcas originais e permite construir novos sentidos transversais (Aguilar; Cámara, 2017, p. 10).

Em *Sangria*, não há um signo mais importante do que o outro, pois poema, fotografia, bordado, calendário, encadernação e projeto gráfico são signos fundamentais na constituição

da obra como um conjunto. Além das 28 fotos que ocupam sempre as páginas anteriores e superiores a cada início de poema, cobrindo toda a extensão da página, ainda há 7 fotos que se apresentam ao final de 7 poemas diferentes, ocupando a metade das páginas inferiores e sempre acompanhadas do calendário. Interpreto essa escolha como uma questão de planejamento gráfico para ocupar um espaço vago ao final de um poema, de modo que os novos poemas possam sempre começar com a foto na página superior e o texto verbal na inferior, seguindo a ordem proposta pelo livro.

O uso da fotografia que apresenta diferentes partes do corpo de Luiza Romão, incluindo partes íntimas como seios e vulva, de certa forma também retoma em *Sangria* os “calendários de borracharia” com fotos sensuais de mulheres nuas ou quase nuas. Como exemplo, os luxuosos calendários da fabricante italiana de pneus Pirelli⁷⁹ que fetichizaram os corpos femininos ao longo do século XX, mas têm buscado apresentar uma diversidade de corpos na última década. Esse jogo, promovido pelo livro, com um elemento tão característico da cultura brasileira como o calendário de borracharia, parece uma atitude de revanche a qual usa a materialidade do calendário com fotos do corpo feminino nu para ressignificar essa própria materialidade e os significados construídos por ela ao longo dos tempos. Nessa conjuntura, o corpo assume um papel fundamental na construção de *Sangria*, tanto nas imagens como nos poemas:

Já que sublinha a forte presença do ethos político do período pós junho de 2013 correndo nas veias dessa poeta, alguns procedimentos se destacam. Inicialmente, chama atenção para o trabalho artístico que utiliza prioritariamente o organismo/o corpo da mulher, locus, por excelência, da manifestação e criação dessa nova geração feminista. Esse mesmo corpo feminino, milenarmente construído e controlado por uma perspectiva e sensibilidade masculinas, que agora volta, vigoroso, como plataforma mais adequada para a expressão e o enfrentamento feministas (Hollanda, 2017).

Esse corpo vigoroso, como pontua Heloisa Teixeira, que se tornou um espaço de ressignificação e redescoberta pelas mulheres nos últimos tempos, entra em evidência no livro para recontar a história do Brasil e a história da mulher no Brasil junto à linguagem verbal. Tal união entre corpo e palavra, tão característica das apresentações públicas do slam, se adapta à materialidade das páginas impressas para não perder o caráter performático da literatura produzida por Luiza Romão.

⁷⁹ Mais informações sobre as seis décadas de calendários Pirelli podem ser acessadas em: <https://www.uol.com.br/nossa/reportagens-especiais/como-o-calendario-pirelli-transformou-o-nu-de-borracharia-em-icone-da-moda/#page1>

A materialidade da escrita se volta para o olhar de quem recebe o texto e envolve um distanciamento de quem escreve, mas em *Sangria*, a composição dos poemas-fotos mostra que o corpo de quem fala está ali. De alguma forma, as imagens do corpo de Luiza Romão trazem a sua presença física ao livro. Além disso, o design proposto para a obra, no formato de um calendário, e as fotos em preto e branco, bordadas por um fio vermelho, colaboram para que tenhamos uma experiência de performance com a própria manipulação do livro, assim como temos diante de uma apresentação no slam.

Outra experiência de leitura diferente proporcionada por *Sangria* é que quem já ouviu Luiza declamando os poemas que estão no livro – antes de tê-lo em mãos – realiza a leitura desses textos ouvindo a voz da poeta com todas as suas nuances de ritmo e de acentuação. Novamente, Luiza se faz presente no momento da leitura para quem já conhece a sua voz, visto que a performance é parte integrante de sua produção literária atuando de forma colateral na criação dos textos. Ler livros de slammers me proporcionou essa experiência inovadora de ter a companhia da voz de quem escreveu, num processo que também envolve um reconhecimento do texto, pois, a leitura pode proporcionar a descoberta de palavras que, por vezes, “não sentia o peso” durante a apresentação do poema – como falamos no cenário do slam –, visto a velocidade em que muitos slammers declamam. Zumthor (1997) expõe que no processo de contato com um texto escrito, o qual originalmente foi criado pela expressão oral, podemos perceber a presença velada de uma voz que nos convida à leitura em voz alta. Sinto que isso acontece constantemente quando leio livros de slammers.

A conjuntura de experiência literária delineada pelo cenário do slam – em que, geralmente, conhecemos os poetas através de seus corpos, vozes e palavras em performance na apresentação pública dos poemas e só depois lemos as suas publicações – gera um processo de recepção do livro completamente diferente daqueles de escritórios de outras áreas. Coloco aqui a minha experiência de ler os livros primeiro e só depois conhecer fisicamente (em eventos ou via vídeos) as pessoas que os escreveram. E não foram poucas as vezes em que assisti mesas nas quais escritórios não gostavam de ler os seus textos em voz alta para o público. Já no cenário do slam, tenho uma experiência de contato com os poemas impressos que é muito mais sensorial por ativar meus olhos e ouvidos, recuperando a minha memória auditiva. Isso porque, ao realizar a leitura visual do texto na página do livro, recupero a voz de quem escreveu o poema e o seu ritmo de declamação no slam, já que: “Os textos também falam, gritam ou murmuram. Dimensão em princípio suplementar, mas que por isso mesmo pode desempenhar um papel configurador na leitura” (Aguilar, Cámara, 2017). Considero isso como uma experiência performática de leitura.

Voltando às reflexões sobre o design de *Sangria*, chama a atenção o trabalho artesanal da poeta sobre as fotografias. Impressas em preto e branco no tamanho 30cmX30cm, as fotos foram bordadas à mão por Luiza Romão com a intenção de performar o silenciamento histórico das mulheres. Após bordadas, elas foram novamente fotografadas para integrarem o livro, inclusive essa foi uma ideia que Daniel Minchoni propôs a Luiza em conversas sobre a edição da obra. As fotografias em tons acinzentados contrastam com o barbante vermelho que costura às imagens do corpo vários tipos de objetos metálicos como garfo, fechadura, vidro, estilete, alicate, chave, pedaços de espelho etc. Tais objetos transmitem uma sensação de dor e de violência a esse corpo, como na imagem de capa do livro.

Imagem 33: Capa de *Sangria*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A foto tirada por Sérgio Silva focaliza a vulva e parte superior das coxas da poeta. Sobre a vulva estão bordados pequenos fios vermelhos que se misturam ao desenho dos pelos do corpo, além disso, sete lâminas de estilete foram dispostas por Luiza ao centro da imagem, lembrando uma espécie de asterisco, e estão presas por uma bola de barbante vermelho que se costura em camadas. Na parte inferior da imagem, há dois riscos feitos na materialidade da fotografia a partir da passagem das lâminas pelo papel, o que remete à dor do corte com uma lâmina, especialmente em uma região tão sensível como as coxas. Mas o que chama a atenção no primeiro contato com a capa do livro não é a violência das lâminas nem a dor dos cortes e sim a figura da vulva. O corpo nu é o questionamento mais profundo de qualquer ordem social,

porque rompe diretamente com diversos tabus da construção de gênero, de hierarquias sociais e familiares, da vergonha com relação ao corpo. Conforme Aguilar e Cámara:

O dispositivo da nudez é histórico, embora ao mesmo tempo teste as formas do humano. Na cultura ocidental, aparece vinculado à própria origem do homem e daquilo que o insere na história: a queda e o pecado. Adão e Eva se cobrem quando sentem vergonha por estar nus e perdem sua condição paradisíaca. A partir daí, vergonha e nudez fazem parte de um mesmo problema e não é casual que o termo “vergonhas” seja utilizado também para se referir às partes pudendas (Aguilar; Cámara, 2017, p. 11).

Trazer imagens do corpo feminino nu para recontar a história do Brasil é muito simbólico, pois, a história da nudez no país “remonta ao momento em que o primeiro português pisou em terras americanas” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 23). Por isso, voltar às “origens” dessa história para recontá-la é também voltar ao corpo nu e ao corpo da mulher, constantemente controlado e violentado no Brasil. Olhar para o corpo em uma relação literária é também olhar o espaço de significação, visto que: “Modificamos levemente a pergunta de Spinoza – o que pode um corpo? – para formular a seguinte: o que um corpo pode fazer no corpo? Enquanto o corpo é uma rede simbólica, um corpo é uma disposição da matéria, uma encarnação, uma presença física” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 11).

Em seu artigo *Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico* (2019), a pesquisadora Marina de Aguilar Casali Dias reflete que, na história da arte, “o corpo da mulher através dos séculos foi quase somente representado a partir de um olhar masculino, se transformando num local de apagamento das nossas subjetividades e singularidades; dando lugar a processos de objetificação, exotização e fetichização” (Dias, 2019, p. 53). Interessante observar como essa conjuntura se atualiza, perdurando ao longo dos tempos, principalmente com a escalada de governos conservadores e autoritários como tem ocorrido no Brasil contemporâneo. Para Dias (2019):

Fica nítido que tratar a figura do corpo sempre foi privilégio heterossexual, branco e masculino, e que as censuras recorrentes nos últimos meses no Brasil⁸⁰ são um sintoma de uma sociedade que não se vê pronta para ver a sexualidade e o corpo feminino – bem como qualquer destoante da heteronorma – ser retratada de forma afirmativa e principalmente, em primeira pessoa. As ditas minorias que ousam representar-se, a partir de uma perspectiva auto-referenciada, desafiam o olhar dos que preferem observar o outro a partir de um semelhante, numa visão que mais consome do que propriamente representa. Assim, a auto-representação dos grupos

⁸⁰ Dias (2019) faz referência a caso de censura da exposição “Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira”, realizada em Porto Alegre (RS) em 2017.

marginalizados são, para o Brasil, o terremoto sob o solo moralista do conservadorismo e do poder (Dias, 2019, p. 54).

Em um movimento de revide a tal cenário, Luiza traz o seu próprio corpo nu para o livro em fotos planejadas por ela e Sérgio Silva. Dessa forma, quando a poeta age sobre as fotos com o seu bordado, o qual coloca objetos que machucam as imagens desse corpo, ela busca justamente representar as camadas de violências contra o corpo feminino coletivo que foram apagadas da história oficial do país. Luiza cria, então, a sua própria interpretação para uma história do Brasil recuperando a presença dos corpos e das subjetividades das mulheres.

Ao refletir sobre o papel do bordado nos processos de representação do corpo, Dias (2019) ressalta o contexto de desvalorização desse trabalho artístico:

E como age o bordado ao fazer parte do processo de representar o corpo? Primeiro é preciso considerar que, aliada ao processo de desapropriação das mulheres do poder de representação, está também a desmoralização do trabalho feminino. Como sintoma desta ferramenta de um sistema de exploração baseado em gênero e raça, percebemos a hierarquização dos meios artísticos divididos entre arte e artesanato. Desta forma, o bordado descreve em si um vínculo nítido entre as opressões de gênero e o fazer artesanal (Dias, 2019, p. 54-55).

Rozsika Parker (2019) aponta que, ao longo da história, o bordado foi um trabalho artístico geralmente realizado por mulheres de classe média baixa, na esfera doméstica, e que tais questões de gênero e de classe contribuíram para a separação entre arte e artesanato ao longo do século XVIII. Realizando comparações entre os contextos de produção e de recepção do bordado e da pintura – essa última realizada por homens para fins de venda na esfera pública –, Parker (2019, p. 98) pontua que “em vez de se reconhecer que bordado e pintura são, ambos, arte, ainda que diferentes, atribui-se um menor valor artístico ao bordado e ao artesanato associado ao ‘segundo sexo’ ou à classe operária”. Portanto, a história do bordado mostra que a feminilidade é um produto social e psicossocial, pois: “Quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão da feminilidade” (Parker, 2021, p. 98).

Nessa conjuntura, é muito simbólico que Luiza Romão recupere o ato de bordar – trabalho tão desvalorizado na história da arte, principalmente por ser desenvolvido por mulheres de classe média baixa – para produzir um livro literário que cria representações sobre o corpo da mulher, pois um labor considerado pela visão patriarcal como decorativo e sem contribuição direta aos meios social e cultural (Dias, 2019) se ressignifica em *Sangria* enquanto uma ferramenta artística de resistência feminina. Na leitura de Heloisa Teixeira sobre o livro:

O caminho eleito foi o de ativar um processo de tecer contínuo (a moda das mulheres bordadeiras e tecelãs), entre o ciclo menstrual, ou seja, o organismo feminino a partir de sua potência reprodutiva e a revisita a episódios opressores da história brasileira. São 28 poemas/dias, revelações, ritos de passagem, insights políticos/históricos, dores, sangue. *Sangria* (Hollanda, 2017).

Sangria coloca em choque dois campos semânticos opostos ao utilizar o bordado – algo tão fino, sensível e delicado – para expressar justamente a dor e o medo aplicados pelo patriarcado ao longo da história brasileira. A artista Luiza Romão também propõe questionamentos sobre o estereótipo de feminilidade ligado à ação de bordar, quando o faz na materialidade de fotos para denunciar violências empregadas contra as mulheres. Ademais, a presença da materialidade do bordado na obra literária por si só já proporciona a possibilidade de discussões sobre a valorização desse fazer artesanal, majoritariamente realizado por mulheres, além de seu reconhecimento como uma forma de produção de saberes, o que configura uma proposta decolonial na própria concepção artística da obra que é um livro para ser sentido, lido, visto, tocado e manipulado.

Ao falar sobre o processo de planejamento da obra, a autora expõe: “Pensei em alinhar esses ciclos do meu próprio corpo com os ciclos políticos que se repetem no Brasil de tempos em tempos” (Romão, 2021, transcrição minha). Logo, revisitando a história do Brasil, os ciclos econômicos do país (ouro, borracha, café) são misturados aos ciclos biológicos da mulher e às fases do útero em uma gestação sempre interrompida, seja por golpes de Estado ou pelas pílulas do dia seguinte. Assim, *Sangria* é um livro costurado pela política do Brasil, em meio ao corpo feminino alinhavado, germinando em uma teia de violências que opera na formação das subjetividades das mulheres.

3.4 A reescrita da história do Brasil em *Sangria*

Quando uma mulher escreve,
ela traz o fato à tona, cria uma memória,
reescreve e se inscreve na história.

O primeiro capítulo de *Sangria*, nomeado *Genealogia*, apresenta 8 poemas: *DIA 1. NOME COMPLETO; DIA 2. DATA DE NASCIMENTO; DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO; DIA 4. IDIOMA MATERNO; DIA 5. LOCAL DE NASCIMENTO; DIA 6. NOME DA MÃE; DIA 7. NOME DO PAI* e *DIA 8. CLÁUSULA ADICIONAL*. A partir dos títulos e de suas temáticas, percebo que essa genealogia compõe uma espécie de certidão de nascimento com os principais

dados necessários para identificar alguém. Segundo Vieira (2020, p. 2): “Quem nasce, nos poemas de Luiza Romão, é o Brasil. O Brasil que nasce da invasão, da violência. Quem representa esse país, nas fotografias que acompanham os poemas, é um corpo-mulher”.

O primeiro poema do livro explora justamente a escolha do nome do país. A seguir, o transcrevo integralmente como publicado na obra:

DIA 1. NOME COMPLETO

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

aquela em nome da qual
 tanto homem se faz bicho
 tanto bandido general
 aquele em nome de quem
 a borracha vira bala
 a perversidade qualidade de bem

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

eu queria escrever a palavra brasil
 mas a caneta
 num ato de legítima revolta
 feito quem se cansa

de narrar sempre a mesma trajetória
 me disse “PARA
 e VOLTA
 pro começo da frase
 do livro
 da história
 volta pra cabral e as cruces lusitanas
 e se pergunte
 DA ONDE VEM ESSE NOME?”

palavra-mercadoria
 brasil

PAU-BRASIL

o pau-branco hegemônico
 enfiado à torto e à direto
 suposto direito
 de violar mulheres
 o pau-a-pique
 o pau-de-arara
 o pau-de-araque

o pau-de-sebo
 o pau-de-selfie
 o pau-de-fogo
 o pau-de-fita
 O PAU
 face e orgulho nacional

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
 matas virgens
 virgens mortas
 A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO

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

AI AI AI AI AI

getúlio juscélino geisel
 collar jânio sarney
 a decisão parte da cabeça
 do membro ereto
 de quem é a favor da redução
 mas vê vida num feto
 é o pau-brasil
 multiplicado trinta e três vezes
 e enterrado numa só garota

olho pra caneta e tenho certeza
 não escreverei mais o nome desse país
 enquanto estupro for prática cotidiana
 e o modelo de mulher
 a mãe gentil (Romão, 2017b).

O poema *DIA 1. NOME COMPLETO* abre o livro pontuando a tensão que caracteriza toda a obra: o perigo que é ser mulher no Brasil, desde o período da colonização até os dias atuais. A necessidade de escrever sobre tal tema é uma reação frente à política brasileira patriarcal e opressora, com seus projetos de lei para o controle de nossos corpos, e dos casos diários de violência contra a mulher no Brasil – almoçamos e jantamos diante da televisão assistindo notícias sobre mulheres agredidas e assassinadas de inúmeras formas, isso quando elas não são as nossas vizinhas, as nossas amigas, as nossas familiares etc.

Como exemplo, em 2016, uma adolescente de 16 anos foi vítima de estupro coletivo em uma favela da cidade do Rio de Janeiro (RJ). Ela foi dopada e estuprada por 33 homens que filmaram os atos de violência e os compartilharam na internet (Moraes, 2016). Tal notícia circulou pela imprensa nacional, “o crime bárbaro chocou o país, tentaram desacreditar a

vítima e o debate político e social a respeito da cultura do estupro e da necessidade de endurecimento das leis que punem esse tipo de violência acirrou-se” (Lousa, 2017, p. 152).

Tal notícia pode ter sido a matéria-prima para a constituição do poema *DIA 1. NOME COMPLETO* como “uma resposta a essa barbárie” (Lousa, 2017, p. 152). Primeiramente, o poema foi divulgado em vídeo na página do Facebook de Luiza Romão com o título *Relatos de um país fálico*, depois, apareceu em alguns outros vídeos com o título *Pau-Brasil*, até integrar a publicação *Sangria*. Nesse contexto, Lousa reflete sobre o comprometimento das poetisas marginais em tratar da violência de gênero em seus poemas:

Uma característica bastante importante e emblemática da literatura marginal-periférica é trazer o cotidiano para dentro da poesia. As escritoras que circulam em slams e saraus, e declamam seus poemas nesses espaços, estão em geral muito comprometidas com o relato de violências simbólicas, físicas e de gênero sofridas por mulheres na sociedade. Com a maioria dos slams acontecendo mensalmente é muito comum que essas poetisas repercutam fatos relevantes que ocorrem à sua volta de maneira quase que imediata (Lousa, 2017, p. 151).

A partir de toda a luta feminista para tornar os campeonatos de poesia falada espaços seguros às mulheres, os slams passaram a ser um dos poucos lugares em que é possível compartilhar escritas sobre a violência de gênero. Logo, o cenário do slam brasileiro nos provoca a escrever sobre o país, nos dá ânsia de reescrever a história do Brasil, de discutir o que a mídia não discute – as origens dos problemas –, de trazer as nossas dores e as nossas cicatrizes enquanto mulheres, pois, “é preciso contar uma história em três minutos, mas não apenas isso: é preciso emocionar e convencer” (Lousa, 2017, p. 134). Assim, quando Luiza Romão performa o poema *DIA 1* em diferentes slams, assistimos uma grande narradora que em apenas três minutos consegue perpassar 500 anos de história do Brasil pelo fio condutor da violência, mostrando como ela se atualiza desde a invasão das terras brasileiras pela colonização portuguesa até a invasão do corpo de uma menina de 16 anos por 33 homens.

No início do poema impresso no livro, a organização gráfica que insere símbolos em meio à palavra que nomeia o país – “eu queria escrever a palavra br*+^%” (Romão, 2017) – busca representar no plano da escrita o engasgo na garganta da poeta que não consegue pronunciar esse vocábulo em suas apresentações no slam. Para esta análise, escolhi o registro em vídeo de uma performance de Luiza Romão no *Slam Resistência*⁸¹, realizada no primeiro semestre de 2017 antes do lançamento de *Sangria*.

⁸¹ Slam Resistência Luiza Romão. **Canal Gica TV**. Youtube, 23 mar. 2017. Disponível em: https://youtu.be/35rT_PT8DGg?si=UNVyXM0YE-wFmUQg

Tanto no livro quanto no slam, a tentativa de repetição da frase “eu queria escrever a palavra” prende a atenção de quem lê/assiste. Além disso, em sua apresentação no slam, Luiza performa uma espécie de esquecimento da palavra que gostaria de dizer, colocando as mãos juntas sobre a boca, fechando os olhos na tentativa de lembrar-se e pedindo desculpas.

Imagem 34: Luiza Romão performando o esquecimento da palavra “brasil” no *Slam Resistência*.



Fonte: Canal do Gica TV no YouTube.

Na primeira estrofe do poema, a organização das palavras que não seguem a ordem sintática direta – “a palavra br*+^% queria escrever eu/ palavra eu br*+^% escrever queria” (Romão, 2017b) – transmite uma sensação de confusão e incômodo que desestabiliza a nossa expectativa diante do discurso poético – tanto o impresso no livro, como o do slam –, já que esperamos a ordem direta em linguagem objetiva aos poemas performados nos campeonatos de poesia falada. Em sua apresentação, Luiza insere mais versos nesse trecho do poema, justamente, para expressar o estado físico e emocional de confusão e aumentar o clima de tensão que prende a atenção das pessoas. Assim, ela inicia a performance de forma calma e à medida em que não consegue “lembrar” a palavra, passa a mexer os braços, a andar pelo espaço e a aumentar o volume de voz progressivamente até “soltar” o termo engasgado na garganta, conforme retrata a imagem abaixo:

Imagem 35: Momento em que Luiza fala a palavra “brasil” pela primeira vez na performance.



Fonte: Canal do Gica TV no YouTube.

Observamos este momento da performance pela posição da câmera de quem a filmou. Em outro vídeo⁸², gravado pelo slammer Daniel GTR de uma posição diferente na plateia, podemos ver a face da poeta nesse momento da declamação, algo que não foi capturado neste vídeo escolhido para análise. Faço tal observação para refletir sobre os limites dos registros audiovisuais de uma performance “que são uma parte do todo, são uma gravação não da performance, mas do que ela foi, porque os vídeos não recuperam tudo o que ocorreu, e sim um recorte do momento em que a/o poeta se apresentou” (Souza, 2024, p. 3). Dessa forma, a posição que ocupamos na plateia, o ângulo pelo qual assistimos a performance e a distância da qual estamos de quem fala influencia diretamente em como recebemos a apresentação e, conseqüentemente, a forma como ela produz sentidos em nós. Algo muito parecido ocorre em nossa experiência de recepção do registro audiovisual.

A palavra entalada na garganta vem em forma de grito que, por sua vez, é representado no livro pela escrita em letras maiúsculas: “BRASIL”. Para Aguilar e Cámara (2017, p. 49), o grito “remete ao corpo e é signo de uma ordem pré-discursiva, representando energias pulsionais que não podem ser caladas nem transformadas em retórica”. É justamente isso que acontece na performance de Luiza Romão, o grito da palavra “brasil” é simbólico, pois não

⁸² Luiza Romão, vencedora do Prêmio Jabuti 2022, em uma batalha de Slam de Poesia. Canal Daniel GTR. Youtube, 29 dez. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/wcCRF6sNdY8?si=E6vbysOXdAtv6wKy>

compõe um discurso coeso e claro, não pode ser calado e reverbera no corpo da poeta desestabilizando os sentidos que tentamos construir até aquele momento de fala. Ademais, Aguilar e Cámara (2017, p. 51) também destacam que, junto ao grito, surge o farfalho, o qual traz simultaneamente “a potência e a impotência do não dizer ou do dizer pela metade”:

O farfalho permite a constituição de uma língua literária sempre próxima do fracasso e do desvario, é um procedimento que estilhaça tramas e gêneros. A lentidão, o balbucio, a deterioração mental ou da memória, a dúvida, a incerteza, a impotência constituem algumas de suas figuras literárias [...] (Aguilar; Cámara, 2017, p. 52).

O farfalho é utilizado como performance por Luiza Romão para expressar justamente o travamento da linguagem, em outras palavras, a dificuldade de escrever/dizer. Luiza performa o fracasso da poeta em uma tentativa de comunicar algo muito doloroso que, no fim das contas, só sai como grito – pela sua voz no slam e pelas letras maiúsculas no livro –, como um pedido de socorro em um contexto no qual “o país que se alicerçou em uma palavra cuja carga semântica está contaminada pelas relações patriarcais, racistas, machistas e mercadológicas traz um peso que não é possível sustentar” (Lousa, 2017, p. 153). Assim, a palavra-incômodo do poema finalmente é expressa: “BRASIL/ eu queria escrever a palavra brasil” (Romão, 2017b).

A partir daí, buscando explicar que palavra é essa, a poeta recupera os usos que o patriarcado faz do nome do país para justificar suas respectivas ações ao longo dos tempos. É em nome da palavra “brasil” e de todos os seus significados atrelados à violência que o patriarcado e os militares – que se encontram nesse grupo – atuam no país: “aquela em nome da qual/ tanto homem se faz bicho/ tanto bandido general/ aquele em nome de quem a borracha vira bala/ a perversidade qualidade de bem” (Romão, 2017b). Olhando para a violência do presente – com os homens bicho que estupram coletivamente uma mulher e os generais bandidos que perpetuam a perversidade – a poeta inicia um retorno ao passado recente da ditadura civil-militar que ainda se faz presente na forma de atuação das forças militares no Brasil contemporâneo.

Na estrofe seguinte, Luiza recupera a atuação repressiva e extremamente violenta da ditadura civil-militar na história do país, citando o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)⁸³: “aquela empunhado em canto/ atestada em docs/ que esconde pranto/ mãe do dops” (Romão, 2017b). A poeta promove reflexões sobre a manutenção da perversidade da ditadura que se atualiza nas balas de borracha utilizadas pela Polícia Militar atualmente e toda a violência

⁸³ O DOPS foi um órgão de repressão e punição das pessoas contrárias ao regime civil-militar.

e a barbárie presentes em chacinas, operações em favelas, torturas, assassinatos de crianças ou mesmo disparos de 80 tiros em apenas uma pessoa.

Em sua reflexão sobre o poema, Lousa (2017) recupera a atuação das mulheres no período da ditadura civil-militar brasileira:

As mulheres tiveram papel importante nesse período seja no movimento estudantil, na guerrilha e na militância. A tortura que elas sofriam na época da ditadura também era diferente, não obstante era pela vagina e pelo útero que elas eram subjugadas, corroborando com a afirmação de que o estupro “é uma visão do corpo masculino como arma e do corpo feminino (no estupro heterossexual) como inimigo” (SOLNIT, 2017, p. 43)⁸⁴. Segundo a organização Memórias da Ditadura, as seguintes práticas eram recorrentes para fazer com que elas confessassem seus crimes: choques elétricos nos órgãos genitais, torturas, inserção de animais dentro do corpo por meio da vagina, sucessivos estupros por agentes do estado. Nem as mulheres grávidas eram poupadas e as que tinham filhos muitas vezes eram violentadas na frente deles. Todas essas metodologias utilizadas para desumanizar as mulheres, marcavam seu corpo, mas também seu psicológico nas camadas mais profundas, gerando traumas que muitas vezes não foram recuperados. Na outra ponta encontramos o choro das mães que nunca recuperaram seus filhos que foram mortos ou desapareceram nos tempos opressivos do regime militar (Lousa, 2017, p. 154).

O poema *DIA I* demonstra que essa série de violências é realizada em nome do país “brasil”, portanto, uma palavra que também “esconde pranto” (Romão, 2017b). A personificação da caneta, que – assim como a poeta que a utiliza – se revolta e não quer escrever o nome do país, representa um sentimento de repulsa por esse Estado construído sobre a violência que foi negligenciada nos livros didáticos e na educação brasileira ao longo dos anos. Então, como instrumento que auxilia a slammer a revisar essa história e a escrever uma outra narrativa, a caneta percebe que voltar só até aquele ponto é pouco: “eu queria escrever a palavra brasil/ mas a caneta/ num ato de legítima revolta/ feito quem se cansa/ de narrar sempre a mesma trajetória/ me disse PARA/ e VOLTA/ pro começo da frase/ do livro/ da história” (Romão, 2017b). Cansada de ver a história oficial sendo contada sempre pelo mesmo viés – o do homem branco, cristão, colonizador, militar – a poeta e a sua caneta se rebelam e voltam ao começo da história do Brasil a fim de relê-la e recontá-la pela perspectiva de uma mulher. Para Lousa (2017, p. 155): “Se as histórias das nações estão balizadas nos relatos dos vencedores, interessa à Luiza Romão desvelar a história dos vencidos”.

⁸⁴ SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas**: reflexões sobre os novos feminismos. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

A partir daí, o poema denuncia diversas camadas de violências intercaladas na construção do Brasil e a naturalização delas ao longo dos tempos, outra violência configurada como uma estratégia de controle do poder. Para isso, é necessário ir ao início da história “oficial” do país com a chegada das navegações portuguesas e se perguntar: “DA ONDE VEM ESSE NOME?” (Romão, 2017b). Ao questionar o nome atribuído ao país, a slammer demonstra que tal escolha é ligada ao sistema de exploração econômica imposto pelo colonialismo: “palavra-mercadoria / brasil / PAU-BRASIL” (Romão, 2017b). Nesse contexto, é recuperada a colonialidade da natureza com a invasão do território e a extração dos recursos naturais para o enriquecimento da metrópole, como a madeira do pau-brasil que dá origem à nomenclatura desse Estado. Segundo Lousa:

[...] Luiza Romão afirma que a palavra pau-brasil é uma piada pronta, uma metáfora pronta, visto que vivemos “em um país que tem pau e um nome de uma mercadoria. Ao mesmo tempo é um país que, sabendo da importância de um nome, se nomeia de uma forma mercantil e patriarcal e misógina” (Lousa, 2017, p. 153).

Brasil e Costa do Marfim (África Ocidental) são os únicos países do mundo com nomes de *comodities*, ou seja, de produtos extraídos da colônia. Além disso, o Brasil foi o único país que recebeu a corte para morar, o que demonstra como a colonialidade está enraizada na história dessa nação. Mas a poeta vai além das explicações contadas nos livros didáticos e pergunta: que significados sugere um país que carrega um símbolo fálico no próprio nome? Em sua releitura da história do Brasil, ela também recupera a colonialidade do gênero com a violência contra as mulheres: “o pau-branco hegemônico/ enfiado à torto e à direto/ suposto direito/ de violar mulheres” (Romão, 2017b). Nesse trecho, o termo “pau” é utilizado com o sentido de “pênis” – visto que tal termo é popularmente usado no Brasil com esse significado – e caracterizado como “branco” e “hegemônico” para referenciar os colonizadores europeus e seus descendentes. Desse modo, a escritora expõe que as violências operadas pela colonialidade do gênero também são racializadas, visto que as principais vítimas do período colonial foram as pessoas não-brancas.

Segundo Lugones (2014, p. 938): a ideia de uma “missão civilizatória” nada mais era do que um discurso eufemístico para esconder a violência empregada na tomada dos corpos “através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas)”. Nesse sentido, a referência ao ato de “enfiar” na construção “enfiado à torto e à direto” (Romão, 2017b) é uma

escolha estética para expressar o alto nível de violência dos colonizadores, como a ação do estupro, por exemplo. Para Vergès:

O estupro sempre foi uma arma de guerra (e da guerra colonial, principalmente): não há colonização sem estupros, não há guerra colonial sem estupros, não há ocupação imperialista sem estupros. Ele também faz parte do arsenal de repressão aos movimentos sociais; seja no Cairo, em Santiago, em Bagdá ou outras localidades, a polícia e o exército, em total impunidade, recorre ao estupro e às violências de gênero sexuais. Essa impunidade vem de longe, está enraizada na ideologia da guerra colonial racial (Vergès, 2021, p. 25).

Ao voltar ao começo da história do Brasil e recuperar os buracos desse discurso oficial, redesenhando as peças do quebra-cabeças e inserindo nelas as estratégias coloniais de violação dos corpos, Luiza nos auxilia a compreender por que as violências sexuais são tão presentes na sociedade brasileira contemporânea. Conforme as reflexões de Vergès (2021), elas estão enraizadas na colonialidade que persiste orientando os nossos modos de pensar e de agir.

Outro ponto importante abordado no poema é o fato de o patriarcado se sentir no direito de violar as mulheres. Isso acontece porque a colonialidade do gênero impõe que os homens provem a todo momento a sua suposta “potência de dominação”, conseqüentemente, na busca por formas de comprovar a virilidade, eles agem com violência e se sentem justificados em agredir os corpos femininos porque se espera isso deles. Assim surge a necessidade de violentar as mulheres e documentar isso – seja através de fotos ou de vídeos – para disseminar ao público, como fizeram os criminosos que estupraram a adolescente carioca em 2016 e divulgaram vídeos do crime nas redes sociais.

Trazer as violências sexuais como temáticas de poemas em uma sociedade que não discute publicamente esse assunto é uma resistência discursiva das slammers. As violências sexual e de gênero sempre foram um tabu, um assunto vergonhoso para quem as sofre o qual deveria ficar no espaço privado, entre quatro paredes, da porta para dentro. Logo, as slammers produzem uma escrita do que não pode ser contado e, justamente por isso, tais assuntos são escancarados por elas em praça pública buscando promover reflexões em quem as ouve. Abaixo, trago uma imagem em plano aberto para destacar a quantidade de homens que estão nesse espaço público assistindo a performance de Luiza Romão.

Imagem 36: Público presente no *Slam Resistência*.



Fonte: Canal do Gica TV no YouTube.

As perguntas que ficam são: quantos desses homens já tiveram acesso a reflexões sobre as violências sexual e de gênero nos espaços em que circulam cotidianamente (casa, trabalho, estudo, ambiente religioso, roda de amigos etc.)? E em quais outros espaços conseguiríamos reunir por vontade própria tantas pessoas, sobretudo tantos homens, para ouvir sobre a violência de gênero? As respostas dessas provocações podem demonstrar a atuação do slam como um espaço de educação social no Brasil.

Voltando ao conteúdo do poema, na sexta estrofe, há uma lista de diversos elementos da cultura brasileira que levam “pau” em seus nomes. Elementos esses representativos de diferentes momentos da história do Brasil, desde as construções de pau-a-pique, passando pelo pau-de-arara como instrumento de tortura física da ditadura até o pau-de-selfie contemporâneo: “o pau-a-pique/ o pau-de-arara/ o pau-de-araque/ o pau-de-sebo/ o pau-de-selfie/ o pau-de-fogo/ o pau-de-fita/ O PAU/ face e orgulho nacional” (Romão, 2017b). A repetição do ditongo decrescente /au/ expressa uma sensação de dor no plano sonoro do poema, além disso, a escolha desses substantivos compostos tem uma intenção polissêmica, pois os vocábulos fazem referência “a uma dominação fálica, em uma lógica homossexual. Os funcionamentos linguísticos parafrásticos e polissêmicos favorecem o equívoco entre as nomeações, perfurando a rede de sentidos e tornando os paus concomitantemente parafrásticos e polissêmicos” (Silva, 2020, p. 19).

O uso de tais termos na construção do poema é uma denúncia à cultura do falocentrismo, que reproduz um idioma patriarcal e opressor, em que “pau” pode nomear múltiplas coisas e ocupar diferentes discursos, pois o português brasileiro aceita esse vocábulo. Silva (2020, p. 85) argumenta que: “Os paus descritos sob diferentes nomeações estabelecem, desde nossa ótica, relações de poder. A repetição em diferentes manifestações linguageiras reforça a importância atribuída a elementos fálicos inseridos em nossa cultura”. Por outro lado, os termos populares que referenciam o genital feminino têm espaços discursivos restritos e não são popularmente utilizados para nomear outras coisas.

Em seu trabalho com o plano linguístico, a poeta mostra como a violência foi e ainda é um componente fundamental na formação do Brasil, começando pelo seu nome e se atualizando nas formas em que a palavra “pau” foi utilizada no país ao longo dos tempos. Silva (2024) realiza uma reflexão muito interessante sobre o vocabulário e a postura das slammers brasileiras em diálogo com a performance de gênero:

Em outro plano, as mensagens que essas mulheres veiculam e a forma como o fazem também surpreendem. Nesse sentido, falas repletas de “palavras de baixo calão”, que muitos ainda insistem em dizer que não são adequadas na boca de uma mulher, assustam. Assim como seu modo de falar – seguras, fortes, ameaçadoras – e sua postura firme – cabeça erguida, peito aberto, coluna ereta, olhar direto, gestos e feições duras. Afinal, atributos como coragem e robustez são esperados, e até mesmo exigidos, em homens, mas não em mulheres (Silva, 2024, p. 85).

Todas essas características dos campos da voz e do corpo são reconhecíveis na apresentação analisada de Luiza Romão no *Slam Resistência*. Considero que, aliada à violência da palavra, tal postura discutida por Silva (2024) é escolhida pelas slammers para impor respeito às suas falas, bem como para expressar que os temas discutidos são muito sérios.

Na sequência do poema, uma estrofe de quatro versos apresenta uma das principais ideias do texto recuperada nesse processo de releitura da história do país: a colonização do Brasil foi um estupro. A própria organização gráfica dessa estrofe, com os versos inicial e final longos e em caixa alta e os intermediários com duas palavras cada, que promovem aliteraões, chama a atenção na leitura:

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO (ROMÃO, 2017b).

Além disso, a partir da performance de Luiza Romão no slam, percebo que o verso “a colonização foi um estupro” é o *punchline* do poema. Termo emprestado das batalhas de *freestyle*, o *punchline* é o verso-resumo que se destaca no poema do slam, que impacta quem assiste, que acerta uma pancada bem no meio do peito, que marca a poeta na memória do público. Geralmente, o *punchline* provoca uma fissura no tecido narrativo e chama quem ouve à reflexão. Conforme Silva:

Essa estratégia consiste nos momentos em que a estrofe alcança seu clímax, o que se constrói a partir de jogos de palavras, comparações, trocadilhos, metáforas, homófonos, etc. Essas partes do poema geralmente apelam para o conhecimento de mundo de seus ouvintes e mergulham profundamente no tema tratado, carregando bastante intensidade. Na poesia falada no slam, muitas vezes os *punchlines* conseguem garantir momentos em que o público é tão profundamente afetado que a significação dos trechos imediatamente anteriores ou posteriores perde importância (Silva, 2024, p. 101-102).

Com tais características, é comum que os ouvintes sejam marcados pelas frases de efeito dos *punchlines*, os decorem e até referenciem slammers a partir de seus versos-resumos. Também é comum que, após a declamação do *punchline* no slam, o público tenha reações imediatas, sejam gritos, aplausos, caretas etc. que demonstram como foi a recepção do verso. Na apresentação analisada de Luiza Romão no *Slam Resistência* não é possível identificar tais reações imediatas no plano sonoro – já que o vídeo capta apenas uma parte da plateia –, entretanto, o silêncio do público também diz muito sobre o impacto de recepção do poema.

Na estrofe “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens mortas/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO” (Romão, 2017b), há uma denúncia à colonialidade da natureza e do gênero, mostrando como elas se articulam no processo de invasão do território geográfico e de violação do corpo do país e dos corpos das mulheres indígenas que ali estavam. Vieira (2020) propõe a relação entre as ideias de “corpo-país-invadido” e “corpo-mulher-violada” para a obra *Sangria*, o que encaixa muito bem na estrofe analisada. Desse modo, a dicotomia entre o “natural” e o “humano” se mostra como uma estratégia da lógica colonial para justificar a exploração do primeiro pelo segundo:

[...] o uso das categorias “natural” e “natureza” é fundamental para a empresa moderna-colonial-capitalista-global. “Natureza” tem um duplo sentido. Por um lado, o ser humano racional, isto é, o homem europeu, possui a superioridade intelectual que lhe autoriza o domínio do âmbito natural, seja ele representado pelas mulheres europeias, naturalmente inferiores aos homens europeus, seja representado pelas comunidades e sociedades não europeias. Classificar algo como “natural” equivale nesse contexto histórico a autorizar sua exploração (Castro, 2020, p. 149).

Classificar as matas e as virgens como elementos da natureza é uma estratégia da colonialidade para justificar o fato de que elas “podem” ser invadidas/consumidas/exploradas como produtos. Segundo Rita Segato (2004), a apropriação dos territórios está intrinsecamente ligada à posse violenta dos corpos das mulheres para o controle territorial. Assim, a colônia de exploração se organiza a partir das colonialidades da natureza e do gênero – uma não existe sem a outra –, já que a expansão do capital nos territórios implica consequentemente a exploração dos corpos.

O próprio conceito de fertilidade – termo utilizado para nomear a capacidade biológica de conceber ou de se reproduzir – qualifica a mulher e a terra, por sua vez, compreendidas como elementos naturais. Em contraponto, por não fazer parte da natureza na lógica colonial, o homem tem por função dominá-las e explorá-las: “suposto direito/ de violar mulheres” (Romão, 2017b). Isso nos ajuda a entender a ideia de posse sobre a mulher, difundida pela cultura patriarcal brasileira e tão presente no pensamento contemporâneo.

A partir do poema de Luiza Romão, Lousa (2017) reflete sobre como o processo de colonização, que envolveu a violência contra os corpos de mulheres não-brancas para a provisão de trabalho forçado, perpetuou a exploração das mulheres e a naturalização do controle de seus corpos na atualidade:

Primeiro foram as índias, depois as africanas que tiveram suas culturas renegadas, seus corpos mutilados e escravizados sob a justificativa de terem de se curvar a uma sociedade que se dizia superior. Nestes versos, Luiza Romão denuncia a tentativa de apagamento desses corpos femininos que foram sendo posteriormente vítimas de abusos, vergonha, culpa e abjeção. O eu lírico denuncia esse processo que, no Brasil, se revelou predatório, tendo mutilado, subjugado e assassinado as mulheres que aqui foram encontradas pelos portugueses à época da colonização. Mulheres que não tiveram escolha, visto que ou estavam destinadas a serem subjugadas ou a morrerem. A perpetuação dos mesmos modelos até os dias atuais institucionalizou o direito de tratar seus corpos como mercadoria, para satisfação do prazer masculino e só. Segundo Pierre Bourdieu, a dominação simbólica “se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus*” (BOURDIEU, 2002, p. 49)⁸⁵, tornando possível a dominação masculina e um ciclo vicioso de violência de gênero que tem por função controlar mulheres (Lousa, 2017, p. 156).

Precisamos refletir sobre a violência contra a mulher e os corpos dissidentes como uma questão política, a qual é constantemente discutida e estimulada pelo patriarcado que ocupa as

⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

principais posições de poder no Brasil. Com tal intuito, Luiza Romão recupera diversos personagens masculinos da história política do Brasil e constrói um panorama para mostrar como o patriarcado se mantém no poder desde o período da colonização. Primeiro, ela cita Pedro Álvares Cabral e as cruces lusitanas, em referência à chegada da colonização portuguesa. Depois, ironiza a política colonial brasileira com a construção “pedro ejaculando-se/ dom precoce” (Romão, 2017b) em referência a Dom Pedro II, nomeado imperador do Brasil aos cinco anos de idade. Tais versos apresentam uma crítica à política monárquica e patriarcal que priorizava a sucessão do reinado aos homens, pois, mesmo com irmãs mais velhas, foi Dom Pedro II quem assumiu o trono pelo fato de ser o único homem na linha sucessória. Por isso a ironia construída em função de um falo que ejacula e, precocemente, recebe o pronome de tratamento “dom”.

Na sequência, o poema faz referência a Deodoro da Fonseca, militar e político brasileiro: “deodoro metendo a espada/ entre as pernas/ de uma princesa babel” (Romão, 2017b). Aqui a slammer parece retomar o momento histórico em que a Princesa Isabel, filha mais velha de D. Pedro II, esteve na direção do Estado Brasileiro como Regente do Império e decretou a Abolição da Escravatura em 1888. Tal ação influenciou na Proclamação da República (1889), quando o marechal Deodoro da Fonseca assumiu o cargo de primeiro presidente do Brasil e determinou a saída de Dom Pedro II e de sua família do país. Novamente, é abordado um acontecimento político brasileiro em que um homem assume a liderança, em detrimento de uma mulher.

Além disso, durante a performance no slam dos versos “deodoro metendo a espada/ entre as pernas/ de uma princesa babel”, Luiza mexe as suas duas mãos entre as pernas para representar a ação da espada, associando-a ao falo masculino.

Imagem 37: Imagens de Luiza performando o poema *DIA 1. NOME COMPLETO*.



Fonte: Canal do Gica TV no YouTube.

Para Zumthor (1997, p. 203), os movimentos do corpo compõem uma poética na qual é possível associar o gesto e o enunciado: “um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance”. Zumthor (1997) também ressalta que todas as culturas são compostas por uma “convenção gestual”. Dessa forma, quando Luiza faz o gesto das mãos mexendo em frente à região pélvica, ela aciona a nossa convenção gestual que instantaneamente associa o movimento à ideia do pênis e, conseqüentemente, do abuso político cometido por Deodoro no papel de homem.

O poema *DIA 1. NOME COMPLETO* é circular em termos de temática e de momento histórico porque retorna ao século XX trazendo novamente o período político da ditadura civil-militar no Brasil: “costa e silva gemendo cinco vezes / AI AI AI AI AI” (Romão, 2017b). Aqui, a escritora recupera o papel do patriarcado com a ideia do gemido de gozo masculino que, concomitantemente, representa o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado durante o governo do general Costa e Silva. O AI-5 marcou o início da fase mais severa e repressiva da ditadura civil-militar com o fechamento do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal (STF) no Brasil. Noto que o símbolo fálico de poder é utilizado por Luiza para construir a ironia do texto, inclusive, em sua performance no slam, ela interpreta o “gemido” do general com os cinco gritos “ai”, levantando os dedos da mão esquerda para cada um deles.

Imagem 38: Imagens de Luiza performando o AI 5.



Fonte: Canal do Gica TV no YouTube.

O poema também apresenta alguns presidentes da república de diferentes momentos do século XX: “getúlio/ juscélio/ geisel/ collar/ jânio/ sarney” (Romão, 2017b) em uma lista que demonstra como a política brasileira é controlada pela colonialidade de gênero que atribui posições de poder exclusivamente a homens. Ademais, Luiza atualizou esse poema em suas

performances pós-2017 adicionando os nomes de Temer e de Bolsonaro. Portanto, ao visualizar tal panorama de presidentes delineado pelo poema, é possível perceber que os perfis des personagens da política brasileira não mudaram muito ao longo dos tempos.

O poema retoma a disparidade que associa o ato de pensar à masculinidade com um duplo sentido, já que também faz referência à cabeça do pênis: “a decisão parte da cabeça/ do membro ereto/ de quem é a favor da redução/ mas vê vida num feto” (Romão, 2017b). A rima alternada (ereto/feto) organiza esse trecho do poema que questiona o fato de homens tomarem decisões sobre corpos e vidas de mulheres ao longo da história do Brasil. Homens que, em sua maioria, pertencem a uma camada elitizada da sociedade que é a favor da redução da maioridade penal, mas criminaliza o aborto. Ou seja, aqui a crítica da slammer é incisiva à política brasileira, formada sobretudo pelo patriarcado opressor.

Desde 1993, circulam no Brasil propostas de emenda constitucional sobre a redução da maioridade penal de 18 para 16 anos ⁸⁶, em casos de crime hediondo, homicídio doloso e lesão corporal seguida de morte. Na leitura de Lousa:

[...] o que se verifica na prática é a possibilidade da punição de jovens pobres e a constatação de um estado que falha ao implementar e monitorar as políticas públicas. Amplamente criticada pelas Organização das Nações Unidas (ONU), pelo Ministério dos Direitos Humanos (MDH) e outras entidades, sob a perspectiva do recorte de classe social, a redução da maioridade penal propõe encarcerar jovens que muitas vezes não tiveram o privilégio de ter acesso a cultura e educação, tratando-os como adultos criminosos e não como crianças que merecem cuidado e atenção (Lousa, 2017, p. 160-161).

Em tal conjuntura, a poeta demonstra como a sociedade brasileira é hipócrita ao se dizer interessada na vida, mas não em proporcionar uma vida digna para jovens e adolescentes, a fim de que não sejam atraídos pela criminalidade. O poema denuncia que qualidade de vida é artigo de luxo no Brasil, restrito apenas às classes média e alta – classes nas quais as pessoas com útero conseguem abortar de modo seguro e sem punição jurídica, pois às pessoas pobres só são oferecidos os riscos de morte e a prisão. Justamente por isso, uma das maiores campanhas de descriminalização do aborto no Brasil se intitula “Nem presa nem morta”⁸⁷.

Não bastasse o Projeto de Lei 5069/2013 – que tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de

⁸⁶ Proposta de Emenda à Constituição 171/1993, proposta por Benedito Domingos - PP/DF – renumerada como PEC115/2015 e arquivada em 2025, ao final da legislatura; Proposta de Emenda à Constituição 33/2012, proposta por Senador Aloysio Nunes Ferreira (PSDB/SP) e diversas outras senadories – arquivada em 2018, ao final da legislatura.

⁸⁷ Mais informações disponíveis no site: <https://nempresanemmorta.org/>

aborto – retomado em 2015 pelo deputado Eduardo Cunha (PMDB-RJ), a política brasileira patriarcal opressora apresentou em 2024 o Projeto de Lei 1904/2024⁸⁸, que propõe alterar o Código Penal Brasileiro para equiparar o aborto ao homicídio após 22 semanas de gestação, com pena de até 20 anos de prisão para quem realizar um aborto, incluindo adolescentes e vítimas de estupro. Conforme o Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil, o PL 1904/2024 é inconstitucional, inconveniente e ilegal (CFOAB, 2024), entretanto, o projeto continua em tramitação e é um exemplo explícito de tentativa de controle institucional sobre os corpos das mulheres e pessoas com útero.

O patriarcado que explora os recursos naturais e ocupa os altos cargos de poder é o mesmo que abandona es filhas, coloca pessoas em cárcere privado, estupra e mata meninas e mulheres pobres nas comunidades brasileiras: “é o pau-brasil/ multiplicado trinta e três vezes/ e enterrado numa só garota” (Romão, 2017b). Nesse trecho, a poeta retoma o caso da adolescente carioca vítima de estupro coletivo em 2016. Na leitura de Lousa:

A imagem que a violência desse estupro traz é a da degradação do corpo penetrado, o corpo da mulher aqui representado pela vítima da violência coletiva. Quando o corpo dessa menina/o corpo desse poema é violentado ele simboliza a violação de todas as mulheres, não apenas as periféricas, mas especialmente elas, que são constantemente agredidas e degradadas pelo patriarcado e pela cultura do estupro (Lousa, 2019. p. 110).

Somadas às violências físicas e psicológicas do estupro aplicadas contra a adolescente, o delegado que acompanhava o caso foi afastado por conduta machista e constrangimento da vítima durante o depoimento (Jiménez, 2016). Isso demonstra que, além de serem violentadas sexualmente e pela política brasileira, as mulheres ainda são violentadas pela justiça – majoritariamente composta por homens nos papéis de delegades, juízes, advogades etc. – que, em muitos casos, não pune es agressores, principalmente se elus pertencerem a classes sociais altas – como o caso de Bolsonaro, discutido no segundo capítulo.

Outro exemplo nesse sentido ocorreu em setembro de 2020, quando o Ministério Público alegou que um empresário catarinense cometeu um “estupro culposo”, ou seja, sem a intenção de estuprar. Pelo fato de tal crime não ser prescrito na legislação brasileira, o juiz do caso decidiu que não havia como promover punição e o empresário foi absolvido. Além disso, o advogado do empresário humilhou a vítima durante o julgamento sem qualquer intervenção

⁸⁸ Mais informações em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2434493>

do juiz (Alves, 2020). Tudo isso demonstra a atuação da colonialidade do poder na proteção do patriarcado opressor.

Sobre o caso citado, Luiza Romão escreveu o seguinte poema, divulgado em suas redes sociais: “A justiça brasileira é/ um empresário/ com a braguilha aberta” (Romão, 2020). As colonialidades do poder e do gênero que perpassam o direito brasileiro também são tratadas no poema *DIA 1* a partir do verso “suposto direito de violar mulheres” (Romão, 2017b), discutido anteriormente. Desse modo, a autora demonstra como o passado colonial de exploração/estupro dos recursos naturais e das mulheres ainda está presente nas relações sociais contemporâneas.

Ao revisitar a história do Brasil no poema de Luiza Romão, podemos compreender por que esse país é o quinto que mais mata mulheres no mundo: as raízes estão na colonialidade que constantemente atualiza as suas formas de controle. De acordo com o cronometro de violência contra as mulheres no Brasil (Agência Patrícia Galvão, 2022b): 1 mulher é estuprada a cada 11 minutos; 1 mulher é assassinada a cada 2 horas; 503 mulheres são vítimas de agressão a cada horas; e 5 espancamentos ocorrem a cada 2 minutos. Diante dessa conjuntura, surge a revolta da poeta em não querer escrever o nome do país: “olho pra caneta e tenho certeza/ não escreverei mais o nome desse país/ enquanto estupro for prática cotidiana/ e o modelo de mulher/ a mãe gentil” (Romão, 2017b).

Ao finalizar o poema, Luiza Romão ainda realiza uma dupla crítica com o uso da expressão “mãe gentil” que, por um lado, retoma o modelo de mulher “bela, recatada e do lar”, pregado pelo patriarcado brasileiro, e, por outro, a ideia de que o Brasil é uma pátria gentil e acolhedora com a sua gente segundo o hino nacional: “Dos filhos deste solo és mãe gentil, Pátria amada, Brasil”. A poeta recorre a um símbolo nacional para questioná-lo ao apontar a incoerência de seu discurso diante de tudo o que ela discutiu sobre o país no poema.

Ao trazer exemplos contemporâneos de violência, a artista provoca a reflexão sobre a permanência da colonialidade do poder, da natureza e do gênero na organização política, social e econômica do país. Por isso a dificuldade em escrever a palavra “brasil” e a decisão política de não o fazer enquanto as violências contra as mulheres persistirem nesse Estado. O poema *DIA 1. NOME COMPLETO* trabalha com a geografia, a história e a memória de um território e de suas mulheres, interpretadas pela colonialidade como corpos a serem invadidos, penetrados e explorados. Não à toa, a foto que acompanha o poema mostra um corpo fechado – como em posição fetal dentro do útero –, com a cabeça para dentro e envolto pelos braços. A posição do corpo passa a impressão de que ele procura se proteger a todo o custo: um desafio constante às mulheres ao longo da história do Brasil, como aborda o poema.

Imagem 39: Foto que acompanha o poema *DIA I*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A corrente representa os limites territoriais desse corpo-país, bem como a violência dos limites impostos ao corpo feminino pela sociedade patriarcal. Um corpo que deveria obedecer e aceitar, portanto, fechar-se foi uma forma de proteção encontrada pelas mulheres ao longo da história. A sigla BR bordada no quadril desse corpo é a marca que se carrega por ser brasileira e lembra a forma como os bois são marcados na pele por pecuaristas, o que colabora com as reflexões provocadas pela poética de Luiza Romão sobre a construção da mulher como uma propriedade do patriarcado. Conforme Dias:

Ao pensar sobre as representações do corpo e suas potências, é preciso tratar de um território roubado. Em dado momento histórico, perde-se o direito de se representar. Todas as tentativas afirmativas são silenciadas e reprimidas, e assim, vê-se obrigado a apenas consumir uma representação fornecida por outrem. O território do corpo é perdido, torna-se um lugar de exploração desse outro que observa e representa. Quando mulheres representam mulheres, a partir desse olhar auto-referenciado antes mencionado, fornecendo vivência e experiência às figuras e formas, é como uma retomada de território (Dias, 2019, p. 54).

Quando Luiza atua sobre o próprio corpo, ela afirma uma liberdade coletiva, demonstrando que se representar é uma possibilidade de construir ação no mundo. Conforme a leitura de Lousa (2017, p. 162-163): “O poema traz figuras femininas marcadas pela violência, e que por isso são reais, falhas, complexas e múltiplas que ressignificam o que é ser mulher ao evidenciar seus corpos e vozes”. Através de suas palavras, fotos, bordados e performances no

slam, a artista demonstra que as mulheres brasileiras possuem identidades diversas, mas profundamente atravessadas pela colonialidade que é pilar na construção do Brasil.

DIA 1. NOME COMPLETO é o poema que motiva todo o projeto de reescrita da história do Brasil que constitui *Sangria*, justamente por isso esse texto traz a voz da poeta na primeira pessoa do singular que queria poder escrever outras coisas sobre o país que não a violência, que queria levar outros temas ao slam, mas não consegue diante de todos os acontecimentos sociopolíticos ao seu redor. Logo, Luiza Romão usa o seu papel social de poeta para promover denúncias e reflexões, bem como para transmitir os anseios de uma parcela da sociedade que luta por um país mais justo e seguro às mulheres, o que dialoga com a proposta feminista decolonial construída pelas slammers brasileiras em suas poéticas. Nessa perspectiva, Nascimento (2019) discute a ligação entre arte e sociedade, proporcionada pelo slam:

A/o poeta que está no palco está de certa forma a serviço do público e de uma grande performance que é reunião de todas as micro performances em coexistência no momento presente. No sentido semiótico, em seu imbricamento de memórias, presenças, performances e vozes, o *slam* como acontecimento forma um complexo texto de cultura com forças conectadas em um campo onde arte e vida social se articula de maneira indissociável (Nascimento, 2019, p. 204, grifo da autora).

A linguagem poética do slam é transitiva, pois pede a interpretação da plateia, pede a sua participação com gritos, gestos, aplausos, choros etc. Durante a performance de Luiza no *Slam Resistência* há um silêncio assustador do público, o que demonstra o seu interesse pela apresentação, porém, quando a poeta declama o verso “é o pau-brasil multiplicado 33 vezes” (minutagem 2:26 no vídeo) é possível ouvir gritos ao fundo de uma pessoa que provavelmente recuperou a referência da slammer ao caso de estupro abordado no poema. Além disso, em alguns momentos da performance também é possível ouvir reações da plateia com a repetição do fonema /s/, reação que surgiu a partir do prolongamento desse fonema na interjeição “nossa”. Algo muito comum nos slams para expressar um espanto diante da potência do que é dito.

Nesse acontecimento que é o slam, o público realiza uma leitura/escuta ativa de forma muito próxima da poeta-narradora. E é o júri popular, formado por membros da plateia, que encerra a performance com a atribuição de cinco notas 10,0, fazendo Luiza gabaritar e levando a plateia ao delírio. É o júri que avalia a intensidade da emoção expressa nas materialidades do corpo e da palavra da slammer. Cada apresentação atinge cada pessoa de uma forma diferente, o que possibilita desdobramentos de sentidos expressos pelas performances poéticas. Desse modo, poeta e público se afetam mutuamente no slam.

É nesse movimento de trocas entre o escrito, o lido, o declamado e o ouvido que a palavra poética nos afeta, promove efeitos, muda as pessoas e é mudada por elas (Leone, 2014). As pessoas escolhem estar no slam porque querem ser afetadas pelos slammers e seus textos. Es poetas vão para compartilhar seus poemas, como também para ter contato com outros poemas e seus criadores. São textos que saem dos cadernos e dos blocos de notas do celular para se entrecruzarem em uma grande performance pública. Tal conjuntura delinea uma geografia afetiva e de resistência construída pelo slam quando promove o encontro de tantas pessoas diferentes em um local público que não foi planejado para tal finalidade, mas que é transformado em um espaço de intervenção artística. Segundo Leone (2014), o afeto é uma força que nos coloca em instabilidade frente ao diverso, logo, escolhemos nos afetar para experimentar o diferente e compor um conjunto heterogêneo. Portanto, são as experiências de afeto que dão forma aos conjuntos que escolhemos formar e o slam é um grande exemplo disso.

A boca de Luiza Romão é como um megafone nessa máquina performática que é o seu corpo. A poeta enche os pulmões de ar para o projetar fora de sua máquina-corpo e é a vibração desse ar passando pelas cordas vocais que se transforma em uma voz para alcançar os ouvidos de uma multidão em praça pública. Isso não é para qualquer pessoa! Competindo com as buzinas do trânsito, as sirenes da polícia e os barulhos da grande São Paulo⁸⁹, a voz da poeta tenta se sobressair ao som da maior cidade do Brasil. É assim que o corpo de Luiza Romão se entrelaça ao corpo da cidade de São Paulo e, em meio ao ritmo frenético da metrópole, o slam consegue a audácia de promover uma pausa no tempo quando inúmeras pessoas param para ouvir poesia.

Nascimento (2019) reflete que o slam brasileiro surge com o espírito de uma zona autônoma temporária – tradução para a sigla TAZ (*temporary autonomus zone*) – que seria “uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la” (Bey, 2001, p. 6 *apud* Nascimento, 2019, p. 190). Conforme Nascimento (2019), o conceito de TAZ surge a partir de reflexões do filósofo anarquista Hakim Bey sobre o levante como uma possibilidade para o conceito de revolução, até então em desgaste, visto que o levante possui uma natureza transitória e não permanente, pois não é suscetível à institucionalização. Nessas condições, o “caráter provisório do slam, em

⁸⁹ A Praça Franklin Roosevelt, conhecida como Praça Roosevelt, localiza-se na área central de São Paulo, entre as ruas da Consolação e Augusta. Por baixo da praça passa a Ligação Leste-Oeste com um fluxo imenso de veículos durante dia e noite, o que promove muito barulho de trânsito. Além disso, há uma estação de polícia na Praça Roosevelt, o que faz com que a entrada e saída de viaturas também colabore com os sons constantes de sirenes.

processo, inacabado, assim como sua autogestão, o transforma em uma zona autônoma temporária” (Nascimento, 2019, p. 190).

O conceito de levante, “ligado à própria natureza constitutiva dos slams” (Nascimento, 2019, p. 190), se aproxima muito de uma proposta decolonial, pois não visa ações de resistência direta no sentido de promover um confronto, mas sim proporcionar espaços de re-existência que são criados e experienciados coletivamente. Dessa forma, os slams conseguem liberar uma área de terra ao ocuparem o espaço público, uma área de tempo ao reunirem pessoas por duas ou mais horas para ouvir e recitar poesia e uma área de imaginação ao fomentar esse lugar-tempo para a fabulação e a reflexão através da linguagem poética. Tal levante feito pelos slams é uma forma de respiro e diversão, bem como de atuação política que mobiliza a decolonialidade do pensamento para a construção localizada de um conhecimento, o primeiro passo para um projeto de liberdade. Nas palavras de Silva:

O slam consegue abarcar a maioria das funções da performance. Suas apresentações geram entretenimento e proporcionam prazer estético. Mas além disso, são politicamente potentes, transmitindo conhecimento e impulsionando mudanças sociais. Por isso, os slams são também capazes de ressignificar identidades, estimular uma comunidade, ensinar, persuadir e convencer (Silva, 2024, p. 77).

Os lugares-tempos de reflexão sobre o hoje e o agora, organizados pelo slam, nos permitem buscar alternativas para formas mais saudáveis e justas de existência, em nosso processo contínuo de re-existência. Nessa conjuntura, por meio da prática artística, o slam consegue construir uma comunidade afetiva que pensa sobre a sua realidade e as mudanças que deseja realizar nela. Além disso, as comunidades afetivas se organizam para promover ajuda mútua entre seus membros sempre que necessário. Trago como exemplo a própria atuação do *Slam Pé Vermelho* nas divulgações e aquisições de livros lançados via financiamento coletivo, nas divulgações e compras de rifas feitas para o pagamento de contas ou financiamento de estudos, nas vaquinhas para a compra de cestas básicas e até mesmo parcerias com profissionais da psicologia para atendimento social de nosso público. Ao longo dos anos, percebi que a comunidade do *Slam Pé Vermelho* se tornou um espaço seguro e de confiança dos poetas para que possam pedir auxílio quando precisam. Os exemplos apresentados parecem ações simples e pequenas, mas são ações. Estamos reagindo à colonialidade do poder para que nossos poetas tenham acesso à alimentação, à educação, à saúde e a tudo o que têm direito, mas o Estado não consegue garantir. Atuamos coletivamente de modo que a comunidade do slam é um amparo na medida em que realiza ações numa relação de afeto mútuo.

Do segundo poema de *Sangria* em diante, a voz que se expressa na obra não é apenas a da poeta Luiza Romão, mas é uma voz coletiva que versa sobre o que é ser mulher no Brasil a partir das experiências de nossos próprios corpos. Portanto, nomeio essa voz poética como um corpo-mulher-país que, concomitantemente, versa sobre a mulher e o Brasil considerando as abordagens de cada poema. Como não encontrei registros de outros poemas de *Sangria* performados por Luiza Romão em slams, na sequência do trabalho realizo uma análise focada no conteúdo do livro.

O poema *DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO* representa o documento oficial do corpo-país de *Sangria*, por isso o título faz referência à certidão atribuída a cada pessoa nascida e registrada no Brasil. Neste texto, Luiza Romão denuncia um problema estrutural da sociedade brasileira que é mensurado, justamente, nos dados das certidões de nascimento:

DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO

a filho não ter o filiação da pai
no certidão de nascimento
é hábito antiga
agora o mãe exigir direito à aborto
é uma crime de vida

em alguns casos
não só a gramática
sofre com concordância de gênero (Romão, 2017b).

No plano da forma, a primeira estrofe do poema é maior do que a segunda – cinco e três versos respectivamente –, pois explora duas ideias sobre situações recorrentes no Brasil: a ausência de filiação paterna nas certidões de nascimento e a criminalização do aborto. As rimas do terceiro e quinto versos, “antiga” e “vida”, promovem uma similaridade de sons que colabora para uma leitura da vida embricada em costumes e tradição. Nessa perspectiva, a repetição da sílaba final nas palavras “nascimento”, “hábito”, “direito” e “aborto” – formada pela consoante oclusiva /t/ e pela vogal fechada /ô/ –, em diferentes versos e posições, apresenta um som fechado que transmite uma gravidade ao assunto. Já a segunda estrofe, de menor extensão, explora uma ideia sobre a forma e o conteúdo do poema, ligados à concordância de gênero, demonstrando como “língua e sociedade são mutuamente constitutivas” (Freitag, 2024, p. 29).

Na primeira estrofe, o jogo estético proposto pela troca dos gêneros dos determinantes que acompanham os substantivos (ex: **a** filho/ **o** filiação) simboliza no plano gramatical a cadeia de violências de gênero abordada pelo poema. O abandono parental realizado por homens que deveriam assumir o papel de pai “é hábito antiga”, ou seja, é algo naturalizado pela sociedade,

não se configurando como “uma crime de vida” no sistema jurídico brasileiro que, por sua vez, é de matriz colonial e está de braços dados ao patriarcado (Pires, 2020). Luiza Romão denuncia que não ter a filiação paterna na certidão de nascimento é algo comum para muitos brasileiros, configurando uma característica de composição familiar que acompanha a história do país. Lourdes Bandeira, importante referência nacional nas pesquisas sobre a violência contra a mulher no Brasil, avalia que:

Analisar a situação da deserção da paternidade oriunda do não reconhecimento da/o filha/o com negação do estabelecimento de filiação no registro civil de nascimento significa embrenhar-se no Brasil profundo, do século XVIII, com raízes trazidas desde o período colonial, quando já se encontram relatos e registros de não reconhecimento de crianças por seus genitores masculinos, que rejeitavam filhas/os. Alguns porque eram fruto de relações extraconjugais, portanto, consideradas crianças espúrias, bastardas, filhas ilegítimas, deixadas às mulheres criadeiras. As mães eram mulheres modestas, pobres, negras, condenadas moralmente por serem solteiras (Bandeira, 2009, p. 17).

Bandeira expõe como a cultura do abandono paterno possui raízes no Brasil colonial com destaque às relações extraconjugais por parte dos homens, relações essas motivadas pela colonialidade a qual exige que o gênero masculino prove a sua virilidade e potência sexual. As questões de raça, classe e gênero são evidenciadas na análise de Bandeira sobre o perfil das mulheres que se tornaram mães solo no período colonial brasileiro, demonstrando como a desigualdade de gênero foi construída socialmente pela tradição cultural (Saffioti, 2005), seja com a naturalização do abandono paterno – mas nunca do materno –, seja com o julgamento moral atribuído às mulheres solteiras que tinham e têm filhas.

Para demonstrar como o “hábito antigo” de ausência dos nomes dos pais nas certidões de nascimento persiste na organização da sociedade brasileira, trago dados da Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen) a qual identificou que das 2,4 milhões de crianças nascidas no Brasil em 2024, 160,4 mil delas não têm “o filiação da pai/ no certidão de nascimento”⁹⁰, assim, são registradas pelos cartórios brasileiros com a expressão “pai ausente”. Diante disso, a Arpen já lançou os módulos “Pais Ausentes” e “Reconhecimento de Paternidade” que apresentam a quantidade de registros de nascimento com essas informações, além de programas como “Meu Pai Tem Nome”, a fim de reduzir o número de casos de filhas com pais ausentes. Outro dado que chama a atenção é a semelhança entre o perfil identitário de mães solo no período colonial e no Brasil contemporâneo:

⁹⁰ Os dados podem ser consultados em: <https://transparencia.registrocivil.org.br/painel-registral/pais-ausentes>

Nessa realidade, **57% das mulheres vivem abaixo da linha da pobreza** e enfrentam maior restrição a condições de moradia, saneamento básico e internet. Quando esse dado é analisado entre as mulheres pretas ou pardas, o número sobe para 64%. Em 2017, segundo o Data Popular esse número já atingiu 20 milhões de mulheres. Em outro recorte, o abandono afetivo paterno envolvendo crianças com alguma doença rara, o índice aponta para 80% (TV UFMA, 2022, grifo da matéria).

Toda essa conjuntura demonstra uma incoerência entre o discurso defendido pelo patriarcado acerca da família nuclear como o modelo legítimo, imposto e defendido assiduamente pelo Cristianismo, e a atuação desse mesmo patriarcado que se ausenta da responsabilidade de cuidado dos filhos.

Ainda na primeira estrofe, o poema *DIA 3* mostra a disparidade no tratamento dos diferentes gêneros ao apontar outro problema estrutural da sociedade brasileira: a criminalização do aborto. Enquanto o abandono paterno é algo naturalizado no país, a maternidade é socialmente imposta às mulheres, pois o aborto é avaliado como um crime pelo Estado brasileiro e como um pecado por diferentes religiões. Inclusive, o direito ao aborto é contestado pelo patriarcado que ocupa posições de poder em cargos políticos e jurídicos, conforme já discutido na leitura do poema *DIA 1*.

A fotografia que acompanha o *DIA 3* abre possibilidades de interpretação sobre como as mulheres brasileiras carregam a maternidade nas costas. Nessa conjuntura, as mãos das mulheres que estão sempre carregando algo – as crianças e suas coisas, as compras etc. – aparecem nas costas realizando um gesto de carinho no “autoabraço” para a produção da foto.

Imagem 40: Foto que acompanha o poema *DIA 3*.



Fonte: Livro *Sangria*.

Tal imagem provocada pelas mãos expressa a necessidade de cuidado que as mulheres precisam e deixa como perguntas “quem cuida de quem cuida?”, logo, “quem cuida de uma mãe?”. Em *DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO*, a gramática enquanto normatização da língua exerce o mesmo papel da legislação que controla o corpo com útero, corpo esse violentado pelo machismo estrutural desde a colonização. Nesse poema, as colonialidade da linguagem e do gênero são entrelaçadas pela poeta para expressar a violência aplicada por ambas, por isso o uso do verbo “sofrer” nesta construção: “em alguns casos/ não só a gramática/ sofre com concordância de gênero” (Romão, 2017b). Na medida em que a poeta subverte a regra gramatical de concordância de gênero, as pessoas com útero também subvertem a legislação ao realizarem abortos clandestinos reivindicando uma possibilidade de decidir sobre os destinos de seus corpos e de suas vidas, já que esse direito lhes é negado pela Constituição brasileira.

Tal realidade configura mais um tipo de violência de gênero, ou seja, a ausência de acesso ao direito constitucional à saúde, visto que: “A cada dia, cinco mulheres não resistem ao parto e quatro mulheres morrem por complicações causadas por aborto. Em uma década, o SUS gastou 486 milhões de reais em internações por essas complicações, sendo que 75% dos abortos são provocados” (Schwarcz, 2019, p. 129). As consequências do controle sobre o corpo das pessoas com útero na contemporaneidade ilustram a perpetuação de ideais defendidos pela colonialidade que utiliza a dominação de gênero como um pilar de sua estrutura hierárquica de poder. Nesse sentido, Schwarcz (2019, p. 186) avalia que “a única maneira de enfrentar a violência de gênero é atuar com políticas públicas estruturadas que envolvam diversas dimensões, como o trabalho, a família, a saúde, a renda, a igualdade racial e de oportunidades”.

A língua é utilizada como um instrumento de dominação pela colonialidade que nos impõe suas regras e, conseqüentemente, limites. Em uma conjuntura em que componentes gramaticais, como os determinantes e as desinências nominais, marcam se as palavras estão no feminino ou no masculino, Luiza Romão provoca uma incoerência gramatical ao trocar os gêneros dos determinantes para expressar na forma do poema a incoerência da sociedade brasileira. Nessas condições, ciente de que a escrita é um ato político, a poeta subverte as normas da língua portuguesa como uma forma de re-existência discursiva.

Esse revide da língua provocado pela slammer é decolonial, pois constrói no plano da poesia uma forma crítica de análise dos padrões de poder impostos pelas colonialidades da linguagem e do gênero. Ao refletir sobre o português brasileiro e seus usos, Luiza Romão nos leva a pensar a respeito das hierarquias fixadas pela lógica colonial, começando pela imposição dessa língua binária no processo de colonização. Para a professora, poeta e pesquisadora decolonial brasileira Diana Araujo Pereira:

A palavra poética incorpora os signos em rotação de um existir histórico e cultural que ultrapassa a linearidade do pensamento racional. É tempo e pensamento transformados em corpo individual e ao mesmo tempo coletivo. Pensar em castelhano, em português, em guarani, em quíchua ou em qualquer outra língua do continente, desde a perspectiva da história colonial deste lado do Atlântico, desde a perspectiva das “culturas condenadas” que vivem cotidianamente a ferida colonial, abre caminhos indispensáveis para mobilizar e acionar as hierarquias fixadas pela colonialidade do poder (e do saber). E abre trincheiras na escrita literária e artística por onde encadear ethos-elos de mundos potenciais, de sensibilidades distintas e de corporalidades variadas. Felizmente, sobrevivemos à tentação do homogêneo (Pereira, 2017, p. 266, tradução livre).

Ao atuar sobre a língua, modificando seu uso, Luiza Romão cria um lugar na escrita literária para discutir experiências de violência de gênero vividas pela população brasileira que não são tratadas em outros espaços discursivos. Segundo Veronelli (2021, p. 85): “O projeto político-intelectual decolonial impulsiona a necessidade de mudar os termos tanto na conversação como no conteúdo”. É justamente isso que a poeta faz através de sua escrita ao estrategicamente desobedecer às regras gramaticais, atuando contra o sistema nas fissuras da língua. Dessa forma, a ação de re-existir aqui não é negar a língua portuguesa hoje, mas ressemantizá-la e ressignificá-la. A discordância de gênero criada pela poeta no plano linguístico expressa a sua discordância em relação às injustiças aplicadas às mulheres pela sociedade brasileira. Tal discussão é ampliada por Luiza Romão no poema seguinte do livro:

DIA 4. IDIOMA MATERNO

não à toa
terra é substantivo feminino
a ela pertenciam os homens
(e não o contrário)

não à toa
neutralidade termina em “o”
(uma língua dominada não comporta assovios)

não à toa
casamento, propriedade
[e constituição parlent le français
(enquanto diplomatas inventavam la fraternité
navios negreiros lotados cruzavam o atlântico)

não à toa
a independência foi forjada por reis
a república por generais
a fome por pecuaristas

não à toa

em cada estátua erguida
 e rodovia nomeada
 em cada semente transgênica
 e armamento importado
 uma mulher teve seus lábios costurados
 o silêncio bradou revolta
 a memória ecoou presente

a história não comporta acasos (Romão, 2017b).

Com sete estrofes de diferentes tamanhos (dois monósticos, um terceto, duas quadras, uma quintilha e uma septilha) e versos livres, o poema tem a sua forma delineada por algumas recorrências. A primeira é a da locução adverbial “não à toa” que aparece cinco vezes e guia a leitura do texto, apontando para uma segunda recorrência de conteúdo que será discutida adiante. A terceira é a aliteração da consoante oclusiva /t/ ao longo de todo o poema, apenas nas três primeiras estrofes há vinte ocorrências (toa, terra, substantivo, pertenciam, contrário, neutralidade, termina, comporta, casamento, constituição, diplomatas, inventavam, fraternité, lotados, atlântico). Tanto a repetição fonológica quanto a da locução adverbial constroem um sentido de travamento na estética do poema, em diálogo com as relações sociais apresentadas pelo conteúdo que “travam” o desenvolvimento de um país justo e igualitário.

DIA 4 inicia localizando a palavra “terra” morfologicamente como um substantivo feminino e afirmando que são “os homens” que pertenciam a ela, em um contexto em que a humanidade é apenas um dos diversos elementos que integram a natureza: “não à toa/ terra é substantivo feminino/ a ela pertenciam os homens/ (e não o contrário)” (Romão, 2017b). O uso do verbo “pertencer” implica uma relação de propriedade a qual confronta a lógica pregada pela colonialidade de que a natureza é um bem material que pode ser dominado e explorado livremente pelo ser humano dotado de razão. Segundo as pesquisadoras Caroline Willing e Saraí Schmidt (2022, p. 641), “com a predominância da cultura capitalista, eurocêntrica e patriarcal, o ser humano tem vivido a negação da sua natureza, não se enxergando como parte dela e sim como algo superior a tudo que vem dela”. Assim, as relações de poder são invertidas no poema indicando que é a terra, logo, a natureza que possui maior poderio em relação à humanidade.

A escolha dos nomes – e seus respectivos gêneros binários – é proposital para expor a dicotomia entre a natureza, representada pelo substantivo feminino singular “terra”, e a humanidade, representada pelo substantivo masculino plural “homens”. Nesse sentido, a poeta Luiza Romão constrói uma crítica sobre a suposta “neutralidade” da língua que usa termos masculinos no plural para referenciar as coletividades: “não à toa/ neutralidade termina em ‘o’/ (uma língua dominada não comporta assovios)” (Romão, 2017b). Tais versos expressam a

atuação da colonialidade da linguagem que impõe a existência de uma “neutralidade” a qual não existe nem na língua nem na sociedade (Freitag, 2024).

Na terceira estrofe do poema, as instituições sociais/jurídicas “casamento” e “propriedade” são abordadas junto ao documento jurídico/político “constituição” como elementos que “falam o francês”: “casamento, propriedade/ [e constituição parlent le français]” (Romão, 2017b). O uso da língua francesa no poema é uma escolha estética para construir a crítica ao Ocidente e às suas formas basilares de organização social que foram impostas às colônias como fundamentais ao desenvolvimento, conforme a lógica evolucionista, desrespeitando e apagando os modos locais de estruturação social que existiam previamente à colonização. Em sua revisão da história do Brasil, Luiza Romão discute como a própria ideia de Estado e as suas respectivas instituições são elaborações coloniais.

Uma ácida crítica à hipocrisia do discurso francês também é apresentada ao final da terceira estrofe: “(enquanto diplomatas inventavam la fraternité/ navios negreiros lotados cruzavam o atlântico)” (Romão, 2017). Interessante observar que tais versos estão entre parêntese como se fossem um adendo, uma explicação ao que foi dito antes ou mesmo um detalhe que, geralmente, não aparece quando as noções de fraternidade e de direitos humanos são discutidas. Segundo o pesquisador Antonio Maria Baggio (2015), a ideia de fraternidade surgiu durante a Revolução Francesa de 1789, antes mesmo de liberdade e igualdade. Entretanto, seu uso caiu por dois motivos principais, o primeiro relacionado à transformação da Revolução em uma violenta guerra civil – com o uso guilhotinas, por exemplo – e o segundo relacionado ao fato de que a França não reconhecia às pessoas escravizadas em suas colônias os mesmos direitos reconhecidos à população francesa. Dessa forma, Luiza Romão elabora verbalmente um cenário de oposição nos dois versos finais da terceira estrofe para denunciar a falácia de uma ideia de fraternidade em um momento no qual as populações negras africanas ainda eram escravizadas. Apenas em 1794, a França aboliu a escravidão em suas colônias, entretanto, ela foi restabelecida em 1802 perdurando até 1848. A pergunta que o poema nos deixa é: a humanidade era um direito para quem nesse momento da história?

Na sequência do texto, aparecem dois movimentos políticos e um problema social que contribuíram para uma escrita patriarcal da história brasileira: “não à toa/ a independência foi forjada por reis/ a república por generais/ a fome por pecuaristas” (Romão, 2017b). Esse trecho é elaborado a partir da dualidade entre os gêneros das palavras, pois substantivos femininos são utilizados para nomear os processos (independência, república e fome) e substantivos masculinos nos dois primeiros casos para indicar quem os forjou (reis, generais e pecuaristas). A escolha do verbo “forjar” também transmite a ideia de que o patriarcado criou as suas próprias

narrativas sobre os processos citados. Nessa conjuntura, Luiza Romão coloca em questionamento: a Independência do Brasil (1822), “forjada” pelo príncipe regente Dom Pedro I em acordo familiar com o seu pai D. João VI (rei de Portugal e do Brasil de 1816 a 1822), e a construção simbólica desse fato histórico como um mito heroico⁹¹; a Proclamação da República Brasileira (1889), um golpe de Estado político-militar que destituiu a monarquia, evento político “forjado” pelo marechal Manuel Deodoro da Fonseca que assumiu como primeiro presidente do Brasil – assunto já abordado no poema *DIA 1. NOME COMPLETO* –; e a fome “forjada” por “pecuaristas”, pois as pessoas não têm o que comer em 15% dos lares brasileiros sendo que o nosso país é um grande produtor de carnes e grãos, a explicação para esse cenário alerta que “a comida é transformada em produto do mercado financeiro e sua produção visa atender, primeiramente, o lucro das empresas, e não sanar a fome da população” (Lacôrte, 2023).

As quatro estrofes apresentadas até aqui começam com a locução “não à toa” que faz um alerta para quem lê o texto, a fim de enfatizar que o que é apresentado na sequência não teve uma origem casual. Tal locução ganha um destaque antes da finalização do poema aparecendo isolada na quinta estrofe, tal escolha na forma do texto reforça a ideia de que absolutamente nenhuma ação abordada pelo poema foi feita por acaso na história do Brasil, como também parece nos preparar para a atualização dessa história que vem na sequência.

Os versos “em cada estátua erguida/ e rodovia nomeada” (Romão, 2017b) denunciam que a memória do patriarcado colonizador é preservada em construções simbólicas como as estátuas e os nomes de rodovias, avenidas, ruas e cidades por todo o país. O Brasil que cria monumentos para figuras históricas extremamente violentas é o mesmo que atualiza o patriarcado da colonização no do agronegócio contemporâneo que planta transgênicos, sobretudo soja e milho a fim de alimentar os animais da pecuária que têm suas carnes exportadas para lucro comercial: “em cada semente transgênica/ e armamento importado” (Romão, 2017b). Esse último verso destaca outra atualização desse patriarcado violento na onda armamentista que iniciava no momento de publicação de *Sangria* e que se fortaleceu durante a presidência de Bolsonaro, inclusive, com facilidades por parte do governo federal para a aquisição de armas⁹², aumento no número de escolas de tiro, defesa de um discurso sobre a necessidade de armamento

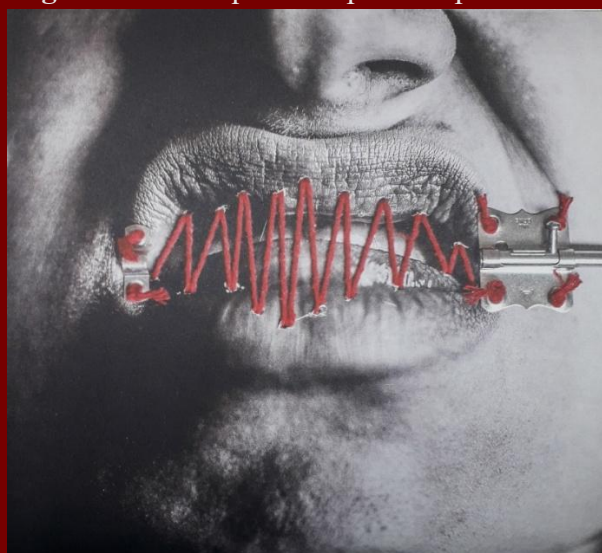
⁹¹ O quadro *O Grito do Ipiranga ou Independência ou Morte* (1888), pintado por Pedro Américo contribuiu para tal construção simbólica.

⁹² Conforme o veículo de comunicação Brasil de Fato (2022): “Desde que chegou ao poder em 2019, Jair Bolsonaro (PL) editou mais de 40 decretos para facilitar o acesso da população civil às armas, escancarando um mercado que registra média de cerca de 1.300 armas compradas por brasileiros por dia. O relatório é do Instituto Sou da Paz”. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/09/12/apos-mais-de-40-decretos-de-bolsonaro-brasileiros-compram-1-300-armas-por-dia/>

da população civil para se proteger e, conseqüentemente, aumento da violência e dos casos de homicídios por armas de fogo.

A ascensão contemporânea de figuras das forças armadas aos cargos de poder civil – como a presidência do país – mostra as suas raízes na história do Brasil, já que a República foi instalada por um golpe militar como bem pontua o poema, portanto nada é “à toa”. Neste texto, Luiza Romão demonstra que o Brasil contemporâneo está intimamente ligado ao seu passado colonial e que o desenrolar dessa história do país se deu com um patriarcado que, enquanto erguia os seus símbolos sobre a terra, silenciou as mulheres como estratégia de manutenção do poder: “uma mulher teve seus lábios costurados/ o silêncio bradou revolta” (Romão, 2017b).

Imagem 41: Foto que acompanha o poema *DIA 4*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A fotografia ilustra no plano imagético a violência do silenciamento abordada pela poética da palavra. A boca, em primeiro plano, amarrada pelos fios vermelhos em zigue e zague ilustra a tentativa de calar uma mulher que tenta falar. A inserção de uma tranca porta metálica ao lado da boca, no canto direito da imagem, reforça essa ideia de impedimento. Na leitura de Isaac Giménez (2024, p. 92) sobre as fotos de *Sangria* que apresentam bocas: “Em todas elas surge a questão do silêncio, da dificuldade de expressar, inclusive da impossibilidade de completar o ato de enunciação como forma de castigo, interdição ou isolamento”. Na Imagem 41, a língua que aparece junto ao lábio inferior parece querer sair da boca colaborando na leitura dessa impossibilidade de concluir a enunciação, apontada por Giménez (2024).

Ao final do poema, Luiza demonstra que a história do Brasil é cíclica, pois o que era para ser a “memória” de um passado continua acontecendo atualmente no país: “a memória

ecoou presente/ a história não comporta acasos” (Romão, 2017b). O último verso se liga intimamente com a expressão “não à toa”, de certa forma, justificando a necessidade de sua repetição ao longo do texto. Ao refletir sobre o papel do idioma materno nesse poema, Michelani expõe:

O saldo do idioma materno está inserido no próprio jogo enunciativo e gramatical de sua língua, pois no que concerne à ortografia do português a história sempre será um substantivo feminino, e conseqüentemente, estará assimilada genealógicamente à terra, à figura feminina. Por ser ela mesmo contida e conteúdo da linguagem, não comportará os ditos “acasos” da colonização e da formação da história do Estado-Nação em que habita. A verdade é inerente à linguagem buscada pela voz lírica; pode ser um idioma de caráter e moldes patriarcais e paternalistas, mas cujas raízes sintáticas apontam irremediavelmente as ações e movimentos tomados ao longo do curso da história. Existe aqui a correspondência entre a figura da história, do corpo da mulher e da terra a que se vincula, pois é a primeira instrumento de busca da genealogia feminina (Michelani, 2018, p. 17).

É por meio dessa língua materna fixada pela colonização que Luiza faz a sua revisão da história do Brasil, questionando tanto os acontecimentos forjados pelo patriarcado quanto a própria neutralidade que também é forjada na gramática normativa do português brasileiro. A “língua dominada que não comporta assovios” é apropriada, reformulada e até liberta por Luiza em *Sangria* – a exemplo do poema *DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO* – em um processo de resistência discursiva (Ashcroft, 2001). Dessa forma, a língua, antes imposta, se transforma em instrumento de revide no processo de decolonização do pensamento e da linguagem.

Em seu percurso de constituição da genealogia do Brasil, no poema *DIA 5. LOCAL DE NASCIMENTO*, Luiza Romão versa justamente sobre o local onde esse corpo-mulher-país nasce. Interessante notar que o nome dado pela colonização a tal lugar – América – é apresentado no primeiro verso do poema com inicial minúscula e entre parêntese:

(américa)
 uma mulher não é um território
 mesmo assim
 lhe plantam bandeiras

uma mulher não é um souvenir
 mesmo assim
 lhe colam etiquetas

mais que nuvem
 menos que pedra
 uma mulher não é uma estrada

não lhe penetre as cavidades
com a fúria
de um minerador hispânico

o ouro que lhe brota da tez
é antes oferenda
que moeda

uma mulher descende do sol
ainda que
forçada à sombra (Romão, 2017b).

A escolha do parêntese no primeiro verso do poema abre possibilidade para diferentes leituras como: a questão estética de tal verso ser adicional na primeira estrofe, já que as demais possuem três versos cada; a crítica ao termo América, por ter sido atribuído ao território da Abya Yala pela colonização em homenagem ao navegador e explorador Américo Vespúcio; e o fato de América ser um substantivo feminino que nomeia essa terra, algo utilizado pelas colonialidades da natureza e da linguagem para aproximar a mulher à natureza e justificar a exploração de ambas. Os próprios significados popularmente atribuídos à palavra América estão intimamente ligados à cultura de exploração desse território. O dicionário Michaelis, por exemplo, apresenta as seguintes definições coloquiais para o termo: “Algo grande, fora do comum e vantajoso; bom negócio: *Fazer a américa*”⁹³. A extensão geográfica e a questão comercial são pilares dessas definições, em tal contexto, a expressão “fazer a américa” passou a ser popularmente utilizada como um sinônimo de “bom negócio”.

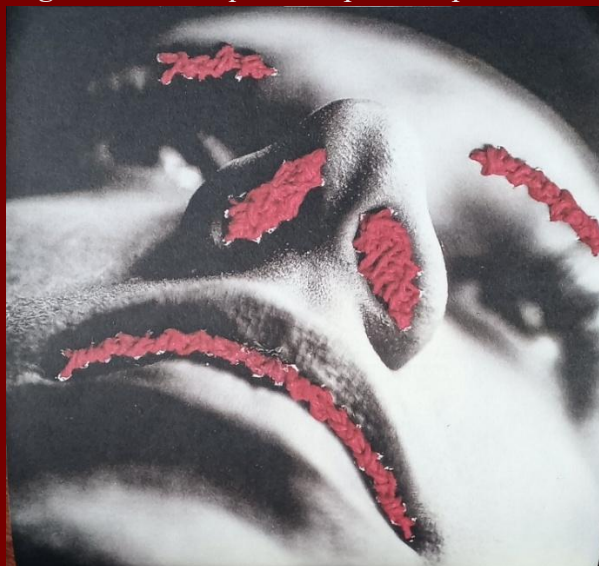
Em recusa à identidade imposta à mulher pelo patriarcado, as três primeiras estrofes do poema expõem enfaticamente o que a mulher não é: “não é um território”, “não é um souvenir”, “não é uma estrada” (Romão, 2017b). Isso a fim de discutir que não há justificativa para “a reiterada tentativa de disciplinarização do corpo feminino” (Lousa, 2019, p. 112). Essa é evidenciada pela repetição da expressão adversativa “mesmo assim” e do pronome “lhe” seguido de verbo de ação – “mesmo assim/lhe plantam bandeiras”, “mesmo assim/ lhe colam etiquetas” (Romão, 2017b). A repetição de uma estrutura semelhante em estrofes, geralmente, é um recurso utilizado para reforçar uma ideia através da forma do poema. Compreendo que tal repetição reforça a insistência da sociedade patriarcal em tentar controlar as mulheres. Nesse sentido, o uso do enjambement nessas estrofes – como em todo o texto – destaca a expressão “mesmo assim” e as ações de controle expostas na sequência. Para Lousa (2019, p. 112): “O poema evidencia a violência por meio de um paralelismo entre os modelos impostos e a

⁹³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/am%C3%A9rica/>

persistência dos métodos: uma mulher não é um território que precisa ser dominado, não é um souvenir que precisa ser vendido ou ostentado, não é uma estrada que precisa ser conquistada”.

Luiza Romão usa o próprio discurso colonial de comparação da mulher à natureza a fim de denunciar a violência da colonialidade do gênero através da linguagem escolhida para o poema: “não lhe penetre as cavidades/ com a fúria/ de um minerador hispânico” (Romão, 2017b). Nesse trecho, a poeta denuncia a cultura do estupro ao construir uma dupla imagem sobre a terra e sobre a mulher que são invadidas e têm seus buracos penetrados pelo minerador hispânico, “colonizador de terras e corpos” (Lousa, 2019, p. 112). Logo, a “fúria” atribuída à essa figura masculina é uma das características que a colonialidade do gênero exige dos homens. Tal fúria performa a busca masculina por provar a sua “força-potência-dominação” (Saffioti, 2005) contra as mulheres e a natureza. Para Suzi Sperber e Pilar Lousa (2021, p. 235): “De um lado a mulher é tratada como objeto/território a ser invadido e explorado, do outro o homem desbravador/minerador que impõe o estupro, sexo violento, como forma de evidenciar todo o seu poder”. Assim, as ideias de “corpo-país-invadido” e “corpo-mulher-violada”, propostas por Vieira (2020) para *Sangria*, compõem este poema. A violência contra o corpo feminino também é expressa pela poética da fotografia.

Imagem 42: Foto que acompanha o poema *DIA 5*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A imagem mostra o rosto da poeta de um ângulo não tão comum para fotos. Esse rosto é fotografado de baixo com foco no nariz, o que promove um estranhamento na primeira leitura. Na imagem, não só a boca está bordada pelo barbante vermelho como também os buracos do nariz em diálogo com o poema que versa sobre as cavidades da mulher. Por outro lado, enquanto

no plano linguístico há uma ideia de penetração das cavidades, na foto elas estão fechadas pelo bordado o que transmite uma leitura de sufocamento.

Os pontos brancos aparecem ressaltados na foto remetendo aos furos da agulha na delicada materialidade do papel, isso colabora na representação da violência de controle e disciplinarização do corpo feminino. Para Dias (2019, p. 55): “é interessante articular o corpo e o bordado, dialogando através do fator social, pensando no corpo como um território político, atravessado por questões que dizem respeito ao sujeito em sua relação com o meio”. A boca bordada inevitavelmente expressa o silenciamento das mulheres, já as sobancelhas bordadas chamam atenção aos olhos que parecem estar cheios de água em um olhar distante, capturado por uma figura um pouco borrada. Tal cenário como um todo remete a um estado de lembrança, como se o corpo-mulher-país de *Sangria* estivesse revisando uma memória ruim.

DIA 5. LOCAL DE NASCIMENTO é um texto que propõe a desconstrução dos modelos impostos às mulheres e difundidos pela lógica colonial ao discutir o que elas não são e ao exigir que elas não sejam violentadas. Para Lousa (2019, p. 112), a poesia de Luiza Romão rompe com a padronização e “propõe uma nova perspectiva, que coloca as mulheres e os elementos de seus corpos no centro da ação, sem esquecer de suas diferenças internas. Por meio da poesia, a emancipação pode transpor fronteiras geográficas e físicas inscritas no corpo compartilhado, coletivo”.

A proposta estética do poema demonstra como é difícil definir a subjetividade das mulheres, pois elas podem ir do sublime ao simples concomitantemente: “mais que nuvem/ menos que pedra” (Romão, 2017b). Além disso, a poeta escolhe a imagem do ouro – metal extraído da Abya Yala no processo de colonização – para argumentar que o que as faces da mulher e da terra americana têm de mais precioso é oferecido por elas como oferta e presente, mas acabada sendo transformado pela colonização em moeda de troca comercial: “o ouro que lhe brota da tez/ é antes oferenda/ que moeda” (Romão, 2017b). Conforme Sperber e Lousa:

O que se percebe é que existe uma conexão muito forte entre capitalismo e patriarcado, em que a colonialidade é denunciada e subvertida, visto que a violência sistêmica, denunciada por Luiza Romão, é econômica-ecológica-colonial e também sexual. A poeta não aceita o discurso hegemônico de que uma mulher deve ser invadida, como se invadem territórios e alinha às perspectivas decoloniais que pensam, em especial, na subalternização de mulheres negras. A eu lírica procura resgatar o poder pessoal e coletivo feminino ao dizer que mulheres descendem do sol, ainda que a sociedade lhes imponha a sombra, os silêncios (Sperber; Lousa, 2021, p. 235-6).

Dessa forma, Luiza encerra o poema *DIA 5* concluindo a construção de uma subjetividade positivada à mulher ao relacioná-la à imagem solar: “uma mulher descende do sol/ ainda que /forçada à sombra” (Romão, 2017b). A aliteração do fonema /s/ contribui para a ideia de um sussurro de liberdade, conforme expressa o conteúdo verbal. Ressalto novamente a importância do enjambement nesse poema, pois a expressão adversativa “ainda que”, isolada no segundo verso do trecho supracitado, promove uma quebra na leitura e um destaque à interdição exposta no verso seguinte com a tentativa de controle da mulher. “Ainda que” expressa uma oposição ao introduzir a ideia da sombra, colaborando para a construção da dualidade imagética entre a luminosidade natural da mulher e a sombra à qual ela é forçada a ficar. A violência do verbo “forçar” expressa no plano linguístico as violências aplicadas pelo patriarcado às mulheres, como a disciplinarização de seus corpos e o silenciamento destacado na fotografia.

Após delineada a genealogia da história do Brasil no corpo-mulher, leio o segundo capítulo do livro, *Descobrimento*, como um percurso pelas fases de amadurecimento tanto do país, quanto do útero e da mulher em sua construção identitária. “No entanto, a poeta deixa claro que este rito de passagem da infância à idade adulta de toda mulher afastada da virtude (e da salvação) não é isento de violências” (Giménez, 2024, p. 100). Também composto por oito poemas, o capítulo dois reúne as primeiras experiências do corpo-mulher na seguinte ordem: *DIA 9. 1ª MENSTRUACÃO, DIA 10. 1ª MASTURBAÇÃO, DIA 11. 1ª CULPA, DIA 12. 1ª PAIXÃO, DIA 13. 1ª TRANSA, DIA 14. 1ª ASSÉDIO, DIA 15. 1ª EUCARISTIA, DIA 16. 1ª ESTUPRO.*

Conforme Lousa (2019), em um movimento de ampliação do panorama abordado no primeiro capítulo, que versa sobre as estratégias de disciplinamento do corpo feminino, este segundo apresenta a sexualidade da mulher em uma perspectiva política e social que ultrapassa os limites do espaço íntimo e do ambiente doméstico. Assim, são tematizadas as relações do corpo-mulher com a sua própria intimidade, bem como com outros corpos e a sociedade em uma conjuntura na qual: “Camadas de violência vão sendo desveladas, desde a simbólica até a física, todas costuradas por questões de gênero que amarram a tessitura da trama onde o feminino, aprisionado, procura se libertar de padrões e estereótipos” (Lousa, 2019, p. 113).

O poema *DIA 9. 1ª MENSTRUACÃO* abre o capítulo retratando o momento da primeira menstruação e todos os estigmas construídos em torno da ideia da “menina” que se torna “mocinha”:

DIA 9. 1ª MENSTRUACÃO

quando virei mocinha
 não teve luxo
 não teve pompa
 só as trompas
 anunciando sangue
 “será vermelho seu caminho
 pisado quando roxo
 sempre novo
 mês a mês
 por entre as pernas
 escorrerão as partes”

então vieram os modes
 as modas os modos
 de cruzar os pés
 maquiar a boca
 calar palavra
 “mocinha diz sempre pelo avesso
 faz ciúmes esconde o jogo
 olhar oblíquo atrás do moço”
 (nem ouço, ousou)

“conselho dobrado no sutiã
 santo virado pra baixo”
 pra mocinha não levo jeito
 falta mão
 sou seios livres
 sem fotodepilação

dos saltos
 só conheço os que fazem voar
 tenho fúria muita
 e infâmia sem pesar

quando virei mocinha
 me queriam abas
 patas-fincadas
 mas sou ave rapina
 do anjo
 roubei as asas (Romão, 2017b).

A menstruação é um momento da vida abordado pelas famílias patriarcais como algo muito sério, sendo que até o modo de tratamento em relação às pessoas que menstruam muda completamente, pois deixa-se de ser criança para tornar-se mocinha: “quando virei mocinha/ não teve luxo/ não teve pompa/ só as trompas/ anunciando sangue” (Romão, 2017b). A palavra “mocinha”, diminutivo do substantivo feminino “moça”, surge na linguagem colonial e binária para nomear a pessoa com útero a partir do momento em que ela inicia o ciclo menstrual, acontecimento que, por sua vez, é considerado um símbolo de transição para o mundo adulto.

Essas transformações biológicas justificam determinadas mudanças culturais tanto na linguagem, para se referir à pessoa que menstrua, quanto no comportamento das “mocinhas”, conforme argumenta Silva:

Assim sendo, as influências de ordem cultural exercidas sobre os corpos interferem sobremaneira nos modos como atribuímos sentidos a eles. A evocação da expressão *mocinha* seria então uma forma de desempenhar controle sobre o corpo feminino, através de discursos que carregam expectativas de como esse corpo deve se comportar socialmente e que devem ser necessariamente respeitadas. Os discursos que atravessam a estrofe de *1ª menstruação*, nos fornecem pistas acerca desses aspectos quando dizem: *não teve luxo, não teve pompa*. São dizeres que acionam relações com outros, entre os quais os que entendem a experiência da passagem de menina à mulher como um momento revestido por solenidade (Silva, 2020, p. 92, grifos do autor).

Luiza Romão descreve a primeira menstruação do corpo-mulher que constitui *Sangria* como um acontecimento sem importância: “não teve luxo/ não teve pompa/ só as trompas” (Romão, 2017b). Para construir essa imagem de um fato comum, a poeta utiliza o recurso da recorrência tanto com a aliteração nos dois primeiros versos, “não teve”, quanto com as rimas pompa/trompa. Nesse sentido, ao final da primeira estrofe, aparece a voz da sociedade, reconhecida pelo discurso em terceira pessoa e por estar entre aspas: “será vermelho seu caminho/ pisado quando roxo/ sempre novo/ mês a mês/ por entre as pernas/ escorrerão as partes” (Romão, 2017b). A objetividade do discurso, os cortes promovidos pelos enjambements e o uso do verbo “ser” no futuro do presente do indicativo colaboram na construção dessa “fala” como uma sentença da sociedade patriarcal sobre o destino do corpo-mulher. Além disso, as rimas roxo/novo e a repetição da vogal semifechada /ô/ ao longo da estrofe constroem uma imagem pesada para esse destino que é repetidamente doloroso.

Na segunda estrofe, as expectativas sobre como o corpo que menstrua “deve” se comportar (ou não) são destacadas. Primeiro, aparecem os “modes” – metonímia para absorventes⁹⁴ –, pois, ao ser considerado pela colonialidade de gênero como nojento e impuro⁹⁵, o sangue da menstruação “precisa” ser escondido. Willing e Schmidt (2022) refletem que os

⁹⁴ “Modess” foi uma famosa marca de absorventes que se tornou sinônimo do produto em si, caracterizando a figura de linguagem **metonímia**, com o uso da parte pelo todo, neste caso, da marca pelo produto.

⁹⁵ O discurso bíblico colaborou intensamente para a construção da imagem de impureza à menstruação e à mulher. Como exemplo, trago este trecho do antigo testamento também citado por Sperber e Lousa (2021): “Quando uma mulher tiver fluxo de sangue que sai do corpo, a **impureza** da sua menstruação durará sete dias, e quem nela tocar ficará **impuro** até a tarde. Tudo sobre o que ela se deitar durante a sua menstruação ficará **impuro**, e tudo sobre o que ela se sentar ficará **impuro**. Todo aquele que tocar em sua cama lavará as suas roupas e se banhará com água, e ficará **impuro** até a tarde” (Levítico, 15, 19-21, grifos meus).

estigmas sobre a menstruação são construções discursivas criadas pela colonialidade para o controle social das mulheres e demais pessoas que menstruam:

Menstruar é uma ação biológica natural dos corpos com útero em idade fértil, entretanto, foram naturalizados estigmas no que tange ao sangue menstrual, que corroboram com um plano político em curso há mais de 500 anos, colonizando corpos enquanto territórios, e territórios enquanto parte do corpo da terra” (Willig; Schmidt, 2022, p. 639).

Essa colonização dos corpos ocorre sob a justificativa de que as mulheres são elementos da natureza, portanto “podem” ser exploradas como produtos. Nesse contexto, recupero a atuação das colonialidades de gênero e da linguagem que construíram uma rede de adjetivos para se referir às oscilações hormonais e de humor das mulheres no período menstrual, como: irritada, louca, histérica, estressada, bipolar, selvagem etc. “Mais do que uma imposição de raça e etnia, a colonialidade impõe também o gênero sexista e o especismo e, estes marcadores sociais da diferença se entrecruzam, gerando opressões que não se somam, mas se fundem e potencializam no que tange à menstruação” (Willig; Schmidt, 2021, p. 642).

O controle dos corpos também se dá com “as modas”, citadas pelo poema em referência aos tipos e aos cumprimentos das roupas, e às formas como tais corpos performam a feminilidade com os “modos” de “cruzar os pés” (ou seja, fechar as pernas), de “maquiar a boca” e de “calar palavra”. A repetição de sonoridades na estrutura do poema, *modes/modas/modos*, dialoga com a recorrência das formas de controle expressa por seu conteúdo. Assim como o poema *Era uma vez um país conservador*, de Bell Puã, este de Luiza Romão também denuncia a tentativa de disciplinarização do corpo feminino e de seu silenciamento, o que demonstra uma afinidade temática entre os poemas e as discussões das *slammers*. O uso do estereótipo “mocinha” também aparece em ambos os textos.

Em *DIA 9. 1ª MESTRUAÇÃO*, a voz da sociedade patriarcal retorna para reforçar as expectativas de comportamento associadas às jovens mulheres nos trechos: ““mocinha diz sempre pelo avesso/ faz ciúmes esconde o jogo/ olhar oblíquo atrás do moço’/ (nem ouço, ouso)” e ““conselho dobrado no sutiã/ santo virado pra baixo”” (Romão, 2017b). Nos versos entre aspas simples é possível identificar o estímulo a um jogo de conquista heterossexual permeado pela colonialidade de gênero à mocinha, visto que a colonização dos corpos com útero também se dá com a finalidade de reprodução, algo desejável pela colonialidade capitalista, conforme reflete Lugones:

[...] a heterossexualidade não está apenas biologizada de maneira fictícia, ela também é obrigatória e permeia toda a colonialidade do gênero – na concepção mais ampla que estamos dando a esse conceito. Nesse sentido, o capitalismo eurocêntrico global é heterossexual. Acredito que seja importante vermos, enquanto tentamos entender a profundidade e a força da violência na produção tanto do lado oculto/obscuro como do lado visível/iluminado do sistema de gênero moderno/colonial, que essa heterossexualidade tem sido coerente e duramente perversa, violenta, degradante, e sempre funcionou como ferramenta de conversão de pessoas “não brancas” em animais e de mulheres brancas em reprodutoras da Raça (branca) e da Classe (burguesa) (Lugones, 2020, p. 79).

Impor relações exclusivamente heterossexuais é uma forma de controle da colonialidade capitalista para atingir diferentes objetivos, incluindo a obtenção de mão-de-obra. Voltando ao poema, o verso entre parênteses da estrofe discutida – “(nem ouço, ouso)” – demonstra uma resistência do corpo-mulher às tentativas de sua disciplinarização e uma re-existência ao ultrapassar os limites que lhe são impostos pela colonialidade de gênero, com a afirmação “ouso”. Novamente, as rimas jogo/moço/ouço/ouso e essa repetição da vogal semifechada /ô/ ao final da estrofe reiteram no plano formal o peso das violências abordadas pelo texto.

A partir da terceira estrofe, há então uma virada de perspectiva no poema, pois o corpo-mulher passa a versar sobre a construção de sua própria subjetividade frente a todas essas formas de controle percebidas após o evento da menstruação: “pra mocinha não levo jeito/ falta mão/ sou seios livres/ sem fotodepilação” (Romão, 2017b). No plano formal, essa nova perspectiva é expressa pela aliteração do som /s/, com sete ocorrências nos versos supracitados, que transmite uma sensação de mudança de movimento, dando um ritmo mais leve ao texto. As rimas finais mão/fotodepilação também contribuem para tal leveza. Esses versos expressam a consciência do corpo-mulher de não se encaixar no modelo imposto, como não querer usar sutiã ou se depilar, por exemplo. Ao analisar discursivamente o poema, Gabriela Magalhães Sabino (2024, p. 21) compreende que tais atitudes constituem um corpo em desobediência: “Romão (2017) trata este corpo pela desobediência mediante a perspectiva descolonial de forma plural com o objetivo de ressignificar a construção sobre o que é ‘ser mocinha’”.

As duas últimas estrofes do poema apresentam mais atitudes de desobediência que, lidas em conjunto, configuram a re-existência ao criarem outras experiências de comportamento para as mulheres. Nessas estrofes, a assonância da vogal aberta /a/ em rimas finais, voar/pesar e abas/fincadas/asas, transmite no plano sonoro a abertura do próprio tema do texto. Nos versos “dos saltos/ só conheço os que fazem voar” (Romão, 2017b) há uma ironia criada a partir do duplo sentido da palavra “salto” – que significa tanto o sapato de salto alto, quanto o ato de

saltar – utilizada no poema como uma metáfora para a transgressão dos limites na busca por liberdade. Já nos versos “tenho fúria muita/ e infâmia sem pesar” (Romão, 2017b) é construída uma representação que quebra com os modelos de comportamento impostos pela colonialidade de gênero, já que não se espera a fúria por parte de uma mulher, ao contrário da figura masculina – como exemplo, a fúria do “minerador hispânico” no poema *DIA 5*. Além disso, a palavra “infâmia” faz referência à perda da honra, assunto geralmente ligado às mulheres ao longo da história, mas que não abala esse corpo-mulher que constrói outras formas de viver. Para Sperber e Lousa (2021 p. 223): “Ainda que nenhum destino biológico nos defina enquanto mulheres, reapropriar-se do corpo feminino e desconstruí-lo, rechaçando os discursos reducionistas e criando novas chaves epistemológicas e de análise demonstra que a disputa é política, social, mas também discursiva”.

Inicialmente, a última estrofe resume o contexto de regulação do corpo das mulheres com as imagens das “abas” – que prendem o absorvente à calcinha –, e das “patas fíncadas” na tentativa de prender o pássaro-mulher: “quando virei mocinha/ me queriam abas/ patas-fíncadas/ mas sou ave rapina/ do anjo/ roubei as asas” (Romão, 2017b). Já na segunda parte da estrofe, a conjunção adversativa “mas” expressa uma oposição à imagem da mulher construída e controlada pelo patriarcado, pois a “ave rapina” representa a liberdade e o “anjo” constrói tanto uma crítica à imagem angelical atribuída como modelo às mulheres, quanto uma ironia com essa própria imagem, já que as asas do anjo são “roubadas” para que o corpo-mulher possa saltar e voar na metáfora desse pássaro. Luiza conclui o poema com versos curtos e afiados que, além de denunciarem as violências, expressam a existência de mulheres que não se encaixam nos modelos impostos e mobilizam estratégias de enfrentamento à colonialidade de gênero. Assim, esse corpo ativo discute a construção de sua subjetividade a partir do evento da menstruação, delineando experiências de controle e revelando os seus próprios desejos ao “ousar” ser outra mulher, por isso o “voo da ave rapina” para longe dos modelos hegemônicos.

O poema *DIA 9* é acompanhado pela mesma fotografia da capa da obra – já discutida anteriormente – com a figura da vulva coberta por pedaços de estiletes, em um diálogo direto com o tema da menstruação e as violências aplicada aos corpos que menstruam.

Em seu processo de autodescoberta, o corpo-mulher de *Sangria* tenta experimentar novas sensações no poema *DIA 10. 1ª MASTURBAÇÃO*. Dele trago apenas duas estrofes que conversam com os poemas anterior e posterior do livro ao tematizarem experiências subjetivas de violência simbólica, definida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2012, p. 18) como: “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente

pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”.

Diante dos inúmeros meios de disciplinarização dos corpos femininos, o poema *DIA 10* versa sobre a violência simbólica sentida pelas mulheres ao não corresponderem às expectativas que a colonialidade de gênero as impõe: “não há heroísmo em ser tantas/ mulher-origami/ sempre metade do esperado” (Romão, 2017b). A metáfora da “mulher origami” – que se desdobra em diversas faces, formas, modos de se comportar etc. – é muito representativa do acumulado de perfis de mulher que nos é exigido nos diferentes papéis de gênero que ocupamos. O poema demonstra como é violenta a construção da imagem da “mulher guerreira” que é “tantas” ao mesmo tempo – trabalhadora, mãe, dona de casa, cuidadora das pessoas doentes de seu convívio etc. –, pois não há heroísmo nessa sobrecarga. A força do último verso expressa justamente o peso das cobranças, “sempre metade do esperado”, e a sensação cruel de não alcançar o sucesso do modelo de mulher imposto pela sociedade capitalista e patriarcal.

A segunda estrofe que destaco do poema *DIA 10* denuncia a exigência da beleza física como outra forma de violência simbólica aplicadas às mulheres na modernidade: “sabe/ de todas as armas/ (brancas ou não)/ o espelho é a que mais dói” (Romão, 2017b). O uso do termo “armas”, a fim de qualificar a função desempenhada pelo espelho, trabalha com o campo semântico da violência para discutir a relação das mulheres com seus corpos diante do modelo de beleza imposto pelo capitalismo ocidental. Nessa conjuntura, leio o adjetivo “brancas”, no verso entre parêntese, com um duplo sentido: na associação da beleza ao perfil eurocentrado de corpo branco, magro, alto etc. e na própria ideia de “arma branca” a qual referencia objetos que podem ser usados para atacar ou se defender de algo/alguém, mas que a princípio não têm tal finalidade, como o espelho nessa construção poética. Assim, Luiza discute como a violência simbólica também violenta as mulheres – “o espelho é a que mais dói” – e pode progredir para casos mais graves de violência psicológica, como expõe o poema seguinte do livro:

DIA 11. 1ª CULPA

quarenta de cintura
trinta de quadril
quantos suicídios
cabem numa fita métrica? (Romão, 2017b).

Com uma linguagem ácida e afiada, Luiza Romão liga os poemas *DIA 10* e *DIA 11* para expressar que o sentimento de culpa e o sofrimento por não corresponder às expectativas surgem diante da experiência de se olhar no espelho. Estruturalmente, o poema é escrito em

uma quadra, forma poética muito popular no Brasil e utilizada em gêneros orais como o repente e o desafio para versar sobre temas triviais. No poema *DIA II*, a trivialidade vem expressa com o paralelismo sintático dos dois primeiros versos, propondo um diálogo entre a forma do poema e o conteúdo abordado, já que a imposição de medidas físicas é algo recorrente no cotidiano das mulheres brasileiras. O jogo textual com os números absurdos para o corpo de uma mulher, “quarenta de cintura” e “trinta de quadril”, seguido da pergunta “quantos suicídios/ cabem num fita métrica?” (Romão, 2017b), expressam no plano da palavra a força da violência aplicada contra as mulheres. Mesmo não apresentando rimas, o texto tem um ritmo seco muito bem-marcado pela repetição da consoante oclusiva /t/, com sete ocorrências, e do dígrafo “qu”, com três ocorrências.

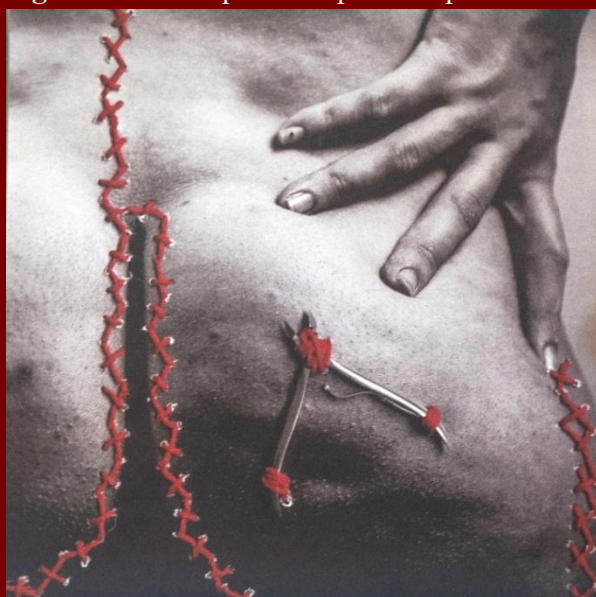
Diante dessas características estruturais, interpreto que a escolha da quadra – uma forma poemática comum – dialoga com a recorrência de suicídios de mulheres, demonstrando como tal prática também se tornou comum na contemporaneidade. Em estudo sobre o suicídio de mulheres no Brasil sob a perspectiva de gênero, as pesquisadoras Eder Dantas, Karina Meira, Juliana Bredemeier e Karla Amorim (2023, p. 1473) identificaram que: “houve elevação nas taxas de suicídio nos primeiros, terceiro e quarto trimestre de 2020 em relação ao mesmo período, no quadriênio de 2016 a 2019, representando, respectivamente, 14,07%, 10,88% e 13,45% de aumento”. Além disso, as autoras argumentam que o suicídio de mulheres está profundamente ligado às vulnerabilidades de gênero que elas enfrentam, consequentemente, a violência de gênero se revela como um importante fator que contribui para o desenvolvimento de comportamentos suicidas (Dantas et al., 2023).

Em uma objetividade assustadora, Luiza consegue versar sobre um tema extremamente delicado e difícil de ser abordado discursivamente em poucas palavras. O poema denuncia diferentes camadas de violência aplicadas na imposição de um modelo de corpo às mulheres. Na cultura brasileira, o “padrão de beleza” feminino, divulgado pela mídia de massa e sustentado pelo capitalismo, está estritamente ligado ao erotismo que gira em torno de magreza (cintura fina) e do volume (seios e bunda) corporais. “Sabemos que historicamente a imagem de mulher se justapõe com a de beleza e, como segundo corolário, a de saúde (fertilidade) e juventude” (Novaes, 2004, p. 11). Assim, a crítica do poema também é voltada aos grupos sociais que reforçam a necessidade desse padrão construído por referenciais específicos que atuam sobre a existência dos corpos. As exigências de um corpo “perfeito” vêm das mais diversas áreas, justificadas por uma variedade de argumentos, como expõe Guacira Lopes Louro:

De qualquer forma, investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (Louro, 2000, p. 8-9).

Conforme Louro, as imposições culturais presentes nas atividades cotidianas nos levam ao disciplinamento de nossos corpos para que eles se adequem e, conseqüentemente, pertençam a determinados grupos, inclusive aqueles organizados por gênero. Portanto, impor um padrão de beleza feminino faz parte das ações promovidas pelas instituições de poder “no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais” (Castells, 1999, p. 24), sustentando assim a “identidade legitimadora” da mulher (bela, recatada e do lar), defendida pelo patriarcado no Brasil. Essa rede bem-organizada de estratégias de controle implica em fortes impactos na saúde mental de meninas e mulheres que se sentem culpadas por não “cabere[m]” no padrão de beleza. Para a pesquisadora e psicóloga clínica Joana de Vilhena Novaes (2004, p. 11): “A questão tradicional, aceitar ou não o corpo recebido parece ter se transformado em – como mudar o corpo e até que ponto?”. A foto que acompanha esse poema dialoga intimamente com a busca por modificações físicas.

Imagem 43: Foto que acompanha o poema *DIA 11*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A bunda, parte do corpo tão erotizada pela mídia, aparece no livro em um estado normal, ou seja, fora do padrão estético ilustrado – e editado – nas imagens de revistas e redes sociais. É possível ver as pintas, os pelos e até as celulites dessa bunda, elementos tão comuns aos corpos reais. As linhas vermelhas constroem limites às nádegas, lembrando as linhas de desenhos cirúrgicos feitos nos corpos antes dos procedimentos estéticos. Já o alicate é o instrumento que representa a ação de interferência no corpo, não à toa, ele aparece preso pelo bordado sob um leve furo de celulite, transmitindo visualmente a imagem de violência e dor levantadas pela poética verbal.

As mulheres e demais pessoas se sujeitam a práticas, por vezes cruéis, para adequarem seus corpos às expectativas impostas pela sociedade, se sentindo obrigadas a fazer dietas restritivas, treinos extenuantes e cirurgias plásticas, a fim de emagrecerem e buscarem uma eterna juventude que não existe. Tal conjuntura também pode resultar em casos extremos que envolvem uma série de problemas de saúde, como a anorexia e a bulimia, dentre diversos outros tipos de transtornos alimentares muito comuns em mulheres jovens. “Em uma sociedade onde o corpo, além de objeto de consumo, passa a ser lócus privilegiado da construção identitária feminina, a relação com o próprio corpo acaba por tornar-se desprazerosa e persecutória” (Novaes, 2004, p. 7). Tal relação levantada por Novaes não é abordada de maneira direta no poema de Luiza Romão, mas fica implícita na discussão proposta pelo texto.

O corpo é o que possuímos de mais íntimo e, quando ele é usado como motivação para violências, acaba se transformando em uma fonte de angústia que é inseparável de nós, por isso o sofrimento se torna insuportável. Conforme denuncia o poema, em casos extremos de violência psicológica o resultado pode ser o suicídio. Nessa conjuntura, Luiza Romão também nos leva a refletir sobre a quem cabe a responsabilidade por tal violência, desde o capitalismo – com suas indústrias de moda, cosméticos, academia, esportes, alimentos, tratamentos de beleza, remédios para emagrecimento, cirurgias plásticas etc. –, até as instituições de poder que definem o tamanho da “fita métrica” a qual regula o corpo feminino e nos violenta de inúmeras formas ao longo dessa história que a poeta tenta reescrever.

Em *DIA 13. 1ª TRANSA*, Luiza demonstra como o patriarcado, que representa o Brasil cordial e democrático, aplica determinados tipos de violência contra as mulheres de formas muito sutis, por vezes, até irreconhecíveis e naturalizadas.

DIA 13. 1ª TRANSA

um homem cordial me levou à cama
 não queria foder nem trepar
 só a esterilidade de uma cópula
 me chupou com aparência diplomática
 e alguma melancolia
 (seus dedos-garrote desconheciam recusa)

pediu
 que me dividisse em três
 para a lida
 para a farra
 para fotografias oficiais
 me transei
 transei

um homem cordial me trocou os lençóis
 zelava pela brancura
 depois dos gemidos
 (até hoje não decifrei
 se de dor ou prazer)

me pediu
 por favor desapareça
 por favor obedeci
 sempre favores
 sempre favores

homens cordiais assistem mma
 às quartas-feiras
 mas não vivem sem álcool gel (Romão, 2017b).

1ª TRANSA é um poema composto por cinco estrofes de diferentes tamanhos (uma sextilha, uma septilha, duas quintilhas e um terceto) e versos livres. Em uma leitura visual, chama a atenção a diminuição da extensão dos versos e das estrofes, como se o poema fosse diminuindo seu desenho à medida que o “homem cordial” é descrito. Assim como diversos outros poemas de *Sangria*, a repetição organiza a forma do texto, pois há um paralelismo sintático no início da primeira, terceira e quinta estrofes com a repetição do sujeito “homem cordial/homens cordiais” seguido de verbo de ação, “levou/trocou/assistem”. Já a segunda e a quarta estrofes iniciam com a repetição do verbo pedir, “me pediu/pediu”, também indicando ações do “homem cordial”.

A primeira estrofe versa especificamente sobre o momento da transa, descrita de forma objetiva, como se fosse uma ação casual, sem importância. Talvez por tal motivo seus versos sejam maiores que os das demais estrofes, já que os movimentos do “homem cordial” são descritos, o que também se liga ao movimento visual proposto por versos mais longos e mais

curtos nessa estrofe: “um homem cordial me levou à cama/ não queria foder nem trepar/ só a esterilidade de uma cópula/ me chupou com aparência diplomática/ e alguma melancolia” (Romão, 2017b). As impressões do corpo-mulher mostram uma relação sem grandes emoções até chegar ao último verso, entre parêntese, quando o “homem cordial” com comportamento diplomático força ações sem a concordância do corpo-mulher: “(seus dedos-garrote **desconheciam recusa**)” (Romão, 2017b, grifo meu).

A associação dos “dedos” com o termo “garrote” cria uma representação simbólica de dedos que prendem, apertam, machucam e deixam marcas no corpo da mulher a qual tenta se defender. Dessa forma, a investida do “homem cordial” mesmo após a recusa do corpo-mulher é “um ataque não só ao corpo, mas também aos direitos à humanidade e à voz da vítima. O direito de recusar, de ter autoderminação, é retirado” (Solnit, 2017, p. 99). Interpreto, portanto, os “dedos-garrote” como uma grande metáfora da atuação violenta do patriarcado sobre os nossos corpos mesmo com todas as formas de recusa que sinalizamos.

A segunda estrofe expõe três “perfis” de mulher sob os quais o patriarcado exercita a manutenção de suas relações de poder e através dos quais classifica as mulheres aos espaços do trabalho, do prazer e do matrimônio: “pediu/ que me dividisse em três: para a lida/ para a farra/ para fotografias oficiais” (Romão, 2017b). A ideia da divisão proposta pelo conteúdo do poema é materializada em sua forma com o enjambement na construção dos versos após os dois pontos, logo, a estrutura do poema colabora na separação de cada um desses lugares sociais. Além disso, o paralelismo sintático desses três versos, com a repetição estrutural, dialoga com o modo de organização da sociedade patriarcal que classifica e hierarquiza tudo, inclusive as pessoas. Ao final da estrofe, a poeta ainda faz uma brincadeira com as palavras parônimas “trancei/ transei”, a fim de ironizar essa exigência de múltiplos perfis em uma só mulher e a imposição de seus respectivos lugares sociais, ampliando a discussão proposta pela imagem da “mulher-origami” no poema *DIA 10*.

Novamente, a poética de Luiza Romão aborda como os “modelos” são formas de controle sobre os corpos, as ações, os pensamentos e até os sentimentos das pessoas. Tais modelos são intensamente reproduzidos ao longo dos tempos e se atualizam através dos discursos e das imagens que compõem as diferentes organizações sociais. É nessa conjuntura que a colonialidade do gênero impõe estereótipos e regras de comportamentos às mulheres. No poema, a mulher é convidada a se dividir entre a trabalhadora, a carnal e a mulher exemplar que aparece nas fotos. Por outro lado, o homem está associado às ideias de cordialidade, diplomacia, virilidade e dominação, inclusive do corpo e do espaço da mulher.

A cordialidade da figura masculina é ironizada pela poeta na quarta estrofe com o uso da expressão “por favor”: “me pediu/ por favor desapareça/ por favor obedeci” (Romão, 2017b). Além disso, a repetição do verso “sempre favores” mostra que essa educação, essa cordialidade do homem brasileiro existe exclusivamente em busca de interesses, como o pedido para que o corpo-mulher “desapareça” de sua vida após a transa. Isso diz muito sobre o Brasil de relações extraconjugais e heterossexuais por parte dos homens os quais tratam as mulheres como objetos que, após o uso, são descartados.

Ainda explorando a subjetividade masculina do patriarcado que se divulga como forte e potente, Luiza Romão ironiza tal representação com a troca dos lençóis pelo desejo da limpeza: “zelava pela brancura/ depois dos gemidos/ (até hoje não decifrei/ se de dor ou prazer)” (Romão, 2017b). A limpeza, geralmente associada à figura feminina, agora troca de gênero social. Além disso, a ideia dos gemidos de dor também colabora na construção de uma imagem frágil para os “homens cordiais” que assistem mma, “mas não vivem sem álcool gel” (Romão, 2017b). Dessa forma, o poema finaliza denunciando a hipocrisia desse “homem cordial” que, de cordial, só tem a aparência em público, mas é extremamente violento no espaço privado.

Imagem 44: Foto que acompanha o poema *DIA 13*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A fotografia que acompanha o poema mostra o umbigo contraído por duas mãos a sua volta, uma de cada lado. Identifico o risco escuro central como o umbigo, em função dos pelos no espaço inferior da linha e do seu tamanho em relação às mãos, entretanto, a leitura visual também lembra o desenho da vulva. As mãos exercem uma pressão na barriga que amassa esse umbigo ao ponto de vermos apenas um risco preto no lugar do buraco e o barbante vermelho

contorna a área da barriga reforçando a pressão exercida pelas mãos. De certa forma, tal imagem dialoga com a atuação dos “dedos-garrote” que machucam o corpo feminino. Por cima da barriga estão costuradas duas colheres em posições invertidas, o que transmite uma duplicidade. Por um lado, a colher de boca para cima mostra um estado de equilíbrio, em função de algo já esperado, que conversa com a representação do “homem cordial”, educado e que zela pela branquira. Por outro lado, há o desequilíbrio com a colher invertida, o que faz referência tanto à hipocrisia do perfil masculino concomitantemente cordial e violento, quanto aos múltiplos perfis de mulher que nos são impostos e exigidos em diferentes momentos e contextos sociais.

Em *DIA 14. 1º ASSÉDIO*, Luiza Romão nos faz refletir sobre inúmeras formas de assédios físicos e simbólicos aplicados às mulheres no Brasil desde a tenra infância até a maturidade. Nesse poema, o primeiro assédio vem pelo ouvido, por isso a construção sonora é a base do poema:

DIA 14. 1º ASSÉDIO

*dia após dia
uma vela pra maria
hora por hora
uma vela para flora
minuto a minuto
uma vela por estupro
uma vela para um puto
daniel minchoni / luiza romão*

é vela
mas queima feito incêndio
é vela
mas faz do mar naufrágio-tempestade
é vela
mas só conhece destruição

é velada
a violência que irrompe
o lacre o esqueleto o afeto
é velada
a palavra que faz do corpo
mercadoria caixa barata

mais uma mulher na prateleira
da tua presunção
mais uma mulher na esteira
da tua formação
acadêmica ou não
ergue o pau como se fosse mastro
à espera que eu me deite
feito vela sem lastro

desculpa
 mas meu torso é proa
 feito pra atravessar onda
 descobrir o mundo
 não tenho vocação pra ser remo
 extensão do braço seu

queria eu fazer versos velados
 deixar implícito quase metáfora
 essa crítica depravada
 mas a concisão
 a mão que apalpa o seio
 a cantada diária
 repetida tantas vezes
 transformada em feijão com arroz
 prato do dia
 como se fosse costume
 viver no hesitar
 entre meter a mão
 e fingir que não ouviu
 o “fiu fiu”
 o “psiu”
 o “puta que pariu”
 “se eu te pego lá em casa
 juro”
 que não sobra nada
 dessa sua perversão
 de transformar em assédio seu
 a invasão do espaço meu

como se fosse privilégio
 assumir o leme
 e empunhar palavra
 e se é a minha contra a sua
 não tem problema
 carrego a língua calejada
 de enfrentar marés
 e na pele todas as marcas
 da luta estampada
 enquanto sua opressão
 continua
 velada (Romão, 2017b).

DIA 14. 1º ASSÉDIO é antecedido por uma epígrafe bastante interessante, escrita por Luiza Romão e Daniel Minchoni, que situa o assunto desenvolvido pelo poema: “dia após dia/ uma vela pra maria/ hora por hora/ uma vela para flora/ minuto a minuto/ uma vela por estupro/ uma vela para um puto” (Romão, 2017b). A epígrafe, formada por versos curtos e sonoros, lembra um cântico religioso em função das repetições de palavras (dia, hora, minuto, vela), de sons e de rimas (dia/maria; hora/flora; minuto/estupro/puto), além da mesma estrutura sintática a cada dois versos. O vocabulário escolhido também recupera o campo semântico do

Cristianismo, com as imagens das velas e de Maria. Nesse contexto, leio tal epígrafe como o canto de velação de uma mulher (maria/flora) estuprada por um homem – “uma vela para um puto”. Canto esse que denuncia o crescimento no número de estupros com a construção dia/hora/minuto que expressa a diminuição do intervalo entre os crimes. Tal abordagem dialoga com a realizada por Luna Vitrolira em seu poema analisado no segundo capítulo: “o amor apodreceu/ ficou só o osso/ não recebeu flores/ não recebeu velas” (Vitrolira, 2021, p. 141).

A sonoridade de “vela” perpassa todo o poema, inicialmente, há um jogo de palavras para promover uma relação entre os termos “vela” e “velada”. A primeira estrofe é construída com a polissemia da palavra “vela” que faz referência ao objeto de cera o qual ilumina e se queima, “é vela/ mas queima feito incêndio”, à peça do barco, “é vela/mas faz do mar naufrágio-tempestade”, e a uma pessoa em estado de cuidado/vigília, “é vela/mas só conhece destruição”. O uso repetido da conjunção adversativa “mas” promove uma quebra de expectativa sobre as funcionalidades dessas velas que nos leva a um campo semântico negativo, construído pelo vocabulário e suas sonoridades fechadas com a repetição das consoantes oclusivas /t/, /d/, /p/, /k/ e /g/, das vogais semifechadas /ê/ e /ô/ e da vogal fechada /u/: **queima, feito, incêndio, naufrágio, tempestade, conhece, destruição**.

Já o adjetivo feminino “velada” é usado para caracterizar a forma como as violências de gênero e os discursos ameaçadores direcionados às mulheres são absorvidos, encobertos e escondidos, ou seja, velados pela sociedade patriarcal: “é velada/ a violência que irrompe/ o lacre o esqueleto o afeto” (Romão, 2017b). A irrupção do “lacre”, que nos lembra um produto a ser aberto, é uma metáfora para o estupro. O “esqueleto” nos remete à ideia de corpos violados mesmo depois de mortos e o “afeto” é completamente desconsiderado nessa relação. A escolha lexical de Luiza Romão constitui uma denúncia sobre como a colonialidade da linguagem elabora discursos que transformam a mulher em um objeto da sociedade patriarcal e capitalista, a exemplo: “é velada/ a palavra que faz do corpo/ **mercadoria caixa barata**”, “mais uma mulher **na prateleira**”, “mais uma mulher **na esteira**” (Romão, 2017b, grifos meus). Na leitura de Michelani (2018, p. 27): “É igualmente por meio da linguagem que esse assédio se dá, rebaixando e objetificando o corpo da mulher, sua existência como indivíduo, enquanto mercadoria”.

A comparação da mulher com a figura de um barco é construída pela poeta para denunciar situações de assédio: “ergue o pau como se fosse mastro/ à espera que eu me deite/ feito vela sem lastro” (Romão, 2017b). Aqui, o “mastro” é uma analogia para o pênis, assim, o poema expressa a expectativa do patriarcado – o “pau branco hegemônico” do poema *DIA I* – de que a mulher “se deite passivamente para ser penetrada, como uma vela que precisa ser

colocada no lugar por um lastro, como um corpo histérico e doente que precisa ser preenchido por um pênis, e posteriormente por um feto” (Michelani, 2018, p. 27). A imagem da “vela sem lastro” delinea, justamente, a tentativa de disciplinamento da mulher – algo tão reforçado pela linguagem do poema –, como se ela não fosse capaz de ter controle sobre os seus próprios caminhos e não pudesse decidir os seus rumos.

DIA 14. 1º ASSÉDIO é um texto de resposta a todos os assédios que as mulheres vivenciam na história do Brasil. Por isso, o posicionamento de revanche do corpo-mulher ao mostrar que não será controlada: “desculpa/ mas meu torso é proa/ feito pra atravessar onda/ descobrir o mundo/ não tenho vocação pra ser remo/ extensão do braço seu” (Romão, 2017b). Novamente as partes do barco aparecem na composição poética para caracterizar a mulher que não tem vocação para ser a extensão de um homem – algo que o patriarcado sempre prega como o “lugar” da figura feminina⁹⁶ –, pois luta para ser livre, “atravessar onda” e “descobrir o mundo” sozinha.

Uma estrofe do poema é dedicada à reflexão sobre o próprio ato de escrita do corpo-mulher que ironicamente reflete sobre as estratégias linguísticas da colonialidade para velar o discurso machista e violento: “queria eu fazer versos velados/ deixar implícito quase metáfora/ essa crítica depravada/ mas a concisão/ a mão que apalpa o seio/ a cantada diária/ repetida tantas vezes/ transformada em feijão com arroz/ prato do dia” (Romão, 2017b). Tal trecho expõe diferentes experiências de assédio pelas quais nós mulheres passamos cotidianamente, desde a tenra infância, das apalpadinhas às cantadas em todos os espaços e lugares, vindas de diferentes perfis, como se estivéssemos sujeitas a recebê-las a todo o momento, porque é isso que a sociedade patriarcal impõe aos homens e é isso que ela espera deles.

De tão comuns, as cantadas se transformam no prato do dia: “como se fosse costume/ viver no hesitar/ entre meter a mão/ e fingir que não ouviu/ o ‘fui fui’/ o ‘psiu’/ o ‘puta que pariu’/ ‘se eu te pego lá em casa/ juro’/ que não sobra nada” (Romão, 2017b). Nesse trecho, Luiza Romão aborda uma experiência comum a muitas mulheres, o “viver no hesitar” entre revidar, escapar da apalpada, trocar de calçada e fingir que não ouviu a cantada ou mesmo a ameaça, porque muitas vezes é isso o que ouvimos desse patriarcado perverso, como bem contempla o texto. Desse modo, o poema aborda como os tipos de assédio supracitados são uma invasão dos espaços das mulheres e como essas violências nos tiram dos lugares públicos, nos impedem de sair sozinhas ou mesmo nos provocam o medo de sair de casa (assim como o poema *lembra*, de Luz Ribeiro): “de transformar em assédio seu/ a invasão do espaço meu”

⁹⁶ Como exemplo discursivo, o provérbio popular: “Por trás de um grande homem, sempre tem uma grande mulher”.

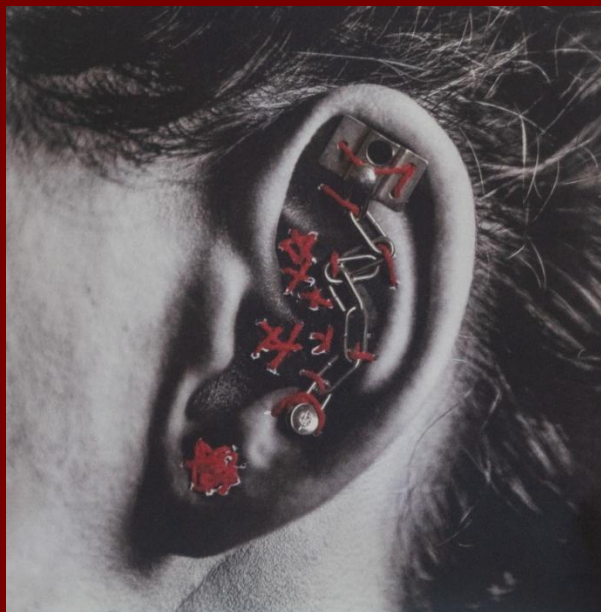
(Romão, 2017b). Ressalto que, por vezes, a sociedade não atribui a devida importância ao assédio por via discursiva, justamente por não ser uma violência física ou mesmo por não ter uma materialidade que possa ser registrada, devido a efemeridade de uma fala, por exemplo.

As cantadas correspondem a uma violência simbólica naturalizada pela sociedade patriarcal. Assédios como as cantadas e as apalpadinhas violam a intimidade e os corpos das mulheres e demais pessoas. Nessas abordagens, quem assedia parte da ideia de que o corpo feminino é algo público, ao qual se pode falar o que quiser, ou mesmo um objeto sobre o qual é possível se servir à vontade. Tais comportamentos demonstram que a violência simbólica é usada como uma estratégia da colonialidade do gênero para impor o medo às mulheres.

A última estrofe do poema demonstra como a linguagem, que ora assedia, também pode ser utilizada como uma ferramenta de luta das mulheres: “como se fosse privilégio/ assumir o leme/ e empunhar palavra/ e se é a minha contra a sua/ não tem problema/ carrego a língua calejada/ de enfrentar marés/ e na pele todas as marcas/ da luta estampada/ enquanto sua opressão/ continua/ velada” (Romão, 2017b). Justamente por isso a escrita literária é usada como revide pelas mulheres que têm as línguas e as canetas calejadas. É preciso denunciar quem se esconde atrás de violências veladas, enquanto os corpos das mulheres estão a todo o momento expostos na luta por não serem violentadas, nessa luta por mostrar que o assédio é crime e precisa ser punido.

A fotografia que compõe o poema *DIA 14. 1º ASSÉDIO* é muito ilustrativa e simbólica por demonstrar a dor de todas as falas violentas que nós mulheres ouvimos cotidianamente.

Imagem 45: Foto que acompanha o poema *DIA 14*.



Fonte: Livro *Sangria*.

O barbante vermelho costura um prego e uma corrente nessa orelha representando a dor em uma parte sensível do nosso corpo. Poema e foto denunciam que o assédio e a ameaça verbais são as primeiras manifestações de violência de gênero e que devem ser tratadas como tais. Hoje é uma cantada, um puxão de cabelo, um apertão sem consentimento e amanhã estamos velando mais um corpo, “dia após dia”, “hora por hora”, “minuto a minuto”. *DIA 14. 1º ASSÉDIO* discute como o “viver no hesitar”, ou seja, o medo constante de ser mulher, compõe a subjetividade das mulheres brasileiras que sempre estão em estado de alerta.

No poema seguinte, *DIA 15. 1ª EUCARISTIA*, Luiza Romão demonstra como o patriarcado – representado nas figuras da igreja, do Estado, do pai e do marido – perpetua ações de controle dos corpos e das vidas das mulheres desde o período da colonização. Para Lousa (2019, p. 113), “o descobrimento da religiosidade aparece como instituição de controle, que tradicionalmente procura assujeitar o corpo feminino”.

DIA 15. 1ª EUCARISTIA

tire sua cruz do caminho
já não bastou caminha
e anchieta
querendo lacrar
minha bu...chega
que esse papo eu decorei
que esse papa não é rei
orei
pelo fim dos ianques
vejo cristo sobre tanques
lugar de fé é no altar
não no palanque

fomos tantas
tanto tempo
silenciadas
joanas d'arc estrangeiras
nossa guerra dos cem anos
é dentro da fronteira

fomos matéria-prima
corpo-a-prêmio
passatempo de feitor
em nome do pai
do marido
e do espírito do pastor
se falas tanto em igualdade
pra que manter um senhor?

com seu bom partido
 não quero aliança
 suas bodas de ouro
 suas botas de chumbo
 só multiplicam defunto

solteira viúva casada
 que importa
 meu estado civil é laico
 e seu paradigma
 arcaico

arque com as consequências
 de ser nação-bastarda de nascença
 o nome ausente
 vazio de progenitor
 de quem se nomeia patriarca
 mas não passa de estuproador

miscigenar
 verbete bonito
 estilo requintado
 mas que camufla o ventre violado

mas isso não existe
 imagina
 tantos querendo ordenhar minha
 va...xinga
 de mal-amada
 mal-comida
 mal-educada
 mas pro homem de bem
 sou o mal-encarnada (Romão, 2017b).

O poema realiza uma denúncia à violência pregada pelo processo de colonização do Brasil, em especial com a imposição do Cristianismo: “tire sua cruz do caminho/ não bastou caminha/ e anchieta” (Romão, 2017b). Tal trecho retoma as figuras históricas de Pero Vaz de Caminha e Padre José de Anchieta, ambos cronistas do Brasil-colônia que descreviam o país encontrado. Nessa conjuntura, ao trazer tais personagens para *Sangria*, um livro literário que reescreve a história do Brasil, Luiza Romão faz uma grande crítica aos textos do Quinhentismo e à forma como Caminha e Anchieta retrataram o país e a sua população.

O corpo-mulher que constitui *Sangria* é enfático ao exigir a saída da religião cristã de seu caminho, com o uso do imperativo “tire” associado à imagem simbólica da cruz. Assim, a forte influência política da Igreja Católica nos períodos colonizatório e pós-colonial é ressaltada. Essa relação vem expressa na figura do “papa” associada à do “rei” e na figura da “fé” associada ao “palanque”: “que esse papo eu decorei/ que esse papa não é rei/ orei/ pelo fim

dos ianques/ vejo cristo sobre tanques/ lugar de fé é no altar/ não no palanque” (Romão, 2017b). Com um jogo sonoro no plano lexical, a poeta explora como o Cristianismo está enraizado na política brasileira, guiando o Estado até os dias atuais, devido a isso a referência ao “palanque”. Penso, portanto, no discurso religioso presente em falas de diversas personalidades políticas, como exemplo, a frase “por deus, pela família” usada por diversas deputadas federais em seus discursos para justificar o processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff em 2016.

Na segunda estrofe, o discurso é pluralizado ao versar sobre a experiência coletiva das mulheres em serem silenciadas ao longo dos tempos: “fomos tantas/ tanto tempo/ silenciadas/ joanas d'arc estrangeiras/ nossa guerra dos cem anos/ é dentro da fronteira” (Romão, 2017b). A figura de Joana d’Arc⁹⁷ é colocada no poema como um exemplo de mulher julgada, condenada e assassinada pela Igreja Católica para séculos depois ser canonizada santa pela mesma instituição. Sobre o silenciamento das mulheres tematizado no poema, Michelani ressalta:

Silenciadas desde tempos históricos devido ao crescimento do cristianismo e da popularização da figura divina patriarcal e paternalista, seus saberes recalcados passaram a tomar o corpo como fronteira exclusiva. A singularização do sujeito moderno trouxe a individualização de querelas e a fragmentação identitária das mulheres como o outro, uma divisão externa a si mesma, questões que em ampla escala são expressas por inúmeros sujeitos femininos, formando, indiretamente, uma comunidade (Michelani, 2018, p. 25).

É sobre essa experiência comunitária de sermos silenciadas e violentadas em diferentes lugares e épocas – “fomos tantas/ tanto tempo” – que versa o poema. Por isso a guerra das mulheres brasileiras é dentro da fronteira, já que a nossa luta é contra a própria sociedade brasileira opressora. A partir das escolhas lexicais grifadas no excerto a seguir, o poema denuncia como o patriarcado transformou a mulher em objeto, desde o período da colonização: “fomos **matéria-prima/ corpo-a-prêmio/ passatempo** de feitor/ em nome do pai/ do marido/ e do espírito do pastor” (Romão, 2017b, grifos meus). Outro ponto interessante do excerto é o uso da linguagem cristã para criticar a própria atuação do Cristianismo em relação às mulheres brasileiras. A poeta usa a expressão “em nome do” para reescrever a tríade a qual as mulheres “devem” respeitar ao longo de suas vidas, segundo o patriarcado cristão: o pai, o marido e o pastor. Para Lousa:

⁹⁷ Joana D’Arc (1412-1431) liderou as tropas francesas durante a Guerra dos Cem Anos (1337–1453), mas foi capturada pelas tropas inglesas, julgada e condenada por bruxaria pela Igreja Católica, sendo queimada na fogueira aos 19 anos.

A enunciação religiosa postula a necessidade de purificação das mulheres para que se convertam em dignas de afeto. Por isso, a castidade, o recato, a contenção dos gestos são exaltados por performatividades de uma feminilidade aceitável e estimulada. São na realidade ferramentas de opressão que se instauram nos âmbitos social e cultural (Lousa, 2019, p. 114).

Dessa forma, tais modelos de comportamento exigidos pelo Cristianismo compõem estratégias de disciplinarização dos corpos das mulheres. Ao final da estrofe, ainda há uma crítica à hipocrisia de quem defende a igualdade, mas não a realiza na prática: “se falas tanto em igualdade, pra que manter um senhor?” (Romão, 2017b). Tal crítica parece ser direta ao discurso religioso que prega a igualdade, mas é extremamente hierárquico com o culto a uma figura masculina, não à toa “deus” é um substantivo masculino.

Ciente de toda essa rede de controle, o corpo-mulher de *Sangria* impõe limites ao homem patriarcal: “com seu bom partido/ não quero aliança/ suas bodas de ouro/ suas botas de chumbo/ só multiplicam defunto” (Romão, 2017b). A oposição de imagens chama a atenção nesse trecho, por um lado, o “bom partido” e as “bodas de ouro” poderiam construir uma interpretação positiva para tal figura, mas as “botas de chumbo” e a “multiplicação de defuntos” sobrepõem uma leitura de violência extrema. Além disso, a assonância do fonema /ô/, um som fechado, colabora na constituição dessa imagem pesada e negativa. A ideia do “bom partido” para casar-se, do “cidadão de bem”, é desconstruída no poema o qual argumenta que esse mesmo “bom partido” violenta, explora e mata. Nesse sentido, o corpo-mulher afirma não querer aliança com o homem patriarcal em um duplo sentido, tanto em relação ao casamento, “bodas de ouro”, quanto em relação a aceitar/concordar com as ações violentas dele.

Para demonstrar a força do Cristianismo na constituição da sociedade brasileira, o poema critica a associação do estado civil das mulheres com o estado religioso: “solteira viúva casada/ que importa/ meu estado civil é laico/ e seu paradigma/ arcaico (Romão, 2017b). A palavra “paradigma” recupera justamente o modelo de mulher imposto pelo patriarcado e reforçado pela igreja. Sobre tal questão, Lousa argumenta:

O estado civil não é uma determinação identitária, assim como a religiosidade não deveria ser uma imposição para a regulação social. Segundo Elisabeth Grosz, os “corpos, individualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais, da biologia. O organismo ou entidade luta por afirmar, por maximizar, suas potencialidades, seus poderes, suas possibilidades” (2000, p. 65). O corpo das mulheres, assim como sua subjetividade, não é uma propriedade a ser explorada, não deve ser controlado por normas de conduta, é uma corporeidade laica que não pode ser assujeitada pela perspectiva da fé, ainda que a imposição da fé seja um dado histórico do país (Lousa, 2019, p. 114).

Na busca por compreender o porquê de todas essas violências tematizadas no poema, o corpo-mulher de *Sangria* procura explicações nas origens do Brasil: “arque com as consequências/ de ser nação-bastarda de nascença/ o nome ausente/ vazio de progenitor/ de quem se nomeia patriarca/ mas não passa de estupro” (Romão, 2017b). Nessa conjuntura, o país nascido de uma invasão – de um estupro como foi a colonização – se tornou uma “nação-bastarda”. O Brasil é então personificado na figura de uma pessoa com pai ausente, retomando a discussão do poema *DIA 3. NÚMERO DE REGISTRO*, e o patriarca estupro volta como personagem importante na história do país.

O estupro é uma violência enraizada na constituição da sociedade brasileira, dessa forma é retomado pelo poema para denunciar todo o histórico de violações das mulheres negras e indígenas, durante e após o período da colonização: “miscigenar/ verbete bonito/ estilo requintado/ mas que camufla o ventre violado” (Romão, 2017b). O trecho é extremamente irônico ao qualificar a palavra “miscigenação” construindo uma crítica ao mito da democracia racial no Brasil, via mestiçagem. Tal abordagem temática dialoga com o poema *A menina que nasceu sem cor*, de Midria, e demonstra que não é possível reescrever a história do Brasil sem falar sobre esses assuntos.

Luiza Romão elabora uma crítica à sociedade que nega a existência da conjuntura histórica de estupros na formação do país, que duvida das vítimas: “mas isso não existe/ imagina/ tantos querendo ordenhar minha/ va...xinga” (Romão, 2017b). O uso de termo “ordenhar” é estratégico para expressar que a mulher é tratada como um animal irracional pelo patriarcado. Ademais, a brincadeira com as sonoridades do substantivo “vagina” e do verbo conjugado “xinga” é elaborada para expor a sobreposição de violências físicas, com o estupro, e simbólicas, com as ofensas direcionadas às mulheres: “de mal-amada/ mal-comida/ mal-educada/ mas pro homem de bem/ sou o mal-encarnada (Romão, 2017b). Ao final, a poeta ironiza a representação do “homem de bem”, tão comum contemporaneamente, e traz a imagem da mulher como o ser encarnado, ou seja, que se fez corpo e carne, retomando o discurso bíblico. Portanto, recupero o discurso que relaciona Eva ao pecado e ao mal quando ela come a maçã, o que justifica a construção da figura da mulher como ser encarnado, consequentemente, associada ao pecado da carne.

Pensando sobre o título do poema, a Primeira Eucaristia ou Primeira Comunhão é um sacramento que representa a união de uma pessoa com Cristo, com seu corpo e sangue sob as formas simbólicas do pão e do vinho. Nesse contexto, o poema mostra como tal união é violenta para as mulheres, pois as impõe opressões como o silenciamento, a associação do estado civil com o estado religioso, o casamento como único destino aceitável, além de determinados

modelos de comportamento e estereótipos a quem não corresponde aos modelos. A foto que constitui o *DIA 15* é muito ilustrativa e simbólica ao colocar a cruz no umbigo da mulher.

Imagem 46: Foto que acompanha o poema *DIA 15*.



Fonte: Livro *Sangria*.

Para Giménez (2024, p. 99-100), a imagem reflete “a ideia do corpo como casa, melhor, do ventre como igreja”, já que a cruz está costurada no buraco do umbigo e abaixo de duas linhas em ângulo reto que transmitem o desenho do telhado. Dessa forma, poema e fotografia mostram como a atuação do Cristianismo influenciou na construção do Brasil, enquanto nação, e na construção das mulheres dessa nação. Assim, o barbante prende a cruz ao corpo da mulher em uma representação simbólica do controle corporal, mas *DIA 15. 1ª EUCARISTA* versa sobre mulheres que não aceitam mais as imposições violentas dessa religião e exigem que as cruzes sejam retiradas de seus caminhos.

Após as primeiras experiências do corpo-mulher de *Sangria* em seu amadurecimento físico e psicológico, o terceiro capítulo do livro, *Tensão pré-menstrual*, apresenta cinco poemas nomeados com alguns sintomas que podem afetar o corpo com útero no período pré-menstrual. São eles: *DIA 17. CÓLICA*, *DIA 18. NÁUSEA*, *DIA 19. FEBRE*, *DIA 20. FADIGA* e *DIA 21. VERTIGEM*. Tais sintomas ocorrem no corpo de *Sangria* como reação às violências contra as mulheres abordadas pelos textos. Esse capítulo faz um retorno histórico até a mitologia grega, recuperando momentos no Brasil e no mundo, bem como figuras femininas de resistência e ligando-as à contemporaneidade. Apresentarei alguns desses momentos e personagens a seguir.

Em meados do poema *DIA 17. CÓLICA*, três lideranças políticas patriarcais extremamente violentas são citadas pelo poema:

[...]
hitler nasceu de uma mulher
bush nasceu de uma mulher
ustra nasceu de uma buceta quente e peluda e profunda

MINHA BUCETA É UMA GARGANTA
MINHA BUCETA GRITA

(não foi suficiente
hitler bush ustra
pisotearam milhares de nós)
[...] (Romão, 2017b).

Ao citar “hitler” (1889–1945), político alemão que instigou a Segunda Guerra Mundial e foi figura central do Holocausto, “bush” (1924–2018), presidente dos Estados Unidos de 1989 a 1993 em um governo com histórico de crimes de guerra e práticas de tortura em prisões, e “ustra” (1932–), militar que chefiou centros de tortura e assassinato de pessoas durante a ditadura civil-militar brasileira, o poema argumenta que apesar de os homens nascerem de mulheres, isso não é suficiente para que eles não as violentem e as “pisoteiem” em suas políticas de perseguição e genocídio. Nessa conjuntura, interpreto a estrofe de dois versos em letras garrafais como a expressão da dor e do grito de socorro de mulheres torturadas e assassinadas durante governanças banhadas pelo horror.

Já em *DIA 18. NÁUSEA*, Luiza Romão recupera mulheres importantes em diferentes momentos violentos da história do Brasil: “canonizaram a violação como maior ato de barbárie/ mas alguém se lembrou de quitéria?/ o depoimento de olga benário apodrece/ num campo de concentração qualquer” (Romão, 2017b). Maria Quitéria foi a primeira mulher a atuar no exército brasileiro, ela se alistou disfarçada de homem e lutou na Guerra da Independência (1822–1824) com atuação reconhecida. Já Olga, judia e comunista, foi entregue em 1934 pelo governo fascista de Getúlio Vargas à polícia da Alemanha nazista enquanto estava grávida, sendo assassinada nos campos de concentração.

Apesar de serem símbolos de resistência feminina, Maria Quitéria e Olga Benário são deixadas de fora dos livros didáticos, dos currículos de cursos acadêmicos e da história do Brasil. Justamente por isso a pergunta sobre se alguém se lembrou de Quitéria ou mesmo a referência à destruição do depoimento de Olga. Nesse processo de releitura dessa história, *Sangria* nos deixa

as seguintes perguntas: “uma amnésia com gosto de mulher/ de quem eram os corpos?/ de quem somos a memória?” (Romão, 2017b).

Nos três últimos poemas do capítulo *Tensão pré-menstrual*, Luiza Romão – que é atriz e leitora de tragédias clássicas – faz referência a três personagens gregas em seus textos. Na leitura de Lousa:

[...] a autora evoca três figuras femininas gregas transgressoras para desconstruir suas histórias, subverter o discurso objetificador e colocá-las no lugar de sujeitos de suas próprias vidas: Antígona, em “Dia 19. Febre”, que desenterra os ossos de mulheres assassinadas e nomeia seus algozes; Penélope, em “Dia 20. Fadiga”, que desafia o poder masculino e se insurge; e Ariadne, em “Dia 21. Vertigem”, que apresenta as estruturas de poder brasileiras como um labirinto contemporâneo cheio de *minotauros*. Elas desafiam suas biografias e refazem a trama de suas narrativas, como acontece em toda a obra de Luiza Romão. Nela, as mulheres não performam recato, silêncio, pureza, marcas de uma feminilidade cristã controlada, muito pelo contrário, elas rompem padrões, elas questionam normas, elas não se contentam em ser menos, em estar à sombra (Lousa, 2019, p. 117).

Em um processo de intertextualidade muito interessante com as tragédias gregas, Luiza coloca as personagens Antígona, Penélope e Ariadne em outro lugar e momento da história – o Brasil contemporâneo – mantendo características marcantes das obras originais, mas elaborando novas versões para essas personagens. Opto por trazer apenas o poema *DIA 19. FEBRE* por sua ligação temática com o *DIA 18* já apresentado.

DIA 19. FEBRE

carne viva
em terra quente
carne quente
enterrada viva

antígona ao contrário

de cada desaparecida
desenterrar
os ossos
o nome
o algoz (Romão, 2017b).

Na primeira estrofe, a poeta constrói um jogo com repetições de palavras (carne, viva, terra, quente) e sons que se recombina nos versos da quadra quase se transformando em um trava-línguas, conforme a formação do último verso que pode nos enganar na primeira leitura, pois não repete a construção que seria lógica – em terra viva –, mas adiciona prefixo e sufixo

ao substantivo “terra” transformando-o no particípio passado “enterrada”. Dessa forma, ouvir e ler o poema pode trazer diferentes interpretações. O paralelismo sintático e as anáforas na construção da primeira e terceira estrofes, o vocabulário escolhido, além da repetição de sons fechados ao longo de todo o texto – /v/, /k/, /t/, /d/, /ê/ e /ô/ – atuam para expressar o peso do assunto na forma do poema.

Na mitologia grega, Antígona luta para enterrar o irmão Polinice com suas próprias mãos, por isso, no *DIA 19* é “antígona ao contrário”, já que a luta aqui tem a finalidade de encontrar e desenterrar as mulheres desaparecidas, a “carne quente/enterrada viva” (Romão, 2017b). Ao reler a história de um país como o Brasil é realmente preciso cavar e “desenterrar os ossos”, recuperar o “nome”, identificar o “algoz” e lhe oferecer punição se ainda for possível. Conseguir essas informações e justiça sobre os casos de mulheres desaparecidas é ter dados para reescrever a história do Brasil.

O capítulo 4, *Corte*, apresenta quatro poemas nomeados de uma forma diferente dos demais “dias” do calendário de *Sangria*. Tais poemas são intitulados como “pílulas” e fazem referência a acontecimentos políticos ocorridos no Brasil entre 2015 e 2017: *PÍLULA 1. (DIA 1º DE SETEMBRO)*, *PÍLULA 2 (DIA 13 DE MARÇO DE 2015)*, *PÍLULA 3 (DIA 18 DE ABRIL DE 2016)* e *PÍLULA 4 (DIA 04 DE FEVEREIRO DE 2017)*. Assim, o ciclo do corpo-mulher que se preparava para a ovulação, com o desenvolvimento dos folículos ovarianos para enviá-los ao útero, é interrompido por esse corte: “A cada momento em que o país tenta gestar práticas de alteridade, um corte seco é feito na história e discursos violentos, como pílulas do dia seguinte, abortam o curso da igualdade” (Sperber; Lousa, 2021, p. 228).

Ao longo desse capítulo, Luiza Romão cria uma metáfora para demonstrar como a sociedade brasileira, que estava se desenvolvendo e se preparando para o nascimento de um Brasil mais justo e igualitário (a fase folicular do útero), é golpeada pelas pílulas do dia seguinte que cortam brutalmente essa fase de desenvolvimento (que resultaria na concepção), representando as ações políticas do patriarcado opressor no poder legislativo brasileiro. Outra questão estética interessante deste capítulo é que todos os poemas são antecidos por duas notícias de jornal publicadas nos dias aos quais cada pílula se refere, sendo a primeira notícia de cunho político e a segunda de entretenimento.

A *PÍLULA 1* inicia com duas manchetes de jornais como epígrafes do poema, ambas alinhadas à direita do texto e em itálico. Tais notícias expõem assuntos bastante diferentes, pois, a primeira trata de um caso de violência policial contra uma manifestante em protesto político

contra o impeachment de Dilma Rousseff⁹⁸, tal violência do Estado foi resultado de uma ação de repressão a protestos de rua na cidade de São Paulo. Já a segunda matéria versa sobre um jogo da seleção brasileira de futebol⁹⁹ e a sua escolha para a epígrafe do poema parece demonstrar uma crítica de Luiza Romão ao contexto de “pão e circo” montado pela mídia de massa, enquanto pessoas estavam sendo violentadas pela polícia ao se manifestarem em espaços públicos.

PÍLULA 1. (DIA 1º DE SETEMBRO)

*“Estudante perde a visão após ser ferida
em protesto contra impeachment”
(O Estado de S. Paulo)*

*“Brasil vence o Equador na estreia de
Tite na eliminatória da Copa”
(Jornal Nacional)*

com uma linha reta é possível
projetar edifícios, a malha urbana ferroviária
calcular a distância entre um ponto A e um ponto B

mas definitivamente não é possível
desenhar a história
essa é espiral fora de ordem
inversão de cronologia
se pergunta
quando surgiu a democracia?

foi brincadeira
lenga-lenga
infância café com leite
minas-são paulo minas-são paulo
minas explodem em são paulo
em bebê-jovem-jornalista-gás-para-todo-lado
(a nação do futuro preso ao passado)

no horizonte
a linha reta apagada
nossa terra
com bala alinhavada

a bala na agulha
agulha na linha
sempre reta
alcança a meta

⁹⁸ Notícia disponível em:

https://www.estadao.com.br/politica/estudante-perde-a-visao-apos-ser-ferida-em-protesto-contrain impeachment/?srsltid=AfmBOoorbUuHR4z_MrorI6MWablVT5TowqNCdI30hie7u3ZbAm9sNCMc

⁹⁹ Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/video/brasil-vence-o-equador-na-estrela-de-tite-na-eliminatória-da-copa-5276860.ghtml>

metralhadora
no tórax
que não é alvo
seta
certa a resposta

golpe é a nossa marca de nascença
cordialidade é folclore
nossa tradição sempre foi de violência
e revide
à-mão-armada-insurgência
que paz não traz justiça
quando a toga cheira à carniça (Romão, 2017b).

As notícias da epígrafe desenhavam uma oposição entre os temas tratados, de um lado há o contexto de protesto político e de outro, o pão e circo do futebol para distrair o povo brasileiro. Após trazer essas manchetes do dia 1º de setembro de 2016, a fim de localizar o assunto do poema, Luiza Romão retoma o tema da linha reta, já tratado em *DIA 21. VERTIGEM* – “uma linha reta vira novelo/ a tragédia-novela” (Romão, 2017b) – para desenvolver o modo como essa linha se transforma na “tragédia-novela” abordada ao longo deste capítulo do livro.

Assim, a poeta brinca listando as funcionalidades de uma linha reta para ações de desenvolvimento defendidas pela colonialidade, como “projetar edifícios, a malha urbana ferroviária”, mas problematiza que ela não é capaz de desenhar a história do Brasil, pois essa não acontece em linha reta: “mas definitivamente não é possível/ desenhar a história/ essa é espiral fora de ordem/ inversão de cronologia/ se pergunta/ quando surgiu a democracia?” (Romão, 2017b). Tal construção imagética de um movimento espiral, fora de ordem e inverso à lógica para a cronologia do Brasil, é feita a fim de representar como os acontecimentos e os movimentos políticos se repetem no país mesmo com o passar do tempo. Em suas reflexões sobre o poema, Michelani questiona:

O que é definir uma linearidade histórica? E uma linearidade da história do Brasil? Quem são os agentes que a definem? A sucessão de eventos narrados e escolhidos para servirem como referência histórica, os pontos de vista escolhidos e reiterados defendem uma ideologia, o posicionamento político daqueles que detiveram o poder através da violência (Michelani, 2018, p. 33).

A impossibilidade de desenhar a história de forma linear me leva ao movimento realizado pela escritora Luiza Romão de montar o quebra-cabeças com a imagem do Brasil inserindo as novas peças que ilustram as violências da história desse país. Um quebra-cabeças não é montado em linha reta, mas aos poucos, em partes diferentes que são unidas ao final. Em uma história em linha reta, não seria possível que, em um país organizado pelo regime

democrático de direito – no qual o poder do Estado é investido no povo –, as pessoas fossem brutalmente violentadas por manifestarem publicamente as suas escolhas políticas. Ou seria? Logo, quando a poeta traz o tema da democracia para o texto verbal, eu me pergunto: que democracia é essa em que o Estado, na figura da polícia militar, fere e cega pessoas que participam de manifestações políticas pacíficas?

A foto que acompanha o poema é extremamente ilustrativa dessa “tragédia-novela” que Luiza descreve em *Sangria* e dialoga intimamente com o caso da estudante Débora Fabri, que ficou cega do olho esquerdo depois de ser atingida por fragmentos de bombas lançadas pela polícia militar durante o protesto contra o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff (PT), abordado na epígrafe do poema.

Imagem 47: Foto que acompanha o poema *PÍLULA 1*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A fotografia enquadra os olhos e o nariz de Luiza Romão chamando atenção ao jogo de luz/cor e sombra expresso na imagem. Do lado direito da foto, há incidência de luz e é possível identificar as partes da face da poeta, como seu olho, sobrancelha, desenho do nariz e linha da bochecha. Já o lado esquerdo da foto está completamente escuro e só é possível identificar a presença do olho através de pequenos pontos de luz capturados pela câmera, como reflexo da presença de um plástico colado sobre o olho da foto original. Ao observar o lado direito da fotografia, é possível visualizar melhor a presença desse plástico sob a superfície interna do olho. Tal construção visual, junto à costura do barbante vermelho sob as pálpebras – tão sensíveis – transmite uma sensação desesperadora ao imaginar a experiência real de um pedaço de plástico dentro de um olho ou mesmo de um tiro.

A intervenção do bordado sobre a foto original e os planos de luz/sombra com um olho na escuridão são escolhas estéticas para representar imagetivamente a dor e o sofrimento de pessoas que perderam a visão como consequência de ações violentas da polícia militar no Brasil. Esse é o caso de Débora Fabri, bem como do próprio fotógrafo e jornalista Sérgio Silva que, ao cobrir a manifestação de 13 de junho de 2013 contra o aumento das tarifas do transporte público na cidade de São Paulo¹⁰⁰, foi atingido por uma bala de borracha disparada pela polícia militar que acertou e cegou o seu olho esquerdo. Conforme Caê Vasconcelos (2023): “Sérgio havia abaixado para conferir uma foto e para ajustar o tempo de abertura do obturador de sua câmera e foi atingido pelo disparo. Ele estava na esquina da rua da Consolação com a rua Maria Antônia, no centro de São Paulo”¹⁰¹. Sérgio entrou com pedido de indenização ao Estado de São Paulo, mas o argumento do desembargador Rebouças de Carvalho, relator do julgamento, foi de que: “Não há provas, no processo, de que a lesão que cegou Sérgio foi causada pelo tiro de bala de borracha disparado pela PM” (Vasconcelos, 2023). O processo passou por mais dois juízes, Décio Notarangeli e Oswaldo Luiz Palu, que acompanharam o primeiro relator. Assim, a justiça negou a indenização a Sérgio Silva alegando que “o fotógrafo foi o responsável pelo próprio ferimento” (Vasconcelos, 2023).

Nesse contexto, a partir das reflexões de Niura Legramante Ribeiro (2017) sobre a fotografia como corpo performatizado, interpreto a produção dessa foto como uma forma de performar uma imagem sobre as violências sofridas por Débora Fabri, Sérgio Silva e tantos outros brasileiros. Nas palavras de Ribeiro:

Assim, uma parte da fotografia contemporânea está interessada em performar imagens, de forma que não se configura como seu antigo ofício de ser uma janela aberta para documentar um mundo real, mas como um espaço cênico. Performar uma imagem, engendrar uma ação, é fazer uma imagem como um gesto com o propósito de abrir um sentido em relação às possibilidades expressivas do dispositivo do corpo. Ela não é determinada por um valor de uso. Sua teatralidade não tem a vocação de produzir necessariamente uma mensagem, mas de abrir um sentido. A atuação não ocorre perante um público como na performance tradicional, mas é produzida para a câmera. Daí a consciência do artista de que está construindo uma ação para um registro ótico e tudo o que isto pode implicar na imagem. Performar uma imagem é, portanto, programar, executar uma ação buscando uma atitude expressiva, tendo a consciência do aparelho que aponta em sua direção e o registra (Ribeiro, 2017, p. 697-8).

¹⁰⁰ Mais informações em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/13/em-dia-de-maior-repressao-da-pm-ato-em-sp-termina-com-jornalistas-feridos-e-mais-de-60-detidos.htm>

¹⁰¹ Matéria disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/04/26/justica-nega-recurso-sergio-silva-fotografo-que-ficou-cego.htm>

No espaço cênico da foto a ser captada, o olhar de Luiza Romão na direção do obturador da câmera é proposital para transmitir a sensação de que ela nos olha no olho quando abrimos o livro nessa fotografia. A atitude expressiva da atriz/poeta somada à técnica do fotógrafo Sérgio Silva produz uma imagem em que o corpo abre sentidos sobre o que é a dor. Considerando o contexto de criação da foto original e das intervenções de Luiza sobre ela, é possível entender como essa poética visual de *Sangria* e o seu respectivo texto são artes ligadas às vivências de quem as produziu. A própria construção do olho em meio à escuridão foi feita para que, a partir do objeto livro, a nossa leitura o visualizasse do lado esquerdo da imagem 47. Além disso, as linhas vermelhas que saem do outro olho abrem espaços para a interpretação do sangue que jorra de um corpo atingido por uma bala de borracha. Tais linhas retas e esticadas na foto também dialogam intimamente com o texto verbal do poema.

Na tentativa de responder à pergunta sobre quando surgiu a democracia no Brasil, a terceira estrofe é elaborada com uma ácida ironia, “foi brincadeira/ lenga-lenga/ infância café com leite/ minas-são paulo minas-são paulo”, a qual retoma o período histórico da política do café-com-leite¹⁰² como berço para o nascimento da democracia brasileira. Na continuidade da estrofe, o duplo sentido da palavra “minas” é utilizado para promover um jogo de sentidos entre as ideias do estado de Minas Gerais e de minas explodindo para a extração de minérios: “minas explodem em são paulo/ em bebê-jovem-jornalista-gás-para-todo-lado/ (a nação do futuro preso ao passado)” (Romão, 2017b). Com a abordagem de minas explodindo em São Paulo, Luiza retoma as explosões de bombas de gás lacrimogêneo jogadas pela polícia militar para dispersar manifestações. Bombas essas que atingem e ferem a população civil, representada pelos termos “bebê”, “jovem” e “jornalista”.

A ideia de um “futuro preso ao passado” me leva à reflexão de que o Estado democrático de direito organizado no Brasil está enraizado no passado político do país, guiado pela colonialidade do poder. Isso porque as elites – como a do café-com-leite – continuam acessando os cargos políticos de poder, controlando as decisões e violentando quem se opõe a elas através de instituições como a própria polícia militar, vide as atuações dessa em protestos. A temática da linha retorna ao poema para demonstrar como a violência da “bala” está alinhavada na história do Brasil e nas relações de apropriação indevida de terras país adentro: “no horizonte/ a linha reta apagada/ nossa terra/ com bala alinhavada” (Romão, 2017b). Logo,

¹⁰² A política do café-com-leite foi um acordo entre as elites estaduais e o governo federal durante a República Velha, no qual a Presidência da República alternava entre São Paulo e Minas Gerais. O nome faz referência às principais atividades econômicas desses estados: o café paulista e o leite mineiro. Com grande influência econômica, populacional e política, os Estados de São Paulo e Minas controlaram a sucessão presidencial apoiados por seus partidos regionais – o Partido Republicano Paulista e o Partido Republicano Mineiro.

a linha reta apagada no horizonte me faz recuperar os casos de avanços de cercas em terras alheias que geraram – e continuam gerando – intensos conflitos por terra no Brasil.

As figuras simbólicas da “bala” e da “linha” guiam os sentidos da penúltima estrofe do poema, a qual consegue construir uma sensação de movimento, mesmo sendo predominantemente escrita com substantivos: “a bala na agulha/ agulha na linha/ sempre reta/ alcança a meta/ metralhadora/ no tórax/ que não é alvo/ seta/ certa a resposta” (Romão, 2017b). O número de sílabas poéticas em cada verso também colabora para uma relação de movimento:

a/ ba/la/ na a/**gu**/lha (5)
 a/gu/lha/ na/ **li**/nha (5)
 sem/pre/ **reta** (3)
 al/can/ça a/ **me**/ta (4)
 me/tra/lha/**do**/ra (4)
 no/ **tó**/rax (2)
 que/ não/ é/ al/vo a/**qui** (6)
se/ta (1)
 cer/ta a/ res/**pos**/ta (4)

Do primeiro ao quinto verso, a metrificação – 5, 5, 3, 4, 4 – apresenta uma ordem que sugere o ritmo da ação da polícia militar com suas metralhadoras em mãos. Já do sexto ao nono verso, a metrificação – 2,6,1,4 – entra em desordem, o que sugere um ritmo de caos associado ao momento em que um corpo recebe a bala no tórax. Nesse sentido, a extensão dos versos, os cortes de enjambement e a repetição de sons contribuem para essa sensação caótica de movimento. Nas palavras de Heloísa Teixeira: “Versos curtos como soco, sonoridade rouca querendo invadir o espaço público. Não há aqui a esperança imediata, só a sangria, só o sangramento, interrupções da história e da vida” (Hollanda, 2017). A expressão “bala na agulha”, que popularmente significa ter poder, e as imagens de uma linha “sempre reta” que “alcança a meta” possibilitam uma leitura sobre o discurso de desenvolvimento do Brasil como algo extremamente colonial e ligado ao poder. Esse último, por sua vez, é demonstrado pela força da metralhadora que acerta tudo o que estiver pela frente, inclusive quem não é alvo. O verso, “certa a resposta”, pode ser uma resposta-resumo à pergunta feita anteriormente no poema sobre a democracia, ligando-a à violência e à estrofe seguinte.

Luiza conclui o poema recuperando características da história do país que influenciam diretamente no modo de organização da sociedade brasileira contemporânea: “golpe é a nossa marca de nascença/ cordialidade é folclore/ nossa tradição sempre foi de violência/ e revide” (Romão, 2017b). Assim, a slammer expressa que não é possível refletir sobre o Brasil e a experiência democrática sem considerar a nossa história de golpes políticos e de cordialidade

por interesse, assuntos já discutidos em poemas anteriores como *DIA 4. IDIOMA MATERNO* e *DIA 13. 1ª TRANSA*, respectivamente. Para Heloisa Teixeira, no quarto capítulo de *Sangria*: “O movimento do organismo é interrompido, o movimento da história interdito. Outra poética, outro momento político. Momento tenso, urgente, no qual ‘cordialidade é folclore’, como avisa a poeta explicitamente determinada em mostrar ‘a história à contrapelo’” (Hollanda, 2017).

Nessa conjuntura de violências extremas, é preciso que a população brasileira revide, que ela faça o seu próprio levante já que a justiça de matriz colonial não está ao lado do povo: “à-mão-armada-insurgência/ que paz não traz justiça/ quando a toga cheira à carniça” (Romão, 2017b). Os dois últimos versos do poema são extremamente simbólicos ao associarem a falta de justiça à “toga”, vestimenta usada por desembargadores e juízes federais em sessões de julgamento nos tribunais¹⁰³. A imagem de poder e solenidade imposta pela toga cai por terra no poema ao “cheirar a carniça” e tal construção recupera o caso do processo do fotógrafo Sérgio Silva e a injustiça promovida pelo Estado brasileiro debaixo de suas togas com cheiro de cadáver.

O poema referente à segunda pílula faz um recuo na história recente do Brasil para o ano de 2015, quando se iniciaram os protestos contra o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff:

PÍLULA 2 (DIA 13 DE MARÇO DE 2015)

*“Maior manifestação da história do País
aumenta a pressão por saída de Dilma”
(O Estado de S. Paulo)*

*“Pitbull gigante de um ano e meio pesa
79 kg e continua crescendo”
(G1.globo)*

eram tempos de muito ódio e ferrugem antiga
eram tempos de muito grito e pouca voz
eram tempos de ritalina amnésia e aspirina

eram tempos de roleta-russa, guerra fria requentada
como se miami fosse terra prometida
e cuba a praga infestada

eram tempos repetidos
a história como farsa
a história como força
a história como falsa

¹⁰³

Mais informações em: <https://www10.trf2.jus.br/memoria/atoga/#:~:text=%C3%89%20um%20traje%20que%20simboliza,um%20dos%20s%C3%ADmbolos%20da%20magistratura.>

a história como força
estouro com foice e faca
e continuo nessa jornada
sem renúncia perante a barbárie

entenda
sua panela de teflon não conhece a fome
seu milagre faz crescer o bolo,
[mas não multiplica os pães
você quer tanto melhorar o b%@sl tio
mas que humanidade se constrói
[na mira de um fuzil?

contradição tamanha
só vi na alemanha
antro de besteira
versão atualizada
do ensaio da cegueira

que venham os touros furiosos
continuarei erguendo minha bandeira vermelha
porque meu sangue é rubro
(não azul)
muito menos amarelo
pode se pintar de verde
esse nacionalismo eu não quero

isso é mais que tomar partido
é tomar coragem
de enfrentar a cruz e a bala
da sua bancada milionária

se for preciso teremos guerra
ressuscitaremos marighella
uma só conduta
mesmo com golpe
vai ter luta (Romão, 2017b).

Na *PÍLULA 2*, as notícias escolhidas como epígrafes do poema continuam a expressar o distanciamento entre o contexto político nacional e o pão e circo do entretenimento brasileiro. A primeira notícia informa sobre a maior manifestação popular da história do país pedindo o impeachment da presidenta Dilma Rousseff: “A manifestação contra a presidente Dilma Rousseff (PT) na Avenida Paulista neste domingo (15) reuniu 210 mil pessoas, segundo o Instituto Datafolha. O total é menor que a estimativa feita pela Polícia Militar, de 1 milhão de manifestantes” (G1, 2015)¹⁰⁴. Já a segunda matéria informa sobre a existência de um cachorro pit bull gigante que continua crescendo e a escolha dessa notícia parece ser proposital para

¹⁰⁴ Trago dados de outra matéria porque não consegui acessar a do jornal O Estado de S. Paulo, citada no poema, disponível apenas para assinantes.

construir uma metáfora sobre os grupos bolsonaristas que começaram a se formar nesse momento da história do Brasil.

No contexto dos protestos pró-impeachment surgiram pedidos de intervenção militar no país, justamente por isso, Luiza inicia o poema retomando o período da ditadura no Brasil: “eram tempos de muito ódio e ferrugem antiga/ eram tempos de muito grito e pouca voz/ eram tempos de ritalina amnésia e aspirina/ eram tempos de roleta-russa, guerra fria requentada/ como se miami fosse terra prometida/ e cuba a praga infestada” (Romão, 2017b). A anáfora utilizada na construção dos versos, com a repetição da expressão “eram tempos de” seguida de elementos violentos que caracterizaram tal período, é um recurso estético que gera impacto na mensagem e dá ritmo ao texto. Os dois últimos versos do excerto quebram o padrão até então apresentado para enfatizar a oposição de ideias difundida durante a ditadura civil-militar. Por um lado, pregava-se a adoração aos Estados Unidos e por outro construiu-se uma imagem de Cuba como inimiga, já que o país era governado por um partido comunista que derrubou um governo ditatorial. Tal oposição de ideias mobilizadas nesse passado brasileiro foi recuperada contemporaneamente pelos grupos bolsonaristas que defendem a ditadura.

Diante de tal conjuntura nacional, a *PÍLULA 2* nos deixa a pergunta: eram tempos ou ainda são esses mesmos tempos de antes? Em tal caminho de interpretação, a poeta nos mostra o contínuo uso da violência como instrumento de controle pela colonialidade do poder ao longo da história: “eram tempos repetidos/ a história como farsa/ a história como força/ a história como falsa/ a história como forca/ estouro com foice e faca/ e continuo nessa jornada/ sem renúncia perante a barbárie” (Romã, 2017b). A história se torna o assunto da estrofe e a sua descrição a partir de comparações com diversos substantivos de curta extensão, escrita e sonoridade próximas cria uma repetição no plano sonoro do poema: farsa, força, falsa, forca, foice, faca. Novamente, a anáfora e a reincidência de sons – /f/, /t/, /s/, /a/, /o/ – são elementos estéticos que expressam a relação entre a forma e o conteúdo do texto. Além disso, os “tempos repetidos” e a própria forma do poema retomam a ideia da espiral da história, discutida na pílula anterior. Logo, o posicionamento do corpo-mulher de *Sangria* em continuar na jornada se justifica pela necessidade de enfrentar a barbárie, assim como as mulheres fizeram durante a ditadura civil-militar.

A quarta estrofe do poema promove uma fala direta às pessoas da classe média que bateram panela no conforto de suas casas Brasil a fora em protestos contra a presidenta Dilma Rousseff: “Entenda/ sua panela de teflon não conhece a fome/ seu milagre faz crescer o bolo,/[mas não multiplica os pães” (Romão, 2017b). A “panela de teflon” é uma ótima simbologia para a classe média brasileira que também defende as ações de filantropia, muitas

vezes motivadas pelas instituições religiosas das quais participam, mas tem pavor de justiça social. Tal trecho ainda realiza uma ácida crítica ao “milagre econômico”¹⁰⁵ da ditadura civil-militar que “fez o bolo crescer”, como metáfora para o desenvolvimento econômico, o crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e da renda per capita, entretanto não “multiplicou os pães”, já que apenas uma parcela restrita da população se beneficiou com tal conjuntura enquanto as desigualdades sociais e a pobreza se agravaram no país.

Dessa forma, há um questionamento frente a incoerência de proposições da classe média brasileira que diz querer melhorar o país e, concomitantemente, defende a intervenção militar e o armamento da população: “você quer tanto melhorar o b%@sl tio/ mas que humanidade se constrói/ [na mira de um fuzil?” (Romão, 2017b). O uso do vocativo “tio” colabora na construção das rimas entre os versos, mas também é bastante irônico ao representar a classe social questionada. Há, então, uma crítica à hipocrisia do discurso dessa classe que fala de “humanidade”, mas ataca com violência armada. Além disso, chama a atenção o fato de a palavra “brasil” ainda não ser grafada no livro diante de toda a violência perpetuada na história do país, o que retoma o poema *DIA 1. NOME COMPLETO*.

Usando o imaginário das touradas espanholas, Luiza Romão cria uma metáfora para representar o ódio nutrido pelas pessoas que defenderam o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e, por traz desse discurso pró-impeachment, também defenderam toda uma conjuntura de repressão e violência: “que venham os touros furiosos/ continuarei erguendo minha bandeira vermelha/ porque meu sangue é rubro/ (não azul)/ muito menos amarelo/ pode se pintar de verde/ esse nacionalismo eu não quero” (Romão, 2017b). A cor do sangue “rubro” vem para desconstruir o discurso colonial do “sangue azul” como representação de superioridade da população branca. Além disso, o jogo de cores dessa estrofe mostra como elas são simbólicas, pois o verde e o amarelo são cores da bandeira do Brasil, símbolo nacional, por isso foram escolhidas por manifestantes pró-impeachment para se vestirem e se pintarem nos protestos.

Percebo aqui um movimento do corpo-mulher de *Sangria* e da própria poeta Luiza Romão de negar o nacionalismo como uma forma de rejeitar as violências por ele defendidas e aplicadas, posicionamento semelhante aos expostos nos poemas *Verdade seja dita*, de Mel Duarte, e *Bastarda*, de Midria, discutidos no segundo capítulo. Isso demonstra um alinhamento entre es slammers sobre não se reconhecerem nessa identidade patriótica fomentada na última década com o uso de símbolos nacionais para a defesa de ações opressivas, conforme bem pontua a *PÍLULA 2*: “esse nacionalismo eu não quero”.

¹⁰⁵ Mais informações em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c17d57rqeexo>

Abro um parêntese para mostrar que, em anos posteriores, o ódio dos “tours furiosos” atingiu inclusive es poetas do slam que versavam sobre questões sociopolíticas brasileiras. No lançamento de *Sangria* pelo *Slam Pé Vermelho* em 2021, Luiza Romão comentou sobre episódios em que recebeu ataques nas redes sociais a partir de poemas seus que foram divulgados no filme *Slam Voz de Levante*¹⁰⁶ e em outras mídias:

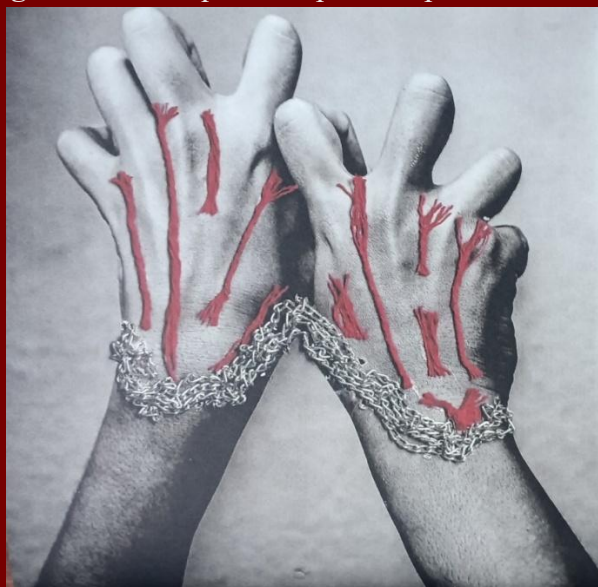
Óbvio que dá muito medo. No *Slam Voz de Levante* teve, realmente, muito comentário, muito inbox assim, coisas que até parei de ler porque, de fato, faz muito mal. É algo que já tinha vindo também de outros poemas meus que tinham sido publicizados, um fala sobre a redução da maioria penal, o outro é mais antigo e fala sobre golpe e tudo mais. Enfim, acho que infelizmente é uma cultura do ódio que tá disseminada né, assim, institucionalizada na presidência, quanto parece autorizada na internet né, seja com um suposto anonimato nas redes sociais, seja por essa passabilidade que o próprio governo parece instituir, então foi algo pesado, mas que não ofusca a magnitude do filme (Romão, 2021, transcrição minha).

Voltando à leitura do poema *PÍLULA 2*, na penúltima estrofe, Luiza Romão escolhe expressões simbólicas para representar o Brasil patriarcal, cristão e coronelista que assumiu cargos de poder na política nacional nos últimos anos e mobilizou esse patriotismo doentio: “isso é mais que tomar partido/ é tomar coragem/ de enfrentar a **cruz** e a **bala**/ da sua **bancada milionária**” (Romão, 2017b, grifos meus). Aqui há uma acirrada crítica à “bancada milionária” em referência aos cargos do legislativo eleitos pelo empresariado e pela agropecuária brasileira para defenderem seus interesses. São essas áreas que também incentivaram financeiramente a maioria dos protestos pró-impeachment. Frente a tal zona de perigo, mais uma vez o corpo-mulher de *Sangria* se coloca de forma coletiva para atuar: “se for preciso teremos guerra/ ressuscitaremos marighella/ uma só conduta/ mesmo com golpe/ vai ter luta” (Romão, 2017b). O poema traz a figura de Carlos Marighella, importante organizador da luta armada contra a ditadura, como símbolo de resistência política no Brasil. Os versos curtos, as rimas (guerra/marighella, conduta/luta), as afirmações e o discurso na primeira pessoa do plural marcam o tom de levante do poema muito próximo ao da primeira pílula.

A foto de Sérgio Silva focaliza as mãos, punhos e parte dos braços da poeta a partir de um ângulo superior que mostra o dorso dessas mãos com seus dedos dobrados como se fossem arranhar e/ou se defender de algo.

¹⁰⁶ Com direção de Roberta Estrela D’Alva e Tatiana Lohmann, o documentário *Slam Voz de Levante* (2017) mostra o desenvolvimento da cena brasileira de slams desde 2008. O longa foi vencedor do Prêmio Especial do Júri e do prêmio de Melhor Documentário no 19º Festival do Rio, em 2017, e do prêmio de Melhor Filme Nacional no FIM CINE (Festival Internacional de Mulheres no Cinema), em 2018.

Imagem 48: Foto que acompanha o poema *PÍLULA 2*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A inserção das correntes que prendem uma mão a outra colabora na construção de uma ideia de resistência por parte do corpo-mulher constantemente violentado ao longo da história do Brasil por diferentes instituições sociais, dentre elas a própria política patriarcal. Dias (2019, p. 57) reflete que o ato de “bordar nos possibilita transitar entre estes territórios, o privado e o político, micro e macro, de forma sensível e cartográfica, registrando as marcas que o corpo sofre ao percorrer e interagir por entre eles”. Nessa conjuntura, o bordado de Luiza sobre a foto original cria representações sobre um corpo feminino o qual, ainda que oprimido, continua a enfrentar a barbárie, mesmo que seja apenas com suas próprias mãos.

Na terceira pílula, temos contato com um poema-retrato da política brasileira contemporânea. Não à toa, a sua data é o dia seguinte da admissibilidade do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff aprovada na Câmara des Deputadas.

PÍLULA 3 (DIA 18 DE ABRIL DE 2016)

*“No dia seguinte à aprovação do
impeachment, Dilma se diz injustiçada”
(Jornal Nacional)*

*“Temporada de 2016 da Fórmula1 está com
número altíssimo de ultrapassagens”
(Jornal Nacional)*

não pelos filhos de registros sem pai
nem pelos ais das filhas sem paz
nem pelas pás
que cedo enterram
crianças sem-terra

vítimas de guerra
 mas pela minha família
 modelo triunfante
 pai, mãe, filhos (e amante)

não pelo avante
 da sociais melhorias
 do voto da maioria
 mas pelo meu eleitorado
 pelas empreiteiras financiado
 que transformam o público
 em interesse privado

não por eldorado
 pelo massacre dos ribeirinhos
 por canudos ou carajás
 pelo fim da violência
 (sai polícia militar)
 mas por deus
 o branco de longas barbas
 que investe dinheiro e usa farda
 pela minha esposa caviar
 bela, recatada e dólar

não pelo fim da miséria
 qualquer proposta séria
 pela série de chacinas e repressão
 pelos indígenas
 vidas mais dignas
 não
 pelas minhas insígnias
 pelo meu povo
 como se fossem reis
 armados de corvo

(mas não engrossamos esse molho
 resistência sem medo
 somos a história à contrapelo) (Romão, 2017b).

A primeira notícia da epígrafe traz a opinião de Dilma Rousseff sobre o seu processo de impeachment, que já vinha sendo discutido nas pílulas anteriores. A matéria escolhida expõe que a ex-presidenta se sentia injustiçada e, pela primeira vez, aborda a versão de quem sofreu com o processo de cassação política. Por outro lado, a segunda notícia de entretenimento versa sobre as ultrapassagens na Fórmula 1.

Luiza Romão organiza esteticamente as quatro primeiras estrofes com estrutura semelhante para versar sobre os verdadeiros interesses dos deputados federais que votaram a favor do impeachment. Essas estrofes são compostas por muitos versos (9, 7, 10 e 10) e rimas – inclusive entre as próprias estrofes –, além de começarem com a expressão “não pelo/a(s)”

seguida de uma série de temas sociais de urgência que deveriam ser considerados por tais figuras políticas como prioridades, mas não foram. E, no meio de cada estrofe, a expressão “mas pelo/a(s)” surge para revelar as verdadeiras justificativas dos votos.

Assim, a primeira estrofe apresenta uma espécie de raio-X das famílias brasileiras, expondo problemas marcantes de sua configuração como o abandono e a ausência da filiação paterna no registro de nascimento, o controle familiar operado sobre as filhas para que se enquadrem no modelo de gênero feminino e as crianças mortas em conflitos por terra no Brasil. A linguagem do poema é afiada como uma navalha e suas rimas dão o tom do texto (pai/paz/pá, enterram/terra/guerra, triunfante/amante). Não é pelos problemas citados no início da estrofe que a Câmara des Deputades votou, “mas pela minha família/ modelo triunfante/ pai, mãe, filhos (e amante)” (Romão, 2017b). “Pela minha família” foi uma frase utilizada por diversas parlamentares – sobretudo homens – para justificarem seus votos a favor do impeachment. Diante disso, Luiza Romão denuncia a imposição do modelo de família nuclear como o único possível e aceitável em uma sociedade patriarcal como a brasileira. Por outro lado, a ironia da poeta não deixa a desejar quando ela adiciona a figura da “amante” entre aspas nesse verso que lista quem faz parte da família.

Sobre tal questão, retomo que a noção de família tradicional, frequentemente citada no discurso político brasileiro, é fruto de um processo histórico de colonialidade de gênero e de sexualidade. A família organizada por gênero é uma ideia ocidental e esse modelo familiar imposto durante a colonização está ancorado em uma lógica hierárquica que define papéis sociais rigidamente generificados, apagando a diversidade de arranjos familiares presentes em diferentes culturas. Como exemplo, os próprios arranjos brasileiros são muito diversos, desde as famílias matriarcais compostas por mães e filhos – onde não existe pai ou uma figura paterna –, ou mesmo as famílias estendidas em que muitas pessoas vivem na mesma casa em função de condições financeiras.

Além disso, a família nuclear é um pilar de ordem social para a colonialidade do poder ao fabricar as categorias de “homem” e de “mulher” como posições fixas e funcionalizadas dentro de uma lógica capitalista e patriarcal (Lugones, 2008). Isso porque, no interior dessa estrutura, os papéis de “pai” e de “mãe” ultrapassam as funções afetivas, convertendo-se em dispositivos de controle e reprodução social. O pai, muitas vezes, atua como “fiscal” da linha de produção dos papéis de gênero, garantindo – inclusive, por meio da violência – que as filhas assimilem condutas adequadas ao modelo dominante. A mãe, por sua vez, ocupa uma posição na reprodução simbólica, ensinando que “meninos” sejam futuros “pais” e que “meninas” sejam futuras “mães”, perpetuando, portanto, uma cadeia contínua de generificação das funções

familiares. Isso explica por que o modelo de família nuclear é tão defendido pelo patriarcado que ocupa posições políticas de poder no Brasil.

A segunda estrofe do poema expõe que não é pelo avanço social do país nem pelo voto da maioria – em relação à própria eleição de Dilma Rousseff à presidência – que a câmara pró-impeachment se posicionou, “mas pelo meu eleitorado/ pelas empreiteiras financiado/ que transformam o público/ em interesse privado” (Romão, 2017b). Tal trecho expõe outra motivação levantada por parlamentares para justificarem os seus votos: o eleitorado. Aqui há uma denúncia direta a determinados setores da sociedade, recuperados pelo termo “empreiteiras”, os quais financiam as campanhas eleitorais de candidates que, após eleites, defendam os interesses desses setores, tal trecho dialoga com a ideia da “bancada milionária” exposta no poema anterior. Um exemplo é a própria facilitação para que alguns setores prestem serviços ao governo, ganhem licitações etc., bem como a aprovação de projetos de concessões e de privatizações das empresas estatais em um movimento que transforma o público em interesse privado.

O raio-X social do Brasil é ampliado na terceira estrofe: “não por eldorado/ pelo massacre dos ribeirinhos/ por canudos ou carajás/ pelo fim da violência/ (sai polícia militar)” (Romão, 2017b). O trecho recupera momentos violentos marcados na história nacional, como o Massacre de Eldorado do Carajás (1996) na cidade de Eldorado do Carajás (Pará), no qual 21 trabalhadores rurais do Movimento dos Sem-Terra que lutavam pela reforma agrária foram assassinados pela polícia militar, e o Massacre de Canudos (1896-1897) no interior da Bahia, um conflito entre a comunidade de Canudos liderada por Antônio Conselheiro e o exército brasileiro que resultou na destruição da comunidade com o assassinato da maior parte dos 25 mil habitantes. Frente a tal histórico de violências aplicadas pelo Estado – nas figuras da polícia militar e do exército – surge o verso entre parênteses “(sai polícia militar)” como um pedido de socorro. Após explicar que não é pelo fim da violência que os deputados votaram, o poema apresenta o real motivo: “mas por deus/ o branco de longas barbas/ que investe dinheiro e usa farda/ pela minha esposa caviar /bela, recatada e dólar” (Luiza, 2017b).

Novamente, o Cristianismo demonstra influenciar as decisões da política brasileira com a referência à figura de “deus” e a personificação ocidentalizada de sua imagem como um homem branco de longas barbas. E não é qualquer “deus”, mas aquele cultuado pelo empresariado e pelas figuras militares. Também é pela “esposa” que muitos deputados justificaram os seus votos a favor do impeachment. A ironia de Luiza Romão é explícita neste trecho do poema ao caracterizar a esposa como um artigo de luxo, o “caviar” a ser mostrado para todos, a mulher para as “fotografias oficiais” como discute o poema *DIA 13. 1ª TRANSA*.

Além de recuperar o modelo da esposa “bela, recatada e do lar”, difundida pela mídia no governo de Michel Temer, a poeta ainda brinca com a sonoridade promovida com a combinação das palavras para grafar “dólar” e reforçar a sua crítica a respeito do tratamento das mulheres como objetos de consumo.

Mais problemas sociais urgentes no Brasil são levantados na quarta estrofe, como a miséria, as chacinas, as repressões políticas e os povos indígenas para expressar que não é por tais questões que as deputadas votaram. Nesse sentido, a apresentação do advérbio “não” em um verso isolado promove uma ênfase nessa negação, demonstrando que a decisão favorável ao impeachment da presidenta foi muito bem pensada, já que foi “pelas minhas insígnias/ pelo meu povo/ como se fossem reis/ armados de corvo” (Romão, 2017b). A escolha do vocabulário do poema é extremamente simbólica, pois o termo “insígnias” faz referência a um símbolo distintivo que identifica alguma pessoa como pertencente a determinada organização ou grupo social (realeza, episcopado e militarismo as utilizam, por exemplo). Dessa forma, as insígnias promovem uma imagem de diferenciação e, principalmente, de separação entre as deputadas e a população brasileira, já que elas votaram pensando apenas nos grupos aos quais pertencem e não por “qualquer proposta séria” (Romão, 2017b). O uso dos pronomes possessivos “minhas(s)/meu” ao longo de todo o poema demarca muito bem esse interesse das deputadas.

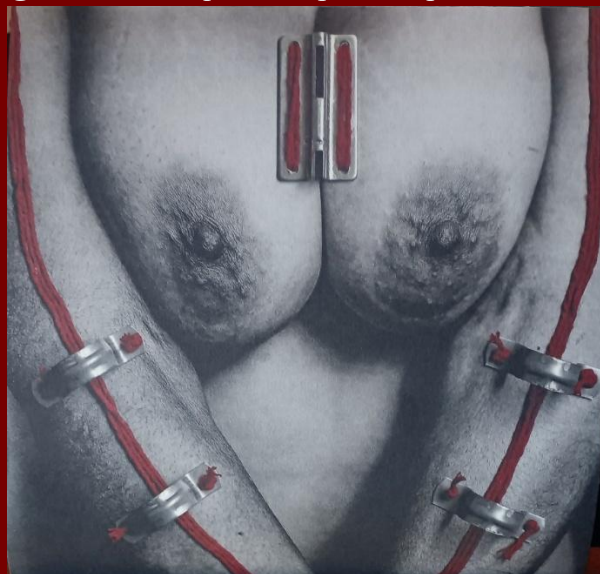
A última estrofe realiza uma quebra por apresentar apenas três versos e estar entre parênteses, escolha feita para trazer de volta a voz do corpo-mulher de *Sangria* e se diferenciar do discurso das deputadas presente no restante do texto. Tal estrofe parece ser um comentário do corpo-mulher que, novamente, se coloca no plural e nos chama à resistência e ao levante: “(mas não engrossamos esse molho/ resistência sem medo/somos a história à contrapelo)” (Romão, 2017b). A repetição do som /p/ ao longo de todo o poema – “pelo/a(s)”, “por” – promove uma sensação de corte e travamento com o uso dessa consoante bilabial que retorna na última palavra “contrapelo”, encerrando o texto de forma circular com as suas repetições.

Considerando que a “história à contrapelo” é uma história ao revés, uma história contrária a que a colonialidade tenta nos impor, compreendo um apelo do corpo-mulher de *Sangria* para que façamos também uma leitura a contrapelo, ou seja, uma leitura do que não está escrito, uma leitura sobre o que não falamos de nós como participantes dessa história. Rer ler e revisar a história do Brasil recuperando o que não foi colocado nela – das violências às resistências – é o que Luiza Romão e muitas outras poetisas têm feito nos últimos tempos no cenário do slam brasileiro.

A foto que antecede o poema *PÍLULA 3 (DIA 18 DE ABRIL DE 2016)* apresenta um enquadramento frontal do corpo nu de Luiza Romão com seios, braços e barriga aparecendo. A

figura dos seios, uma parte tão objetificada do corpo feminino e tão íntima, nos mostra que a história do Brasil também precisa ser reescrita a partir das experiências íntimas das mulheres, constantemente relegadas ao espaço privado.

Imagem 49: Foto que acompanha o poema *PÍLULA 3*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A fotografia mostra uma mulher de peito aberto e me faz recuperar na memória duas imagens emblemáticas de Dilma Rousseff ao longo de sua trajetória política a partir do texto verbal da *PÍLULA 3*. A primeira é a de Dilma sendo interrogada na sede da Auditoria Militar do Rio de Janeiro em 1970, foto¹⁰⁷ em que ela está sentada na cadeira do interrogatório cercada por militares que cobrem os seus rostos, e a segunda imagem¹⁰⁸ é a de Dilma se defendendo no julgamento de seu impeachment, já que a mídia brasileira realizou a cobertura do julgamento com transmissão ao vivo na TV aberta, logo, o pão e circo se fez com audiência nacional. Ressalto que, em ambas as imagens, Dilma Rousseff está de “peito aberto” e de “cabeça erguida” enfrentando dois momentos opressivos em sua vida política.

Na foto de *Sangria*, os braços aparecem fechados para unir as mãos e demonstram uma tentativa de proteção desse corpo-mulher. Além disso, em meio aos seios justapostos há uma dobradiça bordada representando as opressões e violências que as mulheres sofrem na posição de representantes políticas brasileiras. O fato de uma mulher assumir o mais alto cargo de poder civil no país – a Presidência da República – demonstrou ser extremamente perigoso ao

¹⁰⁷ Foto disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2011/12/03/foto-inedita-mostra-dilma-rousseff-durante-interrogatorio-em-1970.ghtml>

¹⁰⁸ Imagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fgQ7h4-eATA>

patriarcado que não mediu esforços para destituí-la do poder, a exemplo do processo de impeachment. Dessa forma, as linhas vermelhas coladas nesses braços da foto me recordam a linha “sempre reta” que “alcança a meta” da *PÍLULA 1*, em uma tentativa de o patriarcado sempre tentar controlar quem conta a história do país, colocando as mulheres à margem do discurso e das posições de poder.

A quarta e última pílula, que promove um corte no projeto de desenvolvimento de um Brasil justo, é datada de 2017 e versa sobre a atuação conjunta das colonialidade de gênero e da linguagem que colaboraram para justificar a necessidade do impeachment:

PÍLULA 4 (DIA 04 DE FEVEREIRO DE 2017)

*“Dona Marisa, ex primeira-dama,
morre em SP”
(G1.globo)*

*“Estilo de vida que valoriza aconchego e
simplicidade é moda no Reino Unido
(Jornal Hoje)*

desde o começo foi uma questão de grafia
como se a língua
my motherland is my tongue
não suportasse a inversão vocálica
o toque suave no palato mole
o deslizar triste por entre dentes
da letra “a”
sorry
/ei/

desde o começo foi uma questão de falar correto
perfect accent and perfect grammar
uma questão de whisky – book on the table
or vermouth carpano punt

desde o começo foi uma questão de verbete
de rigor acadêmico uma questão de classe
semântica
(of course)

after all como deixar uma mulher comandar o país
se “presidentA” não existe? (Romão, 2017b).

As notícias da epígrafe apresentam informações sobre o falecimento de Marisa Letícia, até então esposa do ex-presidente Lula, por isso referenciada pela mídia como “ex primeira-dama”, e informações sobre o comportamento de vida no Reino Unido.

A reflexão sobre a concordância de gênero no uso do português brasileiro é o assunto da quarta pílula de *Sangria*. Para discutir isso, Luiza Romão escolhe iniciar as três primeiras estrofes com o verso “desde o começo foi uma questão de” seguido de justificativas que influenciaram o pedido de impeachment da presidenta: “grafia”, “falar correto”, “verbete”. As justificativas ligadas ao campo linguístico são detalhadamente discutidas em suas relações com os costumes e os valores da sociedade brasileira patriarcal que não aceitou o uso do substantivo feminino “presidenta” para se referenciar ao cargo político civil mais importante do país: “desde o começo foi uma questão de grafia/ como se a língua/ my motherland is my tongue/ não suportasse a inversão vocálica/ o toque suave no palato mole/ o deslizar triste por entre dentes/ da letra ‘a’” (Romão, 2017b). Nesse trecho, destaco a habilidade de Luiza Romão em produzir uma imagem poética ao versar sobre um assunto fonológico da língua, pois o incômodo da sociedade patriarcal sobre a inversão vocálica de “e” para “a” está expresso na forma como a poeta descreve a produção do som /a/ dentro da boca, com o toque da língua na região do palato mole e “o deslizar **triste** por entre dentes” (Romão, 2017b, grifo meu).

A respeito da existência dos substantivos “presidente” e “presidenta” e da reação da sociedade brasileira sobre qual uso fazer desses termos, a linguista Raquel Freitag expõe:

Embora a palavra *presidente* seja classificada como um nome comum de dois gêneros, atendendo ao masculino e ao feminino, com a especificação do gênero atribuída ao determinante, o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp), instância que declara realizar “o registro oficial das palavras da Língua Portuguesa” e que goza de amplo respeito por ser vinculada à Academia Brasileira de Letras, também registra a forma *presidenta*, assim como o emprego do sufixo *-enta* para cargos femininos. Trata-se, portanto, de um contexto variável abonado pelos instrumentos normativos. A própria Dilma Rousseff fez a sua escolha: “Presidente ou presidenta? Dilma reafirmou sua preferência pelo uso da segunda forma do termo. ‘Presidenta não é nenhuma barbaridade gramatical, e é importante do ponto de vista do significado. Devo isso a todas as mulheres do Brasil: ser presidenta’, frisou”¹⁰⁹. Mas, mesmo antes da posse, as pessoas já estavam preocupadas com a questão gramatical. Mal o resultado do segundo turno da eleição saiu, a grande preocupação da nação era com a forma de flexão do nome da função pública que Dilma Rousseff ocuparia: “Dessa forma, não existe o termo *presidenta*, assim como não existe o termo *assistenta*, *contribuinta*, *dirigenta*, *pedinta* e outros. O fato de Dilma ser a primeira mulher presidente do Brasil não justifica a flexão já que outras mulheres foram *dirigente*, *assistente*, *pedinte*, *contribuinte* e nem por isso se fez necessária a flexão nominal de gênero onde ela não existe”¹¹⁰ (Freitag, 2024, p. 41–42, grifos da autora).

¹⁰⁹ Disponível em:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2011/03/01/interna_politica.240378/ser-presidente-e-como-escalar-o-everest-todos-os-dias-diz-dilma-na-tv.shtml

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.sacodefilo.com/search?q=presidente+ou+presidenta>

O último posicionamento citado por Freitag (2024), publicado em um blog e assinado por Marcelo Leite (Doutor em Língua Portuguesa pela UFRJ), demonstra o desconhecimento de seu autor sobre o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (Volp) e, sobretudo, a força do prescritivismo linguístico que impõe rigidez nas regras e usos da língua, geralmente desconsiderando o uso corrente e a variação natural da linguagem, a fim de uniformizar e controlar a linguagem. Nesse contexto, trago a pergunta de Freitag (2024, p. 42): “Como explicar que uma forma prevista pelo Volp e em acordo com uma Lei Federal de 1956 pôde ser insistentemente ignorada senão por sexismo da sociedade?”. Chama a minha atenção o trecho final desta citação: “nem por isso se fez necessária a flexão nominal de gênero **onde ela não existe**” (Leite, 2010 *apud* Freitag, 2024, p. 42, grifo meu). O trecho destacado nega, em um primeiro plano, a existência da flexão nominal de gênero, mas em uma leitura mais aprofundada, o trecho também nega a existência de uma função pública ocupada por uma mulher, contexto que naturalmente demanda um substantivo feminino para nomear essa função.

O posicionamento de Dilma Rousseff, exposto na citação de Freitag, ressalta como a língua e as escolhas linguísticas adotadas são questões políticas, pois a presidenta expõe que usar o substantivo feminino é simbólico e importante para representar as mulheres brasileiras e reforçar que quem está no cargo de comando civil do país é uma mulher. Diante de todas as pressões do prescritivismo linguístico e do sexismo estrutural da sociedade brasileira, escolher ser chamada de “presidenta” é uma resistência discursiva, pois disputa a construção de uma nova forma de relacionamento em um contexto já consolidado, como o da política brasileira majoritariamente ocupada por homens. Isso mostra que a forma como nomeamos e categorizamos as coisas influencia a nossa compreensão e o próprio significado daquilo que está sendo nomeado (Lugones, 2020).

Mesmo citando a escolha de Dilma pelo substantivo feminino “presidenta”, a própria reportagem do Correio Braziliense a referencia com a forma comum de dois gêneros, com a marcação do feminino no determinante: “Foi ao ar na manhã desta terça-feira (1/3) a participação **da presidente** Dilma Rousseff no programa Mais você, da apresentadora Ana Maria Braga, da TV Globo” (Correio Braziliense, 2011, grifo meu). A respeito da atuação da mídia brasileira e suas respectivas escolhas linguísticas que demarcam um posicionamento político, Freitag reflete:

A mídia seguiu a mesma interpretação de regra que a Secom, referindo-a como *presidente*. Então, em havendo duas formas, um nome comum de dois gêneros

e uma forma específica para o feminino, a regra é a escolha do nome comum de dois gêneros. Mas a regra não foi consistentemente seguida. Em reportagem no jornal *O Globo* de 12 de novembro de 2014, dois nomes designativos de funções públicas são empregados, com duas regras diferentes: “A presidente Dilma Rousseff e a xeica Moza bint Nasser”. Tanto *presidente* quanto *xeique* são nomes abonados por instrumentos normativos, inclusive o Volp. Mas a forma feminina, *xeica*, não o é; enquanto *presidenta*, sim. Por que para Dilma Rousseff a regra aplicada foi a de nome comum de dois gêneros, com gênero no determinante, enquanto para Moza bint Nasser a regra aplicada foi a de nome biforme (*xeique-xeica*)? A língua portuguesa não é sexista, mas a escolha por uma das regras reflete a postura reativa de setores da sociedade que não aceitaram o fato de o país estar sob o governo de uma mulher, o que culminou no golpe em 2016 (Freitag, 2024, p. 43).

Freitag (2024) levanta questionamentos interessantes acerca da regra adotada pela mídia brasileira que se mostrou incoerente, conforme o exemplo citado. Diante dessas discussões, concordo com a interpretação da linguista sobre a postura reativa dos meios de comunicação que atuaram em um processo de deslegitimação de Dilma Rousseff, inclusive com a defesa de que a palavra “presidenta” não existia e que seu uso era incorreto do ponto de vista gramatical.

Outro aspecto interessante da primeira estrofe do poema e que se repete nas estrofes seguintes é o uso de frases em inglês, como “my motherland is my tongue” (Romão, 2017b), em português “minha pátria é minha língua”. Colocar essa frase tão simbólica justamente em língua inglesa é uma ácida ironia de Luiza Romão sobre uma nação que diz valorizar a sua língua – por isso o interesse em protegê-la como um patrimônio a partir do conservadorismo linguístico –, mas venera o inglês e o modo de vida de quem mora no Norte global, como bem expõe a matéria do Jornal Hoje escolhida para a epígrafe: “Estilo de vida que valoriza aconchego e simplicidade é moda no Reino Unido”.

Nesse sentido, a terceira estrofe frisa que uma das justificativas para o impeachment foi a necessidade de correção: “falar correto”; “perfect accent and perfect grammar”, em português “pronúncia perfeita e gramática perfeita”. Isso em um contexto no qual “para a população em geral, o desejo de defesa da norma linguística se infiltra no senso comum como reprodução de um projeto de poder dedicado a eleger ‘ameaças’ à ‘pureza’ linguística da nação” (Chagas; Soares; Silva. 2024, p. 90). Desse modo, a correção no plano linguístico é uma grande metáfora para o cenário político. A poeta ainda traz bebidas criadas no Norte global e famosas por seus fortes sabores, por isso, associadas ao consumo masculino, para criar uma representação simbólica da política patriarcal brasileira: “uma questão de whisky – book on the table/ or vermouth carpano punt” (Romão, 2017b). Com a leitura dessa estrofe, é possível recuperar a imagem cultural de decisões políticas tomadas por homens no brindar de copos.

Em tal conjuntura, o poema expressa como tudo aquilo que sai da “norma” – lida nas entrelinhas como a política liderada por homens – é inaceitável: “desde o começo foi uma questão de verbete/ de rigor acadêmico uma questão de classe/ semântica/ (of course)” (Romão, 2017b). A “questão de classe” abre duas possibilidades de interpretação, tanto em relação às classes sociais média e alta que planejaram e apoiaram o processo de impeachment, quanto em relação à classe gramatical ao pensar sobre a palavra, leitura promovida pelo enjambement do termo “semântica” que corresponde à área linguística de significação das palavras.

Para fechar o poema, Luiza Romão traz um tom conclusivo e irônico ao iniciar a última estrofe com a expressão “after all”, em português “afinal”, e revelar entre aspas a palavra-problema do poema e da política patriarcal brasileira com destaque para a sua desinência de gênero: “after all como deixar uma mulher comandar o país/ se ‘presidentA’ não existe?” (Romão, 2017b). A pergunta-reflexão proposta pela poeta dialoga intimamente com a negação da flexão nominal de gênero da palavra “president-E/A” já discutida nesta análise, bem como com a negação do lugar político social de Presidenta da República para uma mulher. Assim, Luiza mostra como o conservadorismo linguístico é um aliado da colonialidade de gênero. Um ponto interessante nesse sentido foi observado por Freitag (2024) na análise dos discursos de sessões que tratavam do processo de impeachment de Dilma Rousseff:

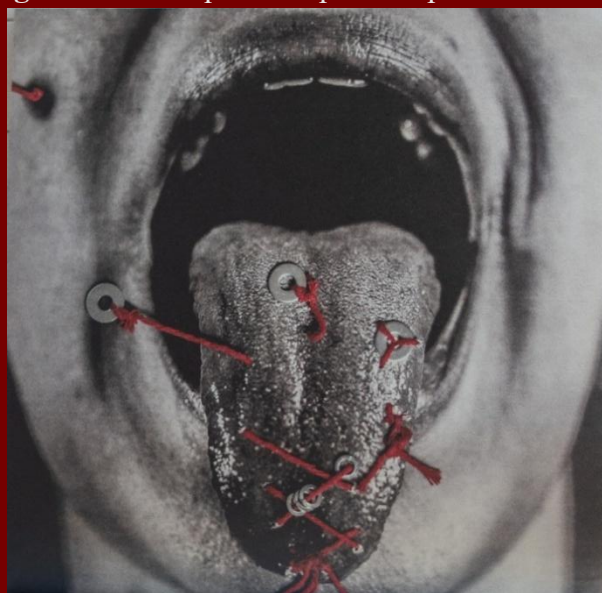
Por ser uma regra variável, escolher entre *presidente* e *presidenta* reflete o modo como as pessoas inferem as regras a partir das experiências, construindo sua consciência linguística, e também marcando sua posição, inclusive política. Nos discursos da 133ª sessão deliberativa extraordinária da 2ª sessão legislativa ordinária da 55ª legislatura, no período de 25 a 31 de agosto de 2016, que tratava do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a expressão regular “a presidenta” aparece 432 vezes, enquanto “a presidente” 1.299 vezes, inclusive no título da compilação, evidenciando que: 1) a regra é variável efetivamente nos usos, com alinhamentos políticos específicos associados e 2) sequer o Estado brasileiro respeitou sua vontade, ao não atender por sua escolha de regra (Freitag, 2024, p. 42-43).

Se o ato de nomear é uma possibilidade de conferir existência, consequentemente, negar um nome é também negar uma existência, posicionamento político adotado por diversas parlamentares durante as sessões de julgamento do impeachment, contexto que demonstra como a linguagem reproduz as desigualdades de gênero. Nessa conjuntura, as atuações des parlamentares, do Estado e da mídia brasileira se alinharam na tentativa de deslegitimar e apagar a palavra “presidenta”, um termo que destaca a presença feminina nesse cargo de poder político, uma palavra escolhida por Dilma pelo fato de se alinhar à sua identidade de gênero e ser capaz de representá-la. Observo, portanto, que as escolhas linguísticas são fundamentais

para operar o controle do poder na esfera política brasileira e que a própria língua também está continuamente em disputa. Para Heloísa Teixeira: “A língua é, principalmente, a raiz onde se atuam as discriminações, o controle de minorias, etnias e territórios. Dessa forma, os usos da língua podem ser o espaço de pertença, de exclusão, de separação e até da eliminação do outro” (ABL 2023¹¹¹ *apud* Chagas; Soares; Silva. 2024, p. 95).

A foto que constitui a *PÍLULA 4 (DIA 04 DE FEVEREIRO DE 2017)* focaliza, justamente, a imagem da boca da poeta com a língua para fora. As linhas vermelhas tentam prender essa língua ao corpo, o que dialoga intensamente com as tentativas de controle do português brasileiro discutidas no poema. Entretanto, mesmo com todas as opressões, a língua se coloca para fora em um gesto de abertura, inclusive da garganta o que possibilita espaço para a saída da voz.

Imagem 50: Foto que acompanha o poema *PÍLULA 4*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A fotografia também me leva a uma interpretação sobre o silenciamento das mulheres pelo patriarcado ao longo da história do Brasil. Mulheres que, agora, abrem as suas gargantas para falar e gritar se for preciso. Leio na fotografia a representação de um movimento de resistência das mulheres, assim como também o leio na forma do poema, pois o deslocamento dos versos rompe com a ordem espacial esperada na mancha gráfica do papel expressando os movimentos de mudança e de evolução de uma língua viva. Uma língua que não aceita limites

¹¹¹ ABL (Academia Brasileira de Letras). Cerimônia de Posse da Acadêmica Heloísa Teixeira. YouTube, vídeo (1:12:33), 31 jul. 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pOnZn5TnHII>

e generalizações, da mesma forma que os versos do poema não aceitam a disposição padrão de alinhamento à esquerda.

Freitag (2024, p. 46) questiona se “a dificuldade da sociedade é aceitar a forma *presidenta* ou aceitar que é uma mulher em espaço de poder?” e sabemos bem que a resposta é a segunda dificuldade, não à toa a única mulher a ser presidenta do Brasil foi retirada do poder por um impeachment. Conforme Luiza Romão:

Se você olhar para a nossa história, desde a independência até agora esse impeachment, que na verdade é um golpe, a gente sofre vários processos de interrupção de um possível nascimento de um Brasil. Então eu entendo a história brasileira como uma gestação que sempre é forçada a um aborto muito violento (Romão, 2021, transcrição minha).

A partir da fala de Luiza, compreendo que a *PÍLULA 4* representa o golpe mais recente da política brasileira em relação ao momento de publicação do livro (2017), ou seja, mais um corte feito na história do Brasil quando o país tentava gerir práticas de igualdade ao colocar uma mulher na Presidência da República. O capítulo *Corte* é, então, finalizado com essa reflexão sobre a política brasileira após o processo de impeachment de Dilma Rousseff e a retirada de um governo popular do poder.

O quinto capítulo, *Ovulação*, é composto por apenas um poema curto e a sua foto que parecem dar continuidade ao corte do capítulo anterior. O título do poema retorna à lógica numeral dos dias sequenciais e chama a atenção por referenciar justamente uma fase importante do ciclo uterino:

DIA 26. PERÍODO FÉRTIL (2002–2016)

mas as contratações
foram mais fortes
que as contrações

do lado esquerdo
o ovário atrofiou (Romão, 2017b).

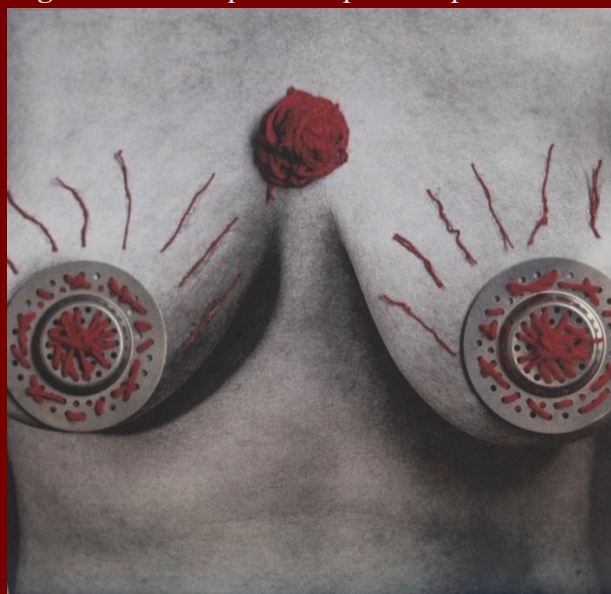
O período fértil, momento biológico em que um óvulo é liberado para fecundação, é referenciado no poema como o período histórico de 2002 a 2016, quando o Brasil foi governado em nível federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Esse período fértil é uma metáfora que representa o momento no qual o país vivenciou importantes avanços sociais e econômicos a partir de políticas públicas, como a criação dos Programas Bolsa Família, Universidade para Todos (Prouni) e Minha Casa Minha Vida, o aumento real do salário-mínimo, a quitação da

dívida do Brasil com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e a retirada do país do mapa mundial da fome, dentre diversos exemplos.

Em um jogo sonoro de palavras parecidas e sons repetidos, a primeira estrofe do poema faz uma comparação entre as “contratações” do governo e as “contrações” do útero: “mas as contratações/ foram mais fortes/ que as contrações” (Romão, 2017b). O fato de o poema iniciar com a preposição adversativa “mas” sugere que as ideias apresentadas expressam uma oposição ao título do poema “período fértil”. Interpreto que o trecho citado pode ser uma referência à Operação Lava Jato que revelou casos de corrupção em grande escala, envolvendo os setores da política, do empresariado, além de grandes empreiteiras em contratações públicas milionárias. A Operação Lava Jato colaborou para uma crise político-econômica que manchou a imagem do PT e da esquerda política brasileira, referenciada no poema pela expressão “lado esquerdo”. Justamente por isso, foi desse lado que o ovário atrofiou junto à possibilidade de gerar frutos.

Acabado o período fértil, também acabaram as ações de construção de um país mais justo e igualitário, visto o cenário político constituído com o impeachment, um momento “marcado pelo desgaste inédito das formas da democracia representativa” (Hollanda, 2020, p. 12). Nessa conjuntura, a rapidez da fase ovulatória em *Sangria* – apenas um poema – se associa à rapidez dos 14 anos de fertilidade política em comparação ao restante da história do Brasil. A foto que constrói o *DIA 26* mostra os seios da poeta, parte da barriga e do peito, em um enquadramento que interpreto como o Brasil de “peito aberto” e, conseqüentemente, desprotegido em relação ao que viria a seguir.

Imagem 51: Foto que acompanha o poema *DIA 26*.



Fonte: Livro *Sangria*.

O bordado sobre os bicos dos seios prende objetos metálicos que lembram um protetor de ralo por onde passam os fios vermelhos. Essa parte sensível e subjetiva do corpo dialoga com a fragilidade de governos populares que não conseguem se manter no poder em uma sociedade de raízes coloniais, como a brasileira. As linhas soltas bordadas acima dos bicos se parecem com os desenhos de estrias mamárias, isso me faz lembrar da frase “mamar nas tetas do governo”, que se tornou popular no país para caracterizar quem tira vantagens do poder público. Tal frase foi intensamente utilizada para referenciar pessoas pobres e movimentos sociais que acessaram programas governamentais implantados pelo PT, bem como se tornou comum no próprio vocabulário político para atacar partidos e parlamentares. Com tal leitura, associo a bola de fios vermelhos no centro da imagem à confusão generalizada e desrespeitosa que se tornou a política brasileira a partir de 2016. O bordado tão associado ao feminino e à sensibilidade é, então, utilizado como revanche por Luiza Romão para expressar a violência empregada ao corpo-mulher do livro, às mulheres brasileiras e ao país como um todo, diante do retrocesso que enfrentamos após a saída de Dilma Rousseff da presidência.

O sexto e último capítulo, intitulado *Menstruação*, apresenta dois poemas *DIA 27. SANGRIA* e *DIA 28. LÚTEA*. Para Lousa (2019, p. 118), “a estética do grito, da revolta, da denúncia, própria da oralidade, da literatura marginal-periférica e do movimento dos slams” volta com força total ao *DIA 27*:

DIA 27. SANGRIA

ventosas na coluna vertebral

para hipócrates
tudo era uma questão de humor
e o fígado vertendo em bile
aquilo que foi soco
que foi baixa-a-cabeça
tanque-louça-colchão

não
não quero “limpar as veias”
vá embora com seu bisturi
luvas brancas cortando o mapa
joão baptista de lacerda
construindo a europa aqui

café ouro borracha
ciclos dentro e fora de mim
sanguessugas de cartola inglesa
mamando-me até o fim

sou a terra que absorve a seiva
 a barragem prestes a eclodir
 SEI SANGRAR POR MIM MESMA
 meu útero é uma bomba
 e não precisa de fósforo
 para explodir (Romão, 2017b).

O poema inicia versando sobre uma sangria médica e traz a figura de Hipócrates (460 a.C. – 370 a.C.), médico grego do período clássico considerado “pai da medicina ocidental” pela colonialidade do saber. Conforme Alicia Hernández (2024), Hipócrates criou uma relação entre a histeria e as mulheres, propondo que a ausência de relações sexuais gerava um útero “frustrado” que era leve e seco e se deslocava pelo corpo produzindo uma série de sintomas. Inclusive, a palavra “histeria” deriva do termo grego “hystéra” que significa “útero”, por isso o poema coloca que “tudo era uma questão de humor” (Romão, 2017b). Nessa conjuntura histórico-cultural, uma das propostas de tratamento era a sangria, a qual o corpo-mulher do poema rejeita: “não/ não quero ‘limpar as veias’/vá embora com seu bisturi/ luvas brancas cortando o mapa/ João Baptista de Lacerda/ construindo a Europa aqui” (Romão, 2017b). Michelani (2018, p. 35-36) considera que: “Trazidos para o presente pelo corpo do poema, na atualidade os sujeitos femininos sangram por sujeitos masculinos de luvas brancas e bisturis. Substituem-se os agentes, as relações continuam as mesmas”.

Ademais, ao citar João Baptista de Lacerda (1856-1922), médico e antropólogo que defendeu a tese do branqueamento no Brasil com a mestiçagem, o trecho supracitado do poema faz uma denúncia sobre o modo de atuação da colonialidade do poder na formação da sociedade brasileira. Por isso há uma referência à medicina – “luvas brancas” – que corta o mapa para construir uma “Europa” ao buscar transformar a população brasileira em uma população exclusivamente branca. Logo, o “mapa” cortado é uma metáfora para o corpo-país Brasil.

No *DIA 27*, os ciclos econômicos do corpo-país se misturam ao ciclo uterino do corpo-mulher de *Sangria* ao longo da história nacional, ambos afetando as mulheres brasileiras: “café ouro borracha/ ciclos dentro e fora de mim/ sanguessugas de cartola inglesa/ mamando-me até o fim” (Romão, 2017b). Os sanguessugas de cartola inglesa são uma metáfora para a exploração econômica da Europa sobre o Brasil, ressaltada no texto pela expressão “mamando-me”. Para Michelani (2018, p. 35-36), o livro como um todo apresenta uma polifonia de vozes que aparecem unidas neste poema: “o sujeito feminino em busca de sua identidade; a terra explorada e colonizada; o útero dessa terra e desse sujeito, catalisador das vozes historicamente caladas. [...] Mas agora a voz lírica polifônica reivindica seu próprio corpo, sua própria terra, sua natureza e seu espaço de direito”.

A última estrofe do poema dá o tom da obra de Luiza Romão e de seu título “onde o sangue é catarse poética que revida, em estado de lança, apontada para o opressor” (Lousa, 2019, p. 118). Assim, a natureza reaparece demonstrando o poderio de sua força que pode destruir qualquer intervenção humana: “sou a terra que absorve a seiva/ a barragem prestes a eclodir/ SEI SANGRAR POR MIM MESMA/ meu útero é uma bomba/ e não precisa de fósforo/ para explodir (Romão, 2017b). O verso com grafia em caixa alta é um grito coletivo o qual afirma que a mulher, a terra e o corpo feminino não precisam de ajuda para realizar a sua própria sangria, compreendida aqui como um processo de “limpeza” das colonialidades e das violências por essas aplicadas ao longo da história do Brasil. A construção da imagem do útero como uma bomba é muito simbólica, pois a menstruação “se configura como arma que vira rio, correnteza, expurgo desse corpo feminino, desse corpo matéria de palavras, compartilhado e convertido em afeto e luta” (Lousa, 2019, p. 118). Dessa forma, o útero e a menstruação são símbolos de uma resistência natural das mulheres ao terem o controle sobre seus próprios corpos e suas subjetividades.

Bordar a palavra “sangria” na foto é criar representações visuais para as marcas que atravessam os corpos com útero:

Imagem 52: Foto que acompanha o poema *DIA 27*.



Fonte: Livro *Sangria*.

A foto dialoga intimamente com o poema *DIA 9. 1ª MENSTRUACÃO* em relação às marcas atribuídas pela sociedade patriarcal ao corpos das mulheres: “será vermelho seu caminho/ pisado quando roxo/ sempre novo/ mês a mês/ por entre as pernas/ escorrerão as partes” (Romão, 2017b). O bordado da palavra com barbante vermelho e o alfinete pregado

sobre uma veia que salta do braço contribuem para a representação de um corpo repleto de marcas que são sinais de suas vivências. Para Dias:

De certa forma, ao bordar, estamos produzindo gestos cartográficos, registrando devires, mapeando sensações, percorrendo espaços, atravessando fronteiras. Estamos desbravando o território da subjetividade que se existencializa entre direito e avesso, e vibra em nós, criando movimentos entre os universos que interagem conosco e a nossa volta (Dias, 2019, p. 60).

A partir dessas reflexões sobre o bordado, compreendo o trabalho manual e artístico em *Sangria* como uma cartografia que imprime marcas no corpo da mulher, corpo que também é geográfico nesta representação literária.

O último poema do livro, *DIA 28. LÚTEA*, faz referência à fase lútea do ciclo uterino, que ocorre após a ovulação e antes da próxima menstruação. Durante esse período, o corpo lúteo – estrutura temporária formada nos ovários após a liberação do óvulo – produz o hormônio progesterona em preparação para uma possível gravidez. É a primeira fase do ciclo que recomeça acompanhada pelo desejo de mudanças no corpo-mulher de *Sangria*.

DIA 28. LÚTEA

ele diz que tem medo
já eu adoro cair
chão acolhe mais do que casa
abismo está dentro da gente
só se aprende a andar
aos tropeços

me sinto como uma menina de dois anos
que mal para sobre as pernas
estar de pé é resistir à gravidade
das coisas dos fatos
do próprio peso

se caiu palmares caiu bizâncio
caiu a bastilha
porque não cairia eu
se caiu as torres gêmeas
a ditadura, o muro de berlim
porque não haveria de cair
esse maldito sistema

faremos o levante
sobre as ruínas do velho mundo
eternidade é só para os deuses

a noite precisa desabar para o sol nascer

paredes se desfazem mês a mês
a hemorragia se torna alívio
e bandeira

se meu mundo cair
farei uma festa
se meu mundo cair
é sinal de revolução

então
quando vires meu contorno
estendido no chão
comemore

nossa utopia não é mais ficção (Romão, 2017b).

A primeira estrofe parece tematizar o medo que o sistema colonial-capitalista-patriarcal sente de cair, questão abordada na continuidade do poema. A ideia do abismo como algo subjetivo, “dentro da gente”, e a própria diminuição na extensão dos versos a partir do terceiro desenham essa imagem de queda na forma do poema. Por outro lado, o corpo-mulher de *Sangria* demonstra não sentir medo algum, “já eu adoro cair”, pois sabe que a queda é algo natural ao longo do caminho: “só se aprende a andar/ aos tropeços” (Romão, 2017b). Esses dois últimos versos são uma metáfora para o Brasil, um país que depois de tantos golpes políticos e quedas ao longo de sua história precisa aprender com os tropeços e recomeçar a andar.

Nesse sentido, na segunda estrofe surge a sensação de ser como uma menina em período de desenvolvimento, a qual também não sente medo de cair na tentativa de firmar os pés sobre o chão: “me sinto como uma menina de dois anos/ que mal para sobre as pernas” (Romão, 2017b). Estar de pé é, portanto, um desafio e um ato de resistência das mulheres que vivem em uma sociedade patriarcal a qual sempre tenta derrubá-las: “estar de pé é resistir à gravidade/ das coisas dos fatos/ do próprio peso” (Romão, 2017b).

Na terceira e quarta estrofes, reencontro o discurso combativo dos slams na poética de Luzia Romão. Seu compromisso em recontar a história e trazer referências nacionais e internacionais percorre *Sangria* do primeiro ao último poema do livro completando o ciclo: “se caiu palmares caiu bizâncio/ caiu a bastilha/ porque não cairia eu/ se caiu as torres gêmeas/ a ditadura, o muro de berlim/ porque não haveria de cair/ esse maldito sistema” (Romão, 2017b). No plano estrutural, a estrofe apresenta versos curtos que transmitem cortes, conseqüentemente, ligados à imagem da “queda” na forma do poema. O paralelismo sintático com a repetição do verbo “cair” seguido de substantivos (palmares/ bizâncio/ bastilha/ torres gêmeas/ ditadura/ muro) dá ritmo sonoro ao poema e gera expectativa, enfatizando a mensagem final relativa à

urgência da queda do “maldito sistema”. A repetição da expressão “porque não” seguida do verbo “cair” também contribui no paralelismo sintático e propõe uma relação lógica ao mencionar uma organização social de resistência, governos autoritários e lugares significativos para a história política mundial como exemplos de forças que caíram, além de questionar por que o sistema colonial-patriarcal-capitalista também não poderia cair seguindo a lógica.

Para Lousa (2019), essa temática de revide do poema destaca a urgência de uma ruptura profunda com os sistemas de exclusão. Ruptura que deve acontecer social e fisicamente para que seja possível criar e edificar uma nova realidade – ou construir um projeto de futuro outro, livre da matriz colonial de poder, como propõe Mignolo (2017). Em sua leitura do texto, Lousa considera que:

A queda das torres gêmeas, da ditadura, do muro de Berlim, inscreve no poema a queda do modelo hegemônico, do modelo onde o falo e a virilidade ditam as normas sociais. Estados autoritários que violam os direitos humanos impossibilitam o estabelecimento de sociedades justas e precisam cair também enquanto enunciados de exclusão. A literatura é ferramenta de mobilização de uma nova realidade. Assim como as paredes internas do útero descamam quando acontece a menstruação, é preciso que as paredes das velhas práticas desabem para que as estruturas patriarcais, racistas, misóginas e xenofóbicas sejam problematizadas e desconstruídas (Lousa, 2019, p. 119).

Concordo com a leitura de Lousa (2019) e interpreto que, mesmo sem pontuação de interrogação, os versos “porque não haveria de cair/ esse maldito sistema” (Romão, 2017b) trazem a pergunta que Luiza Romão e os slammers brasileiros com seus poemas, eu com esta pesquisa e tantas outras pessoas fazemos na contemporaneidade. Nessa perspectiva, mais uma vez o corpo-mulher de *Sangria* se propõe à luta coletiva: “faremos o levante/ sobre as ruínas do velho mundo/ eternidade é só para os deuses” (Romão, 2017b). As ruínas do velho mundo aludem tanto aos espaços geográficos que caíram, quanto às violências impostas pela colonialidade do velho mundo que também precisam ser destruídas. É sobre as ruínas da violência que o levante será feito, por isso, a hemorragia da menstruação/sangria representa o alívio de colocar para fora desse corpo-mulher-país tudo o que lhe faz mal: “paredes se desfazem mês a mês/a hemorragia se torna alívio/ e bandeira” (Romão, 2017b).

A sétima estrofe, construída no formato de quadra, recupera o paralelismo sintático do poema com a mesma construção no primeiro e terceiro versos e a repetição da conjunção causal “se”, já utilizada na segunda estrofe: “se meu mundo cair/ farei uma festa/ se meu mundo cair/ é sinal de revolução” (Romão, 2017b). O paralelismo e os versos curtos promovem um jogo sonoro em que as ideias da “festa” e da “revolução” – caso o mundo em que vive o corpo-

mulher caia – transmitem uma sensação de liberdade frente à destruição do “maldito sistema”. A penúltima estrofe inicia com o advérbio “então” isolado no primeiro verso, dando um tom de conclusão à ideia anterior e ao poema como um todo: “então/ quando vires meu contorno/ estendido no chão/ comemore” (Romão, 2017b). Nessa quadra, o corpo-mulher conversa diretamente com quem lê o poema, dando-lhe um conselho com o uso do imperativo “comemore”. Interpreto a imagem do contorno estendido no chão como a menstruação que desceu e eliminou tudo o que havia de velho e de ruim nesse corpo.

A hemorragia que se tornou alívio simboliza a queda do sistema colonial-patriarcal-capitalista diante da qual é possível se renovar para construir um novo mundo onde “nossa utopia não é mais ficção” (Romão, 2017b). Esse último verso do poema se apresenta isolado na última estrofe, o que promove uma pausa na leitura e, conseqüentemente, uma ênfase em seu conteúdo. Tal separação também colabora para diferenciar a voz discursiva que, agora, aparece na primeira pessoa do plural, “**nossa** utopia”, representando o discurso coletivo das mulheres brasileiras que lutam para viver em um mundo melhor.

A “utopia” pode ser compreendida como o imaginário de uma sociedade com um sistema social, político e econômico ideal, com leis justas e pessoas em posições de liderança e atuação política genuinamente comprometidas com o bem-estar de todes que fazem parte da comunidade. Na conjuntura em que isso pode parecer uma ideia fantasiosa e/ou impossível, o corpo-mulher de *Sangria* vem dizer justamente que, diante da queda do sistema colonial, patriarcal e capitalista, essa utopia coletiva não é ficção. Da mesma forma que o útero se organiza fisicamente para iniciar um novo ciclo, a voz poética nos convida a também renovar as nossas expectativas e a nossa linguagem, com o intuito de impulsionar a transformação da sociedade. Conforme propõe Lousa (2019, p. 119): “O poema é um chamamento, que encerra o ciclo poético de violência e faz um convite a um novo ciclo, o de uma luta que não pode ser represada, posto que é rio e flui”.

Na leitura da fotografia que acompanha o poema, o enquadramento do corpo da poeta é um destaque. A mão em um plano detalhe está à frente da foto, já o restante do corpo aparece em segundo plano com imagem desfocada, delineando apenas a sua forma:

Imagem 53: Foto que acompanha o poema *DIA 28*.



Fonte: Livro *Sangria*.

Os dias 1, 27 e 28 são os únicos que apresentam fotos com palavras bordadas sobre o corpo. “Lutea” está bordada sobre os cinco dedos fechados da mão, posicionada para cima e cobrindo parte do rosto da poeta. A mão de punho fechado está em primeiro plano como em um ato de confronto, constituindo uma imagem de força e luta, em diálogo com a poética verbal. Nessa conjuntura, além de nomear a fase lútea do ciclo uterino, o termo bordado também retoma a palavra “luta” pela aproximação gráfica e pela composição corporal retratada pela fotografia. Ademais, os nós nas pontas soltas dos barbantes são extremamente simbólicos, pois mostram que as linhas para o bordado acabaram, bem como as fotos, os poemas e a sangria elaborada por Luiza Romão, Sérgio Silva e Daniel Minchoni.

Nesta leitura que realizei da obra, percebo que Luiza Romão fez um movimento decolonial de reinterpretação da história do Brasil para organizar a própria genealogia das mulheres nesse país, a fim de compreender por que somos tão violentadas na contemporaneidade. Conforme Miñoso:

Mudar a pergunta sobre a identidade para uma pergunta sobre o que fazemos, as práticas que nos fazem ser o que somos. A investigação sobre as práticas faz com que nos perguntemos o que é uma prática, como funciona, quais são as regras que a estabelecem. Fazer uma genealogia permite que nos afastemos do presente para observar as condições de possibilidade que nos constituem. Observar esses a priori para problematizá-los e desnaturalizá-los. Traçar a história das práticas para desnaturalizá-las, para observar como e em que momento surgiram e por que (Miñoso, 2020, p. 117).

Por isso o retorno da escritora ao “começo da história”, às “cruzes lusitanas”, ao nome do país para realizar a revisão até o momento de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff. Nessa revisão não só da história do país, como também da história de construção de uma sociedade patriarcal e da história das mulheres no Brasil, a poeta identifica e problematiza as condições de possibilidade – permeadas pela atuação das colonialidades do poder, do gênero e da linguagem, dentre outras – que constituíram as mulheres brasileiras ao longo dos tempos.

Em seu percurso tão bem-organizado, Luiza Romão consegue desnaturalizar práticas violentas enraizadas na sociedade brasileira, como o “suposto direito de violar mulheres”, a disciplinarização de nossos corpos e comportamentos, a imposição de padrões de beleza e de identidade, o silenciamento, os assédios verbais que produzem o “viver no hesitar”, o abandono paterno e a sobrecarga das mães solo para criarem seus filhos, o modelo de família nuclear, a criminalização do aborto, os desaparecimentos e os corpos que não puderam ser velados, os crimes sem punição, as mulheres violentadas por instituições de poder como a religião e o Estado brasileiro com sua justiça, polícia militar e parlamentos de base colonial.

Diante dessa conjuntura, *Sangria* também versa sobre as nossas diversas formas de reação, quando nos negamos a falar e escrever o nome do país “enquanto estupro for prática cotidiana”, denunciemos as violências veladas e naturalizadas pela sociedade patriarcal exigindo que elas sejam tratadas como crimes, identificamos as práticas de controle permeadas pelos usos da língua, recusamos nos encaixar em padrões ou mesmo sermos tratadas como objetos. Ações que em conjunto articulam a construção de projetos de vida para a plena liberdade. Assim, Luiza Romão constrói representações outras às mulheres em um projeto de imaginar e de também construir futuros outros para nós, o que configura a re-existência via produção literária.

Sangria é um conjunto de poemas, fotos e design que expressa o que vivenciamos ou podemos vivenciar no Brasil pelo fato de sermos mulheres. O caráter coletivo da obra é construído a partir de subjetividades que atravessam as nossas identidades, como os medos, as marcas e a coragem para fazer o levante, sentimentos que carregamos cotidianamente. Então, o corpo assume um protagonismo no processo de escrita: “Linguagem e corpo não se desassociam, pelo contrário, estão fortemente intrincadas e embrenhadas no tecido da história” (Michelani, 2018, p. 38). Tal trabalho artístico mostra como o corpo da mulher é geográfico, pois se constitui como um meio de representação do próprio Brasil. No projeto de *Sangria*, além de ocupar o espaço da página do livro – uma proposta estética diferente para a literatura –, o corpo também ocupa o espaço verbal dos poemas e o espaço público dos slams, onde essa proposta nasceu. Nas palavras de Heloísa Teixeira:

Sangria não é apenas mais um livro de poemas. Sangria é um projeto literário sobre a história do Brasil vista pelas entranhas de uma feminista contemporânea. Digo projeto, porque o grito que Sangria faz recuar não se realiza apenas nas páginas impressas neste livro escrito por uma atriz-poeta-performer. Qualquer verso aqui revela o desejo de saltar da página, pede som, pede movimento, pede imagem, pede, sobretudo, ação (Hollanda, 2017).

Encontro nesse projeto literário, de que fala Heloísa, uma proposta estética de qualidade imensa. Em um trabalho radical com a palavra, Luiza Romão vai dos três minutos do slam à objetividade da quadra em uma poética de impacto. Com um vocabulário ácido e irônico, a escritora consegue versar sobre a violência e o horror, bem como sobre temas extremamente sensíveis, a exemplo o suicídio. Luiza discute, inclusive, as práticas discursivas que nos constituem mostrando como o patriarcado forja a história e até mesmo a linguagem.

A fragmentação, a desordem e a repetição são recursos estruturais de *Sangria*. Portanto, a escolha por uma linguagem prosaica que conta histórias, os versos livres, os enjambements, além da recorrência de palavras, frases, sons e temas – em uma poesia para ser ouvida – são características que organizam a proposta de recontar a história do Brasil, uma história de “tempos repetidos” em “espiral fora de ordem/ inversão de cronologia”. A proposta estética de *Sangria* é tão fragmentada como o quebra-cabeças que a escritora tenta montar, em minha leitura desse processo de escrita da obra.

A história é uma grande narrativa, uma grande ficção, uma interpretação do real. Quem conta a história é quem tem poder para falar. Se nós não escrevemos, a história vai ser escrita por outras pessoas. Um dos maiores desafios nesse processo é olhar para o passado e verificar que, por vezes, não há registros sobre determinadas pessoas e acontecimentos, como denunciou Luiza Romão em seus poemas. Aí entra o poder de imaginar que a memória e a literatura proporcionam. Nessas condições, recuperar mulheres apagadas pelos silenciamentos históricos, questionar o discurso ufanista de descobrimento do Brasil, negar uma identidade nacionalista violenta, analisar a atualização das violências coloniais, atuar sobre a língua modificando o seu uso e escrever a partir do corpo e de suas subjetividades são alguns dos elementos que – junto aos descritos nos parágrafos anteriores – regem a expressão de uma estética literária feminista decolonial em *Sangria*.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

Reescrever a história do Brasil é disputar uma outra narrativa para o país e o seu povo. Fazer isso pela via literária é resistir discursivamente em uma conjuntura na qual as colonialidades do poder e do saber organizam instituições para conferir legitimidade à escrita da história, classificando-a como “oficial”. Essa história oficial, escrita e difundida pelo patriarcado no Brasil, é questionada e significativamente alterada por slammers brasileiros, como Mileny, Tom Grito, Midria, Bell Puã e Luiza Romão, dentre outros, que escrevem a partir de suas subjetividades e identidades, colocando seus próprios corpos nessas escritas, mesmo quando versam sobre temas coletivos. O fato de nos reconhecermos nas experiências expressas na poética produzida no slam explica o caráter coletivo dessa literatura. Tais poetas elaboram versões da história do Brasil que possuem uma proposta decolonial em comum ao realizarem uma leitura antiessencialista da formação do país, ao mostrarem que os povos colonizados não aceitaram passivamente a invasão colonial, ao desconstruírem conceitos normativos e homogeneizantes sobre a população brasileira, ao recuperarem as origens de violências e estereótipos promovidos pela colonialidade, ao elaborarem representações críticas de figuras políticas patriarcais e ao recuperarem personagens simbólicas nas lutas populares brasileiras.

A construção localizada de um conhecimento o qual faz sentido à comunidade que o elabora é o primeiro passo para um projeto de liberdade. Logo, um conhecimento que promove a conscientização sobre porque determinadas violências são aplicadas às mulheres e às populações não-brancas, pobres, LGBTQIAP+, dentre outras, e com quais finalidades é fundamental para planejarmos mudanças nas práticas sociais das quais participamos. Por isso, acessar a história do Brasil por outra perspectiva é tão importante ao processo de decolonização do pensamento. Se a educação formal brasileira continua nos oferecendo uma história oficial repleta de buracos e apagamentos, slammers escrevem outras versões acionando suas vivências, conhecimentos e imaginação para preencher esses espaços e construir subjetividades positivadas aos seus grupos. Desse modo, reconheço no slam uma experiência de educação pública e plural, conforme a discussão proposta por Prado (2024) e apresentada na tese.

Ao escreverem e compartilharem seus poemas em slams, zines, livros e vídeos, slammers produzem um conhecimento localizado que envolve a releitura, a revisão e a reinterpretção da história. Com isso, estamos diante de poemas que propõem outras histórias sobre o Brasil, principalmente porque são poemas elaborados a partir de outros lugares de enunciação – que não os privilegiados – e, justamente por isso, constroem a fabulação de uma outra perspectiva de nação, com novas vozes, linguagens e personagens. Assim, ao responder à pergunta inicial desta pesquisa sobre “quem pode contar a história do Brasil?”, preciso dizer que outras histórias só são contadas porque forçamos nossa entrada no campo literário com as

armas que tínhamos: a palavra, o corpo, a coletividade e a rua. Até segunda ordem, a rua ainda é o palco do slam, mas isso não nos limita. Conforme delinee, a poética do slam é plural, complexa e diversa, sendo expressa pela oralidade, pelas publicações e por inúmeras materialidades. Slammers e comunidades Brasil adentro organizam seus próprios livros de forma independente, bem como são convidadas a publicar em antologias históricas e em editoras de renome nacional. Slammers já ganharam importantes prêmios literários e tiveram seus poemas selecionados para compor provas de vestibulares e exames nacionais.

O alcance a tais espaços de legitimação literária não aconteceu do dia para a noite, apesar de 16 anos parecer ser uma curta idade para um movimento cultural no Brasil. Em sua primeira década de atividades, o slam se apoiou em raízes anteriores semeadas por Carolina Maria de Jesus, pela Geração Mimeógrafo e suas zines, por Ferréz e sua ideia de Literatura Marginal, pelos saraus periféricos, pelo rap e pelo Hip Hop, pelo repente e por tantas outras poéticas orais criadas em diferentes regiões do Brasil. Tais referências mostraram caminhos ao fortalecimento coletivo e à luta por reconhecimento no meio literário. Desse modo, o slam se desenvolveu alinhado a características decoloniais como a defesa do caráter poético dos textos apresentados oralmente nos campeonatos, a democratização da poesia que é ouvida nas ruas em eventos gratuitos, a decolonização da linguagem com um discurso acessível, inclusivo e não-violento, além do protagonismo coletivo e do compartilhamento de saberes.

Isso não quer dizer que o slam seja movimento perfeito. Jamais. Ao ser formado por pessoas que também têm interesses individuais, é compreensível que o slam tenha muitos problemas. Em uma conjuntura na qual o capitalismo produz uma sociedade exausta de trabalhar e cheia de dívidas, muitas organizações não conseguem se manter fortes e alinhadas para atuar de forma independente. Por outro lado, a propagação midiática de pessoas adquirindo fama, status e poder influencia uma nova geração de poetas que só participam de slams se houver premiação em dinheiro, que apresentam poemas de outras pessoas como se fossem seus unicamente preocupados com as notas, que questionam o júri popular ou mesmo a organização do slam quando recebem notas baixas, que se negam a participarem de etapas on-line (propostas por falta de recursos para a realização de eventos presenciais), que não conhecem a história do slam brasileiro e demonstram desinteresse em conhecer, que não têm ideia do trabalho que é organizar uma comunidade de slam e mantê-la ativa. Esses exemplos mostram como as experiências do encontro, da troca, do falar e – principalmente – do ouvir, por vezes, deixam de protagonizar as motivações que levam as pessoas aos slams. Conforme as provocações de Roberta Estela D’Alva em sua leitura desta tese, talvez esse slam “decolonial” que encontrei

em minha experiência na cena já não exista mais daqui a algum tempo. Deixo tal desafio de análise para outras pesquisadoras e espero que este trabalho contribua em novas leituras.

Por ora, desejo registrar que a escrita literária também é uma possibilidade de intervir no mundo. Enquanto tecido de palavras que registra diferentes percepções, o poema é uma fonte de conhecimento e de reflexão sobre a realidade – o slam me mostrou isso com uma força que nunca tinha sentido antes na literatura. Concordo com as reflexões de Pereira (2017) para a qual o poema recupera territórios esquecidos no espaço e no tempo abrindo novos mapas, de modo que a linguagem poética é um código vivo por meio do qual memórias e sentimentos se misturam, bem como as múltiplas formas de se pensar na cartografia expandida do mundo.

A partir dessa potencialidade da palavra poética, slammers como Midria, Bell Puã e Luiza Romão escrevem sobre o país em que vivem entrelaçando os fios da memória aos fios da imaginação sobre o que não foi registrado na história oficial do Brasil. Nos poemas analisados, encontrei uma escrita da urgência, expressa pela violência da palavra, que explica como o gênero é um elemento estruturante da colonialidade e de suas violências contra as mulheres. A partir dessas e de outras diversas características discutidas ao longo do trabalho, compreendo que tais propostas de reescrita da história do Brasil integram uma literatura feminista decolonial como forma de re-existência, em superação à colonialidade. Tal produção literária compõe um projeto estético, ético e político que busca a criação de futuros outros em que todos sejam respeitadas, considerando a atuação dos slammers e do slam no Brasil.

Especificamente em *Sangria* (2017) encontrei uma proposta literária muito bem-delineada de reescrita da história que, talvez, tenha sido precursora de outras propostas, como a obra de Bell Puã, *Nossa História do Brasil: Pindorama em Poesia* (2023), por exemplo. Em revide ao apagamento de identidades, corpos e memórias na versão oficial, Luiza Romão cria uma história do Brasil pela perspectiva da mulher e de seu útero. *Sangria* versa sobre a experiência carnal de ser mulher, conseqüentemente, o corpo aparece de forma incontestável na disputa da história, do poder e da linguagem. A sangria do livro é uma grande metáfora para a retirada do sangue podre da história do país e, conseqüentemente, para a reconstrução de um novo ciclo em um novo corpo, agora saudável. Por isso, o útero se arma para re-existir na obra.

Buscando discutir a construção identitária da mulher brasileira em uma sociedade guiada pela colonialidade, Luiza aborda inúmeras práticas que configuraram a sociedade brasileira ao longo dos tempos e cria múltiplas camadas de identidades que se sobrepõem nessa grande teia social, demonstrando a pluralidade das mulheres brasileiras. O aspecto marcante da obra é que a poeta consegue discutir como a violência de gênero é um fator que atravessa a construção identitária das brasileiras, por mais diferentes que elas sejam. Assim, *Sangria* retrata

como as relações coloniais se prolongam até a contemporaneidade e se refinam moldando a estrutura do projeto da modernidade ainda em vigor.

Ademais, *Sangria* traz discussões importantes sobre o momento sociopolítico contemporâneo antecipando o discurso de ódio que se acirrou nos últimos anos com a ascensão política da extrema-direita no Brasil. Rompendo silêncios e trazendo o corpo feminino para o lugar de enunciação da história, o projeto de Luiza Romão nos ajuda a compreender como o passado constrói o presente permeado por violências e resistências, visto que a mulher profere um discurso contra hegemônico e através dele constrói sua autorrepresentação.

É justamente a fim de lutar contra a narrativa hegemônica sobre a história do Brasil que slammers produzem suas próprias escritas dessa história. Assim, Mileny denuncia os eufemismos utilizados pelas instituições oficiais para contar a história do país quando usam: a palavra “descoberta” para esconder a invasão; a palavra “colonização” para esconder a matança, o estupro e violência contra povos negros e indígenas; a palavra “gripezinha” para esconder o genocídio durante a pandemia de Covid-19; e a expressão “bala perdida” para esconder a prática de homicídios pela polícia militar.

Bell Puã, por sua vez, questiona essa narrativa hegemônica produzida pelo Ocidente sobre a nossa história, “branco dono e preto propriedade/ africano era sem alma/ e o índio era selvagem/ segundo o europeu/ nosso grande apogeu de civilização?” (Puã, 2019, p. 30), bem como denuncia a atuação do patriarcado cristão na produção de violências contra as mulheres, “agressores desde mãe África,/ ancestrais cheias de cores/ em senzalas estupradas/ por brancos senhores/ índias aculturadas/ em nome de Cristo?” (Puã, 2019, p. 30). Tal denúncia também percorre a poética de Luiza Romão: “fomos matéria-prima/ corpo-a-prêmio/ passatempo de feitor/ em nome do pai/ do marido/ e do espírito do pastor” (Romão, 2017b).

A disciplinarização dos corpos das mulheres também é abordada por ambas as slammers que escancaram as atuações das colonialidades do poder e do gênero. Bell expõe as práticas de controle, “aprenda a sentar feito mocinha!/ ou prende o cabelo ou alisa de chapinha” (Puã, 2019, p. 30), enquanto Luiza argumenta que a mulher não é “um território”, “um souvenir” ou “uma estrada” (Romão, 2017b) para ser regulada. As violências de gênero abordadas pelas slammers são inúmeras, mas a inconformidade com a prática do estupro é recorrente nos textos escritos por mulheres. Bell denuncia que, na sociedade patriarcal brasileira, nós corremos o risco de sermos estupradas em qualquer lugar, “violadas dentro de casa/ na mais movimentada das avenidas/ de short, saia ou calça comprida/ espaço público é cenário de guerra” (Puã, 2019, p. 30-31). Luiza, por sua vez, demonstra como a prática do estupro é uma violência enraizada na constituição da sociedade brasileira, desde o período

colonizatório, “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO/ matas virgens/ virgens mortas/ A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO” (Romão, 2017b), até a contemporaneidade, “é o pau-brasil/ multiplicado trinta e três vezes/ e enterrado numa só garota” (Romão, 2017b).

Midria também denuncia toda a violência envolvida nos processos forçados de miscigenação e o apagamento proposital da memória na constituição da história oficial sobre o Brasil: “Eu sou a menina que nasceu sem cor/ Porque nasci num país sem memória,/ Com amnésia/ Que apaga da história todos os registros de símbolos de resistência negra/ Que embranquece sua população e trajetória a cada brecha” (Midria, 2019). Diante desse apagamento de pessoas, fatos e da memória como um todo, é preciso imaginar e “resgatar nossas raízes nos dentes” (Midria, 2019) em um processo de recuperação de referências para a reconstrução da própria identidade. Inclusive, Luiza propõe um movimento de revisão para desenterrar a história escondida e, se ainda houver tempo, punir o patriarcado criminoso: “de cada desaparecida/ desenterrar/ os ossos/ o nome/o algoz” (Romão, 2017b).

Em seus textos, slammers também refletem sobre a própria língua e as formas como ela é usada nos processos de dominação. Nesse sentido, Mileny conclui ironicamente o seu poema usando expressões da cultura de rua para expor como determinados discursos – a exemplo, os da política patriarcal brasileira – escondem intenções violentas por trás de falas que manipulam a população: “E aqui, agora, utilizando o português correto/ Cês têm muita ideia torta/ Disfarçada de papo reto” (Mileny, 2024, transcrição minha). Da mesma forma, Tom Grito denuncia como a língua portuguesa – imposta pela colonização – é violenta ao tentar normatizar e categorizar tudo e todes: “Não cabemos na estética binária de tua língua normativa/ Somos cada corpa possível, somos plural” (Grito, 2022, p. 119). E Luiza Romão, por sua vez, explora como as colonialidade do gênero e da linguagem foram utilizadas em conjunto pelo patriarcado para negar a existência de uma palavra no gênero feminino, “desde o começo foi uma questão de grafia” (Romão, 2017b), e, conseqüentemente, negar a possibilidade de uma mulher ocupar a posição de Presidenta da República, “como deixar uma mulher comandar o país/ se ‘presidentA’ não existe?” (Romão, 2017b).

Diante de todo esse passado repleto de violências, Tom Grito nos alerta que é preciso escrever poemas e manifestos para recontar a nossa história do Brasil, “Viemos antes das regras, das gramáticas,/ existimos antes de sua colonização” (Grito, 2022, p. 119), e constrói futuros outros a partir da produção literária, “pois nossas escritas/ falam de vidas/ de sonhos ressignificados/ de povos que recuperaram a estima,/ o afeto,/ e o reflexo de nossas belezas” (Grito, 2022, p. 119). Justamente com tal compromisso, Luiza Romão nos chama ao levante: “resistência sem medo/ somos a história à contrapelo” (Romão, 2017b). Se somos a história de

nosso país, que possamos falar sobre ela e conhecê-la a partir de nossas próprias perspectivas como participantes. É isso que os slammers nos propõem ao reler, revisar e recontar a história a partir de um compromisso político assumido em suas funções sociais de escritories. Com tais reflexões, concluo esta pesquisa afirmando que a poesia do slam lida nesta tese constitui uma poética feminista decolonial conscientemente elaborada a fim de reescrever a história do Brasil.

ANEXOS

Anexo 1

Zine elaborada pelo Slam Interescolar de SP sobre como criar um slam em ambiente escolar.

VIVA O SLAM DE POESIA

Sobre o Slam de Guilhermina

O Slam da Guilhermina é o 2º Poetry Slam do Brasil e o primeiro a acontecer numa praça pública. Reúne-se mensalmente mais de trzentas pessoas em uma praça - aberta - a céu aberto na Vila Guilhermina - Zona Leste Paulista, desde fevereiro de 2012. O coletivo publica anualmente um livro com as poesias dos vencedores de cada edição e envia um representante para a seleção nacional. Dois poetas da região já foram pra França disputar a Copa do Mundo de Slam: Lucas Afonso e Emerson Nicolais.

O coletivo também é responsável pela organização e produção do Slam Interescolar de SP (psandguilhermina@gmail.com)

FECHA TÉCNICA DO PROJETO

2012 e 2013: 19/01/2012 - 19/01/2013
Equipe do projeto: Slam da Guilhermina, (das ruas para as escolas, das escolas para as ruas) Clayton Mendes, Valéria Romagnolo, Emerson Nicolais, Poeta Legião, Renata Rocco e Allan Orsato.

Este projeto foi patrocinado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) 2012/01207-0.

realização

POETAS FORMADORES

São poetas frequentadores de slam que receberam formação para atuar e a orientar alunos e professores no processo pedagógico do Interescolar. Eles se dividem pelas quatro regiões da cidade, tendo em vista o território onde estão inseridos, e visitam as escolas atuando como técnicos dos poetas-mirins ministrando oficinas e orientando na criação das performances poéticas. Os poetas-formadores começam seu trabalho após as inscrições das escolas.

MANUAL PARA CRIAÇÃO DE UM SLAM NA SUA ESCOLA

DAS RUAS PARA ESCOLAS DAS ESCOLAS PARA RUAS

COLETIVO SLAM DE GUILHERMINA

APRESENTAÇÃO

Com esse material prático você poderá aprender:

- A HISTÓRIA DO SLAM
- A CHEGADA DO SLAM NO BRASIL
- AS REGRAS E FORMATO
- AS NOTAS E AS FASES DO ASSOCIATIVISMO
- POETAS FORMADORES
- AS FUNÇÕES DO SLAMMASTER, DOS JURADOS E DO MATEMÁTICO

O QUE É SLAM?

A palavra slam é uma onomatopeia, ou seja, um ruído, uma batida de porta: POW! PÁ! Este termo também é muito utilizado no esporte como o Grand Slam Tênis, Grand Slam Basketball, serve para designar campeonato. Então slam é um campeonato de poesia falada. **O Grand Slam de Poesia!**

SLAM NO BRASIL

O Slam chegou no Brasil em 2008 através do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, eles criaram o Zap! Slam, no bairro da Pompéia. Em 2012 o Slam da Guilhermina colocou a poesia falada nas ruas da zona leste paulistana democratizando ainda mais o acesso à literatura. O coletivo foi o primeiro slam a ocupar uma praça pública dentro de um circuito oficial, depois disso surgiram muitas comunidades de slam's espalhadas por todo país utilizando desta mesma linguagem. Somos muito orgulhosos disso. Na última contagem foram catalogados 150 comunidades de Slam's distribuídos em 18 estados brasileiros

PARA SE INSCREVER O POETA PRECISA:

ter no mínimo 3 (três) poesias de autoria própria e treinar bastante. E se atentar as regras a seguir:

REGRAS

- 1) Os participantes tem que apresentar poesias autorais e individualmente;
- 2) Não é permitido o uso de adereços, figurinos e instrumentos musicais;
- 3) O vencedor de cada escola ganhará a vaga para o Slam Interescolar;
- 4) Cinco jurados são escolhidos entre as pessoas presentes na plateia;
- 5) O tempo estipulado a cada intervenção é de 3 minutos.

"Mas é obrigado falar 3 minutos inteiros?"
Não! 3 minutos é o tempo limite, o participante poder falar uma poesia de 10 segundos se quiser.

Caso exceda o tempo de 3 minutos o poeta tem a tolerância de mais 10 (dez) segundos para encerrar o texto sem penalidade na pontuação. 3 minutos e 11 segundos subtrai 0,5 pontos da nota final, e a cada dez segundos vai subtraindo 0,5 pontos.
3 minutos e 21 perde outros 0,5 pontos
3 minutos e 31 perde outros 0,5 pontos
E assim sucessivamente.

MAS QUEM APLICA AS NOTAS AOS PARTICIPANTES?

Os jurados tem essa missão ingrata de dar notas para as poesias, ou melhor, para a apresentação das poesias. Num slam comum são escolhidos 5 (cinco) jurados aleatoriamente no público do evento. Recomenda-se que os jurados do Slam Escolar não sejam alunos, o responsável pode designar esta função, por exemplos, para professores, coordenadores, funcionários da limpeza, poetas-formadores e ex-alunos. Para a avaliação os jurados podem ter como critérios a construção do texto, a performance do poeta (a postura no palco), e a criatividade.

SISTEMA DE NOTAS
As notas vão de 0 (zero) até 10 (dez) Os jurados podem usar e abusar das casas decimais, pra dar mais emoção a competição. A maior e menor nota caem, e soma-se a média entre as três.

ETAPAS

1ª fase: Todos recitam. Passam os cinco melhores classificados.
2ª fase: Os classificados recitam uma nova poesia e os três primeiros passam de fase.
3ª fase: Os três recitam mais uma poesia inédita na disputam pelo primeiro lugar e a vaga para o Slam Interescolar.

Penalidades: As penalidades variam de acordo com as situações. O responsável pode descontar pontos na nota ou até eliminar o poeta da competição dependendo da infração.

O TEMA DAS POESIAS É O QUE BATE NO SEU CORAÇÃO

QUAL O TEMA DAS POESIAS NO SLAM?

Não existe tema ou assunto específico nem formato ou estilo de se fazer um poema para correr no Slam. Pode ser um grito de protesto contra a discriminação, a desigualdade, as injustiças ou até mesmo um verso para sua mãe, pra sua professora, pro seu crush ou um dissabão sobre a sua rotina. Como diria o poeta Fernando Pessoa: "Tudo vale a pena quando a alma não é pequena".

MAS QUEM APRESENTA O SLAM?

O nome dado ao mestre de cerimônia de um slam e de slammaster, neste caso pode ser o professor responsável, poeta-formador ou aluno, que se encarrega da função de conduzir o evento, como:

- sortear os poetas
- cantar as notas dos jurados
- anunciar os classificados
- interagir com plateia, dar ritmo as rodadas e fazer com que o evento siga o cronograma planejado.

6 QUEM SOMA AS NOTAS E CONTROLA O TEMPO?

Quem faz a função de exatas dentro do slam e chamado de Matemático. Esta pessoa pode ser o professor de matemática ou um aluno que não iria participar do evento. Ele precisa ficar atento na hora de marcar as notas dos jurados em uma planilha e calcular a pontuação. O matemático também controla o cronômetro e sinaliza o final do tempo regulamentar.

Anexo 2

Zine elaborada pelo Slam Akewi (MG) sobre como criar um slam.



Como fazer um Slam na sua escola, cidade, bairro ou rua



Produção

ARTE E DIFUSÃO DO EVENTO – As redes sociais são excelentes para divulgar seu evento, faça uma arte com as principais informações, vídeos e fotos e peça ajuda para alcançar a maior quantidade de pessoas. Conte tudo no evento, tirem fotos, vídeos, faça uma divulgação e conte nos locais onde tem maior fluxo, comércio, etc.

FAÇA UM CRONOGRAMA

- Iniciação para poeta competidores
- Mostra aberta enquanto as inscrições estão
- Apresentação de intervenções artísticas (se houver)
- Explicar as regras e escolher 5 jurados
- Apresentação de poesia livre
- Seleccionar a ordem que os poetas se apresentarão
- 1º Round – Todos os poetas competem e passam os 5 poetas com as melhores médias
- 2º Round – Poetas que passaram do 1º Round, passam os 3 poetas com as melhores médias
- 3º Round – Poeta que passaram do 2º Round, vence o poeta com o melhor média.



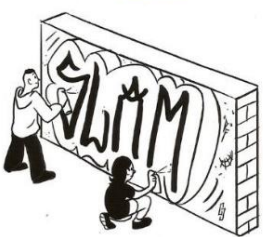
O **Poetry Slam** surgiu em 1986, em Chicago nos Estados Unidos, no bar Green Mill Jazz Club, onde ocorreu demonstrações e sessões de poesia. Mark Smith teve a ideia de fazer um "free-sublime-público-vandevilliano", chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam, produzido pelo grupo Chicago Poetry Ensemble, com a intenção de trazer a declamação acadêmica, erudita e formal.

Slam poesia ou poetry slam, é um gênero de poesia que faz parte do gênero spoken word, na tradução literal, palavra falada. Foi criada dessa gênero toda a literatura que é dirigida para ser declamada ou falada em público.

A comunidade que surgiu nesse momento é o Slam Akewi que atua na localidade de Vila Odessa do Interior de MG, Vespas e batonga.

A batalha de poesia falada

Dia da Batalha de Poesia



Regras e Avaliação

REGRAS
As poesias devem ser autônticas. Devem durar no máximo 180 segundos. Realizadora deve contar segundos com o voz e/ou o corpo do poeta para se monitorar, sem a utilização de adereços cênicos ou acompanhamento instrumental.

AVALIAÇÃO
A avaliação do Slam Poetry (Slammetry) ocorre o Juri na hora (5 Jurados), entre os que estão avaliando, que dão as notas imediatamente após a apresentação de cada poeta (Slammetry). O contador ou moderador é o responsável por fazer o cálculo de tempo e das notas.

O tempo de cada poesia é até 3 min, com tolerância de 10 s. Das 5 avaliações, o maior e o menor nota caem e se as três notas que restam se faz a média aritmética por cada poeta.



Poesia em risco a palavra insiste a periferia existe

Dia da Batalha de Poesia

O QUE É NECESSÁRIO PARA O DIA? – Revisar as necessidades que o organização irá ter durante a realização do evento. Pontos de energia, som e iluminação, decoração, espaço para as intervenções artísticas, etc. e repasse o cronograma para ver se está tudo ok.

HORA DO SHOW!!!
Cada comunidade tem sua ritual e sua forma de conduzir, explicar as regras e o modo de avaliação para o público em geral e dar início à luta dialética, ou seja tudo certo! Sem ideias e muitas referências na internet, pesquise, converse com outras comunidades da sua de poesia. Viva a palavra, viva a poesia, viva o slam!



Como fazer um Slam na sua escola, cidade, bairro ou rua

NOME E ORIO DA COMUNIDADE – Escolha um nome para sua Comunidade de Poesia e um grito para fazer antes dos poetas declamarem.

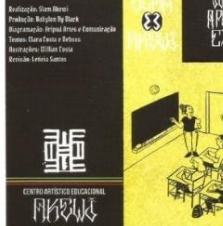
DEFINA O LOCAL – Será na sua escola? No seu bairro? Qual é o lugar onde a forma se reúne? Decida o melhor local para sua Competição de Batalha de Poesia Falada.

DEFINA A DATA E HORÁRIO – O primeiro passo é definir a data e o horário da Competição de Batalha de Poesia Falada, tendo em vista a disponibilidade de todos os poetas envolvidos.

DEFINA QUEM IRÁ SER O MESTRE DE CERIMÔNIA E O CONTADOR – Aqui o organizador da Competição de Poesia Falada precisa definir quem irá apresentar os poetas, os notes e o contador a avaliação; também é necessário um contador ou moderador, que controlará o tempo de cada poeta e fará as declarações pertinentes.

CONVITE OS POETAS E AS ATRIBUIÇÕES – Além dos poetas, podemos convidar Artistas Plásticos para fazer as artes, poeta convidado para se apresentar antes da poesia competitiva, ter fica a critério de cada organização. Quanto mais arte melhor.

Planejamento



Realização: Slam Akewi
Produção: Felipe de Faria
Organização: Rafael Alves e Camilla
Tema: Das Cidades Rurais
Realização: Felipe de Faria
Realização: Felipe de Faria



Anexo 3

Questão da prova comentada do Vestibular UNICAMP 2021: 2ª fase – Literaturas e Língua Portuguesa Interdisciplinares com Língua Inglesa.

Questão 8

Leia abaixo alguns excertos do poema *Menimelímetros*, de Luz Ribeiro, poeta do *Slam das Minas* de São Paulo. Esse poema foi apresentado performaticamente em alguns *slams* de que ela participou no Brasil.

os menino passam liso
pelos becos e vielas
os menino passam liso
pelos becos e vielas
os menino passam liso
pelos becos e vielas

você que fala em becos e vielas
sabe quantos centímetros cabem em um menino?
sabe de quantos metros ele despenca
quando uma bala perdida o encontra?
Sabe quantos não ele já perdeu a conta? (...)

esses menino tudo sem educação
que dão bom dia, abrem até o portão
tão tudo fora das grades escolares
nunca tiveram reforço – de ninguém
mas reforçam a força e a tática
do tráfico, mais um refém (...)

que esses meninos sem nem carinho
não tem carrinho no barbante

pensa que bonito se fosse peixinho fora d'água
a desbicar no céu
mas é réu na favela
lhe fizeram pensar voos altos
voa, voa, voa...aviãozinho

e os menino corre, corre, corre
faz seus corres, corres, corres (...)

"ceis" já pararam pra ouvir alguma vez os sonhos dos
meninos?

é tudo coisa de centímetros:
um pirulito, um picolé
um pai, uma mãe
um chinelo que lhe caiba nos pés

um aviso: quanto mais retinto o menino
mais fácil de ser extinto
seus centímetros não suportam 9 milímetros
porque esses meninos
esses meninos sentem metros

- a) O título *Menimelímetros* é um neologismo que funde ao menos duas palavras. Quais são essas palavras? Transcreva os versos que sintetizam o título do poema.
- b) Na terceira estrofe, há um jogo de palavras. Identifique esse jogo de palavras e explique a relação de causa e consequência estabelecida por ele.

Resposta Esperada

a) (2 pontos)

O título *menimilímetros* é um neologismo que aglutina basicamente as palavras "menino" e "milímetros", além de "centímetros" e "metros". Os versos que sintetizam o título são: "um aviso: quanto mais retinto o menino / mais fácil de ser extinto / seus centímetros não suportam 9 milímetros / porque esses meninos / esses meninos sentem metros".

b) (2 pontos)

O jogo de palavras ocorre entre os termos "reforço" e "reforçam", nos versos: "nunca tiveram reforço – de ninguém / mas reforçam a força e a tática / do tráfico...". A falta de reforço, apoio escolar (institucional/político e social) leva os meninos a reforçarem o tráfico.

Objetivo da Questão

No item a pede-se a identificação das palavras em jogo no neologismo *menimelímetros*. O candidato precisava reconhecer pelo menos duas palavras: "menino" e "milímetros", podendo ainda acrescentar "centímetros" e "metros". Além disso, a indicação dos versos que "sintetizam" o título do poema exigia atenção à ideia de *síntese*, uma vez que as palavras de que se compõe o neologismo estão dispersas no poema. No item b o candidato deveria identificar na terceira estrofe o jogo de palavras entre o substantivo "reforço" e o verbo "reforçar", que estabelecem a relação de causa e efeito a ser explicada.

Anexo 4

Questão da prova comentada do Vestibular UNICAMP 2024: 1ª fase – Conhecimentos Gerais.

QUESTÃO 6

je ne parle pas bien*
 je ne parle pas bien
 je ne parle pas bien
 je ne parle pas bien
 eu tenho uma língua solta
 que não me deixa esquecer
 que cada palavra minha
 é resquício da colonização
 cada verbo que aprendi conjugar
 foi ensinado com a missão
 de me afastar de quem veio antes
 nossas escolas não nos ensinam
 a dar voos
 [...] reinvenção
 nossa revolução surge e urge
 das nossas bocas
 das falas aprendidas
 que são ensinadas
 e muitas não compreendidas
 salve, a cada glória
 je ne parle pas bien
 [...] o que era pra ser arma de colonizador
 está virando revide de ex colonizado
 estamos aprendendo as suas línguas
 e descolonizando os pensamento

* *Je ne parle pas bien*, do francês, significa “Eu não falo direito”.

Podemos afirmar que o uso repetido do verso *Je ne parle pas bien* no poema *slam* de Luz Ribeiro

a) expressa a necessidade de repetir muitas vezes uma mesma sentença como forma de resistir ao esquecimento de uma língua.

(Fragmentos do poema *Je ne parle pas bien*, de Luz Ribeiro, publicado na Revista *Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira*, n.10, 2017.)

b) enfatiza a ideia de que a língua francesa do colonizador ainda não foi aprendida e precisa ser repetida várias vezes.

c) é uma constatação de que, na posição de ex-colônia, não conseguimos aprender línguas estrangeiras.

d) indica um posicionamento de resistência por meio de uma crítica à aprendizagem forçada da língua do colonizador.

Objetivo da Questão

A questão 6 solicitava a leitura de um poema *slam* para levar o candidato a refletir sobre a relação entre língua e decolonização. Para identificar a alternativa correta, era necessário analisar como o texto constrói essa relação e associá-la ao posicionamento da voz que fala no poema a partir do emprego repetido do verso *Je ne parle pas bien*.

Alternativa Correta: D

A opção D é a que caracteriza corretamente a repetição do verso nas quatro primeiras linhas do poema, destacando a postura de resistência frente à aprendizagem forçada de uma língua. A alternativa A afirma que a repetição consiste numa postura de resistência contra o esquecimento de uma língua, o que não faz sentido, tendo em vista que o trecho repetido se encontra em francês, não na língua a ser “esquecida”. A alternativa B é incorreta por afirmar que a língua do colonizador, supostamente o francês, “precisa ser repetida várias vezes”, o que vai na direção contrária da postura crítica assumida pelo texto. A alternativa C incorretamente relaciona a repetição à impossibilidade de “aprender línguas estrangeiras”.

Anexo 5

Prova de Conhecimentos Gerais – FUVEST 2025, 1ª fase do Vestibular da Universidade de São Paulo.

Concurso Vestibular FUVEST 2025 – Prova V1

TEXTO PARA AS QUESTÕES 37 E 38

Bem-vinda!

“Eram faíscas suas palavras que me queimavam em doses homeopáticas durante todas as noites...
Foram longos anos, dia após dia perdendo um pouco mais minha autoestima, abrindo mão das roupas que gostava, dos estudos, do trabalho e das amigas fazendo de tudo pra evitar brigas, mas ele sempre dizia que a culpa era minha. Até que um dia, me empurrou, me acuou como se eu pudesse caber em qualquer fresta, encurralada, me mandou ficar calada e, com medo, obedeci. Eu pedia desculpa toda vez depois de falar como se fosse um defeito de nascença querer me colocar.
A minha casa se tornou um ambiente tão hostil e eu, prisioneira das minhas próprias ideias, acreditando que o amor era isso, esse abismo, onde só um fala e o outro, fica omissos.
Precisei tirar forças de lugares sagrados pra me afastar e reagir, recolher meus pedaços. Meus olhos encheram de mar, eu desaguei, decidi não mais me calar, denunciei!
E depois do silêncio quebrado, meus pensamentos em guerra cessaram, recuperei o fôlego e ouvi meu coração sendo grato. Encontrei em mim um porto seguro, entendi que meu corpo é meu lar e, no caminho até ele, escolho quem anda comigo e quem convido pra entrar.
Hoje, quando olho pra dentro, vejo uma nova mulher renascendo, eu celebro sua chegada e contemplo essa nova vida. Sem medo, abro a janela de casa e, com olhar de quem há tanto tempo esperava, te pego pela mão e digo:
Seja bem-vinda!”

Mel Duarte. *Colmeia - Poemas Reunidos*.**37**

A expressão **bem-vinda** usada no título e repetida no último verso faz alusão

- (A) ao aprisionamento da mulher que não consegue se libertar do poderio masculino.
- (B) à guerra interior e à falta de forças da mulher oprimida, que aceita sua condição.
- (C) ao renascimento da mulher que alcança, após a opressão, coragem para encontrar-se a si mesma.
- (D) ao rebaixamento da mulher que se cala e se desculpa, perdendo aos poucos sua autoestima.
- (E) à força da mulher que, mesmo hostilizada, tem poder para fazer entrar em sua casa quem a encurralava.

38

Assinale a alternativa que apresenta uma correspondência correta entre os versos destacados e os recursos utilizados para evidenciar a dor expressa no poema.

- (A) “Eram faíscas suas palavras que me queimavam em/ doses homeopáticas/ durante todas as noites...” — conotação: o predicativo “faíscas” e a forma verbal “queimavam” estão sendo usados em sentido figurado, enfatizando seu sofrimento.
- (B) “Até que um dia, me empurrou, me acuou/como se eu pudesse caber em qualquer fresta, /encurralada” — antítese: os elementos “empurrou”, “acuou” e “encurralada” potencializam de forma contraditória seu sofrimento.
- (C) “acreditando que o amor era isso, esse abismo, onde só/ um fala e o outro, fica omissos” — metonímia: o uso do aposto “esse abismo”, referindo-se a “amor”, expressa literalmente seu sofrimento.
- (D) “Precisei tirar forças de lugares sagrados/ pra me afastar e reagir, recolher meus pedaços” — pleonismo: o complemento “meus pedaços” reforça o significado do verbo “recolher”, acentuando seu sofrimento.
- (E) “Meus olhos encheram de mar, eu desaguei, /decidi não mais me calar, denunciei!” — paronímia: os verbos “encher” e “desaguar” são elementos de significação próxima que dão ênfase a seu sofrimento.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. **Dossiê feminicídio**. 2022a. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/qual-a-dimensao-do-problema-no-brasil/>>. Acesso em: 01 set. 2022.

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. **Dossiê violência contra as mulheres**. 2022b. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/o-dossie/>>. Acesso em: 01 set. 2022.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALCALDE, Emerson (org). **Empoderamento feminino**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. Coleção Slam, v. 2.

ALCALDE, Emerson. **Nos corres da poesia**: autobiografia de um slammer. São Paulo: ed. do autor, 2022.

ALVES, Schirlei. Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com sentença inédita de ‘estupro culposo’ e advogado humilhando jovem. **The Intercept Brasil**. São Paulo, 03 nov. 2020. Disponível em: <<https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

AMÂNCIO, Angélica. Representações intermediárias da violência de gênero em Patrícia Melo e Luiza Romão. **Soletras**, Rio de Janeiro, n. 46, set./dez. 2023.

ASHCROFT, Bill. **Post-Colonial Transformation**. London: Routledge, 2001.

AUTRAN, Gabriella. Conheça Bell Puã, a voz poderosa do Slam pernambucano. Portal Geledés, 29 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/conheca-bell-pua-voz-poderosa-do-slam-pernambucano/>>. Acesso em: 20 mai. 2024.

BAGGIO, Antonio Maria. A ideia da fraternidade e a fundação dos direitos humanos no contexto colonial: A contribuição do pensamento negro. **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, ano 14, n. 2, p. 20-30, jul./dez. 2015.

BALBINO, Jéssica. **Pelas margens**: vozes femininas na literatura periférica. 2016. 358 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Campinas: Unicamp, 2016.

BANDEIRA, Lourdes. Um país de filhos da mãe (prefácio). In: THURLER, Ana. L. **Em nome da mãe**: o não reconhecimento paterno no Brasil. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009, p. 15-22.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado** (UnB. Impresso), Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

BORTOLOZZO, Gabriela. **Espaço em movimento**: as práticas poéticas-políticas-sociais dos slams mobilizando representações e paradoxos espaciais. 2021. 574 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

BRASIL. **Decreto nº 11.784, de 20 de novembro de 2023**. Dispõe sobre as diretrizes nacionais para as ações de valorização e fomento da cultura hip-hop. Brasília: Presidência da República, 2023.

CASSIANO, Ophelia. **Guia para “Linguagem Neutra” (PT – BR)**. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>>. Acesso em 20 de ago. de 2023.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Susana de. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje**: Perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 162-178.

CFOAB conclui que PL 1904/2024 é inconstitucional, inconveniente e ilegal. **OAB Nacional**. 17 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.oab.org.br/noticia/62346/cfoab-conclui-que-pl-1904-2024-e-inconstitucional-inconveniente-e-ilegal>>. Acesso em: 15 jan. 2025.

CHAGAS, Gabriel; SOARES, Cristiane; SILVA, Gláucia V. “Que degenerados, uma vergonha”: a reação conservadora contra a linguagem não binária no discurso de posse da acadêmica Heloísa Teixeira. *ex æquo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres*, Santa Maria da Feira/Portugal, nº 49, p. 87-102, 2024.

COMIKK MG. Abya Yala Poetry Slam: a copa Slam das Américas Entrevista com Comikk MG (México). [Entrevista concedida a] Gabriele Cavalcante. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 291-299, mai/ago, 2022.

CONCEIÇÃO, Laura. Poema dos porquês. *In*: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019.

CORREIO BRAZILIENSE. “**Ser presidente é como escalar o Everest todos os dias**”, diz **Dilma na TV**. Política. Brasília, 01 mar. 2011. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2011/03/01/interna_politica,240378/ser-presidente-e-como-escalar-o-everest-todos-os-dias-diz-dilma-na-tv.shtml> Acesso em: 10 mai. 2025.

COURA, Kalleo. Justiça arquiva definitivamente ação em que Bolsonaro foi réu por incitação ao estupro. **Jota**. 11 abr. 2024. Justiça. Disponível em: <<https://www.jota.info/justica/justica-arquiva-definitivamente-acao-em-que-bolsonaro-foi-reu-por-incitacao-ao-estupro>>. Acesso em: 29 out. 2024.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*:

CURIEL, Ochy. **Las Claves de Ochy Curiel**. Feminismo decolonial. [Entrevista concedida ao] Centro de Iniciativas de Cooperación al Desarrollo. CICODE UGR, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ZSHqyKLANQ>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. Trad. Pe Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 140-161.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. **Synergies Brasil**, nº 9, 2011, p. 119-126.

D'ALVA, Roberta Estrela. Vozes em Levante. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 49, p. 15-37, mai.-ago./2022.

D'ALVA, Roberta Estrela; ROMÃO, Luiza; LUDEMIR, Julio. **Poesia em presença: entre cenas, slams, spoken word e rap**. São Paulo: Instituto Tomie Othtake, jul. 2024. Programa de exposição.

DANTAS, Eder S. O.; MEIRA, Karina C.; BREDEMEIER, Juliana; AMORIM, Karla P. C. Suicídio de mulheres no Brasil: necessária discussão sob a perspectiva de gênero. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 28(5), p. 1469-1477, 2023.

DIAS, Marina de Aguilar Casali. Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico. **Palíndromo**, v. 11, n. 23, jan. 2019, p. 50-61.

DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta, 2019.

DUARTE, Mel. Verdade seja dita. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

EVARISTO, Conceição. Sinopse (capa). In: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta, 2019.

FERNANDES, Léo de S. **Livre arqueologia da poesia falada: alguns caminhos que delineiam a cultura do slam**. Portal Faz Poesia. 30 de março de 2022. Disponível em: <<https://faziapoesia.com.br/livre-arqueologia-da-poesia-falada-5ca0b1e2e1d0>>. Acesso em: 16 out. 2023.

FERRARA, Jéssica Antunes. Performance e política no poetry slam: um olhar feminista-decolonial. **Criação & Crítica**, n. 28, dez. 2020.

FERRÉZ. Terrorismo Literário. In: FERRÉZ. **Literatura marginal: talentos da periferia**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FIUZA, Adriana A. de F.; SCHER, Crislaine A. de L.; SANTOS, Paula M. L. D. dos. A poesia feminista latino-americana e as expressões de violências nos poemas de Luiza Romão, Renata

Machado Tupinambá e Elizandra Souza. **Raído**, Dourados, v. 15, n. 38, p. 239 – 258, mai/ago 2021.

FREITAG, Raquel. **Não existe linguagem neutra!**: gênero na sociedade e na gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2024.

FREITAS, Daniela S.; PEREGRINO, Miriane; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. **Dossiê poetry slam: produção, circulação e recepção – Parte 1**. Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, mai./ago. 2022, 333 p.

FREITAS, Daniela S.; PEREGRINO, Miriane; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. **Dossiê poetry slam: produção, circulação e recepção – Parte 2**. Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, jan./abr. 2023, 281 p.

GAMA, Danielle M. H. L. da; PENTEADO JÚNIOR, Wilson R. Batalhas de poesia em Salvador - BA: Artivismos entre a voz e o papel. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 59-77, mai./ago. 2022.

GIMÉNEZ, Isaac. O silêncio faz-se verbo costurado na pele: reflexões sobre memória e corporalidade a partir do visual feminino na sangria malencar(n)ada de Luiza Romão. **Texto Poético**, v. 20, n. 41, p. 86-106, jan./abr. 2024.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan./abr. 2018.

GONÇALVES, Rôssi A.; MATHIAS, Talita M. da C. Slam das minas do Rio de Janeiro: erga a sua voz! **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 15-31, jan./abr. 2023.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GRITO, Tom. Aldeia Cuírlimbola de Escrevivências. *In*: PEIXOTO, Carolina; ARAÚJO, Pam. **A língua quando poema: uma coletânea de poemas latino-americanos/ La lengua quando poema: una colección de poemas latino-americanos**. Edição bilíngue: português e espanhol. Trad. Renata Couto. São Paulo: Baderna Literária, 2022.

GUSMÃO, Renata C.; GENRO, Maria E. H. Uma conversa entre slam e universidade em quatro movimentos de pouso: corazonar um território em composição de saberes. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, mai./ago. 2022, p. 177-198.

G1. Manifestação na Av. **Paulista reuniu 210 mil neste domingo, diz Datafolha**. São Paulo, 13 mar. 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/03/manifestacao-na-av-paulista-reuniu-210-mil-neste-domingo-diz-datafolha.html>>. Acesso em: 10 mai. 2025.

HERNÁNDEZ, Alicia. A teoria do 'útero errante' que deu origem ao ultrapassado conceito de histeria. **BBC News Brasil**, 27 março 2024. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx9z198rv4jo>>. Acesso em: 16 mai. 2025.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. *In*: ROMÃO, Luiza. **Sangria**. São Paulo: Edição do Autor – Selo do Burro, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil**. 6ª ed. 2024. Disponível em: <<https://www.prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2/>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

JIMÉNEZ, Carla. A Justiça no Brasil não é divina, é feminina. **EL PAÍS**, Opinião, São Paulo, 31 mai. 2016. Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/30/opinion/1464642813_156292.html>. Acesso em: 29 mar. 2019.

JOHNSON, Helen. Poetry performances on the page and stage: insights from slam. *In*: GINGELL, Susan; Roy, Wens (eds). *Listening up, writing down, and looking beyond: interfaces of the oral, written and visual*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012. Tradução do capítulo por Daniela S. de Freitas e Maria E. F. V. e Silva. “Performances de poesia na página e no palco: reflexões a partir do slam”. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 205-228, jan./abr. 2023.

JUNCOSA, José F. Aby Ayala: una editorial para los indios. **Chasqui**. Quito, Ecuador: CIESPAL, n. 23, jul./set. 1987.

LACÔRTE, Marina. No prato de quem? A pecuária industrial não está acabando com a fome. Blog **Proteção Animal Mundial**, São Paulo, 27 out. 2023. Disponível em: <<https://www.worldanimalprotection.org.br/mais-recente/blogs/no-prato-de-quem-a-pecuaria-industrial-nao-esta-acabando-com-a-fome/>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

LEÃO, Ryane. Ryane e seus percursos se transformam em livro “Sou coração em excesso”. [Entrevista concedida a] Marianna Marimon. **Cidadão Cultura**, Cuiabá, sem data. Disponível em: <<https://www.cidadaocultura.com.br/ryane-leao-e-seus-percursos-em-sao-paulo-se-transformam-em-livro-sou-coracao-em-excesso/>>. Acesso em: 19 out. 2024.

LEÃO, Ryane. **Slam Resistência Abril - Ryane Leão**. Canal do YouTube de GICA TV. 05 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5N9NGyS4kXY>>. Acesso em: 06 out. 2024.

LEONE, Lucia di. **Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

LIMA, Renata D. A voz negra, o corpo negro e seu ato de resistência: a poesia de mulheres negras no circuito dos slams na cidade de São Paulo. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 53-77, jan./abr. 2023.

LIVRE Opinião. **Luiza Romão lança ‘Sangria’ no Sesc Pinheiros**. 9 de outubro de 2017. Cultura. Disponível em: <[LOTIERZO, Tatiana H. P.; SCHWARCZ, Lilia. K. M. Raça, gênero e projeto branqueador: “A Redenção de Cam”, de Modesto Brocos. **Revue Artelogie**, \[Online\], n. 5, 34 p. out. 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/artelogie/5242?lang=pt>>. Acesso em: 16 jul. 2022.](https://livreopiniaportal.wordpress.com/2017/10/09/luiza-romao-lanca-sangria-no-sesc-pinheiros/#:~:text=Em%20Sangria%20(Selo%20do%20Burro,dias%2C%20como%20um%20ciclo%20menstrual.> Acesso em: 05 dez. 2024.</p>
</div>
<div data-bbox=)

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2000.

LOUSA, Pilar Lago e. **Corpo, Voz e Resistência**: A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão. 2017. 223f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

LOUSA, Pilar Lago e; CAMARGO, Flávio Pereira. O corpo da mulher como acumulação de sabedoria e resistência no poema “Virgem”, de Luiza Romão. **Raído**, Dourados, v. 12, n. 31, p. 24-40, 2018.

LOUSA, Pilar Lago e. Da genealogia ao sangue: o corpo coletivo em Sangria, de Luiza Romão. **Opiniões** - Revista dos alunos de literatura brasileira FFLCH - USP, São Paulo, p. 98-122, 2019.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. Trad. Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo: 2020, p. 59-93.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Trad. Juliana Watson e Tatiana Nascimento. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3), set./dez. 2014, p. 935-952.

MALDONALDO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMES, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar; 2007. p. 127-167.

MARTINS, Catarina Caldeira; TORRES, Maximiliano; SCHMIDT, Simone Pereira. Apresentação. *In*: _____ (orgs). **Feminismos Decoloniais e Teoria Literária**: outros percursos críticos. **Soletras**, São Gonçalo, dez. 2024, p. 01-02.

MICHELANI, Lucas Zanellato. **Por uma economia do ventre livre: ressignificação do útero como elemento poético em Sangria, de Luiza Romão**. (Monografia) Bacharelado em Estudos Literários, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MIDRIA. **A menina que nasceu sem cor (Poesia Completa) - Midria**. 13 fev. 2019. 1 vídeo (3 min.). Publicado pelo canal Midria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vy0Colqv_a0>. Acesso em: 10 jun. 2022.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Trad. Marcos Jesus de Oliveira. **Epistemologias do sul**, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MILENY. “**Mas pra mim, se a coisa tá preta ela tá boa pra caralho**”. 11 nov. 2024. Publicado pelo Instagram Slam SP. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DCQMJU4NMTm/>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na América Latina. Trad: Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 109-137.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo, Cultrix, 1978.

MORAES, Camila. Compartilhar estupro coletivo nas redes, a nova versão da barbárie brasileira. **EL PAÍS**, São Paulo, 07 jun. 2016. Brasil. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/26/politica/1464275134_153470.html>. Acesso em: 30 jul. 2022.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de; SILVA, Patrícia Pereira da. Slam poetry: entre os impasses da crítica e da criação. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 24, n.1, p. 42-60, jan.-mar. 2021.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Fapesp, 2009.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **Vocigrafias**. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

NEVES, Cynthia A. de B. “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. 63, n. 2, p. 272–280, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8675770>>. Acesso em: 23 jan. 2025.

NEVES, Cynthia A. de B.; SANTOS, Sóstenes R. de J. C. Luiza Romão e “sua poema” de resistência decolonial – slam das minas, presente! **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 95-118, jan./abr. 2023.

NOVAES, Joana de Vilhena. **Sobre o intolerável peso da feiúra: corpo, sociabilidade e regulação social**. 2004. 289 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2004.

OLIVEIRA, Camilla Martins de; BOCCHETTI, André. Uma cartografia poética do slam: itinerâncias políticas entre corpo e palavra. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 155-175, mai./ago. 2022.

OLIVEIRA, Caroline. Aborto legal sob ataque: relembre o PL de Eduardo Cunha que caiu após pressão social; tema é recorrente no Congresso. **Brasil de Fato**. 15 de junho de 2024.

Direitos humanos. São Paulo (SP). Disponível em:
<<https://www.brasildefato.com.br/2024/06/15/aborto-legal-sob-ataque-relembre-o-pl-de-eduardo-cunha-que-caiu-apos-pessao-social-tema-e-recorrente-no-congresso>>. Acesso em: 05 dez. 2024.

OLIVEIRA, Maurício J. N. (org). Os males da terceirização. **Boletim Econômico do Fórum Sindical dos Trabalhadores**. Ed. 02, set. de 2013.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas: uma antologia**. v. 2. São Paulo: MASP, 2019.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Dois corpos, duas línguas e uma representação: notas sobre performances de slam poetry em línguas de sinais. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 155-175, mai./ago. 2022.

PEIXOTO, Carolina. Slam das Minas: mulheres na batalha poética. Entrevistadora: Marina almeida. **Programa Escrevendo o Futuro**. São Paulo, 07 dez. 2017. Disponível em:
< <https://www.escrevendoofuturo.org.br/blog/literatura-em-movimento/slam-das-minas/>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PEIXOTO, Carolina; ARAÚJO, Pam. **A língua quando poema: uma coletânea de poemas latino-americanos/ La lengua quando poema: una colección de poemas latino-americanos**. Edição bilíngue: português e espanhol. Trad. Renata Couto. São Paulo: Baderna Literária, 2022.

PEIXOTO, Ester. Miscigenação. In: PEIXOTO, Carolina; ARAÚJO, Pam. **A língua quando poema: uma coletânea de poemas latino-americanos/ La lengua quando poema: una colección de poemas latino-americanos**. Edição bilíngue: português e espanhol. Trad. Renata Couto. São Paulo: Baderna Literária, 2022.

PEREIRA, Diana Araujo. El quehacer poético en clave descolonial. **HYBRIS – Revista de Filosofía**, v. 8, nº Especial: El mestizaje imposible, p. 253-272, sept. 2017.

PEREIRA, Midria da Silva. **A menina que nasceu sem cor**. São Paulo: Grandir, 2020.

PIMENTEL, Ary; COSTA, Mariana de O. A autorrepresentação e a mulher indígena no slam: a poesia de auritha tabajara e a ruptura com a representação hegemônica. **Terceira Margem**, v. 27, n. 51, p. 119-136, jan./abr. 2023.

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.

PIRES, Thula. O Feminismo Negro e a Constituinte de 87/88 com Thula Pires Aula #3. Curso de extensão em Práticas e teorias feministas em movimento da UFRJ. **Fórum M**. Publicado pelo Canal Mulheres nas Quebradas. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=BPtGTev8odc>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PRADO, Divina. Sem título. *In*: D'ALVA, Roberta Estrela; ROMÃO, Luiza; LUDEMIR, Julio. **Poesia em presença**: entre cenas, slams, spoken word e rap. São Paulo: Instituto Tomie Othtake, jul. 2024. Programa de exposição.

PUÃ, Bell. era uma vez um Brasil conservador. *In*: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019.

PUÃ, Bell. não. *In*: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019.

PUÃ, Bell. **Nossa história do Brasil - Pindorama em Poesia**. São Paulo: Litteralux, 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: Edgardo Lander (ed.), **La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Caracas: CLACSO, 2000, p. 201-245.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. Trad. Dina Lida Kinoshita. **Novos Rumos**, Marília, n. 37, p. 04-28, 2002.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Universidad del Cauca, 2010. Colección Políticas de la alteridad.

RIBEIRO, Luz. Je ne parle pas bien. **Opiniões**: revista dos alunos de literatura brasileira FFLCH - USP, São Paulo, n. 10, p. 179-180, 2017.

RIBEIRO, Luz. lembra. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RIBEIRO, Niura Legramante. A Fotografia como Corpo Performatizado: a autoridade da imagem construída. *In*: 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas, 2016. **Anais do 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017 [2016]**, p. 698-708.

ROCHA, Cristal. Arte escura: *In*: DUARTE, Mel (org). **Querem nos calar**: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta, 2019.

ROMÃO, Luiza. **A história do Brasil sob a ótica de um útero: 28 dias, 28 poemas, 28 fotografias**. Plataforma Catarse. São Paulo, 2017a. Disponível em: <<https://www.catarse.me/sangria>>. Acesso em 03 dez. 2024.

ROMÃO, Luiza. **Sangria**. São Paulo: Edição do Autor – Selo do Burro, 2017b.

ROMÃO, Luiza. Poeta mostra a História do Brasil sob a ótica de um útero. Entrevistadora: Bruna Escaleira. **Revista AzMina**. 26 set. 2017c. Disponível em: <<https://azmina.com.br/colunas/poeta-mostra-a-historia-do-brasil-sob-a-otica-de-um-utero/>>. Acesso em: 05 dez. 2024.

ROMÃO, Luiza. **Portfólio artístico do projeto Sangria**. Edição da Autora, 2019.

ROMÃO, Luiza. #justicaparamariferrer. Instagram. 03 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CHIo6FpHoUa/>>. Acesso em: 03 nov. 2020.

ROMÃO, Luiza. Lançamento “Sangria” com Luiza Romão. Canal do Youtube do Slam Pé Vermelho, 09 ago. 2021. 1 vídeo (1 hora e 2 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2dQ9jY9SXCM>>. Acesso em: 18 dez. 2024.

ROMÃO, Luiza. **Microfone em chamusca**: slam, voz e representação. 2022. 232f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

ROSA, Érica A. P.; LEITE, Suely. O revide da língua: a decolonização do pensamento na poética do slam. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 137-158, jan./abr. 2023.

ROSA, Érica A. P. A poética feminista do slam e a reconstrução da história do Brasil. In: VI Colóquio Internacional de Literatura e Gênero: Decolonialidade e Interseccionalidade; IV Colóquio Nacional de Imprensa Feminina Homenagem: escritoras indígenas latino-americanas. 2023a, Teresina. **Anais**. Teresina: UESPI, 2023a, p. 181-190.

ROSA, Érica A. P. Do livro à performance e ao filme: uma leitura da poética da palavra, do corpo e da imagem em homero, de Também guardamos pedras aqui (2021). **Juçara**, Caxias, v. 07, n. 02, p. 87-103, dez. 2023b.

ROSA, Érica A. P. A construção da autoria no poema A menina que nasceu sem cor, de Midria. In: ZUKOSKI, Ana M. S.; FELDMAN, Alba K. T.; FERREIRA, Geniane D. F.; ALZÃO, Luiz S. A. **Perspectivas Multiculturais e Pós-Coloniais**: Irrompendo a Literatura Convencional. São Paulo: Todas as Musas, 2024a. p. 147-169.

ROSA, Érica A. P. A marginalidade do slam e o seu projeto de decolonização do pensamento: uma leitura do poema “Poesia Marginal” de Tawane Theodoro. **Boitatá**, Londrina, v. 19, n. 38, p. 1-14, jul./dez 2024b. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/50377>>. Acesso em: 05 jan. 2025.

SABINO, Gabriela Magalhães. Quando Virei Mocinha!: uma análise discursiva do geotopoder no poema Menstruação de Luiza Romão a partir da Linguística Aplicada Pós-Humanista. In: GOERCH, Alberto Barreto; FOLMER, Ivanio. (Org.). **Diversidade Sexual, Étnico Racial e de Gênero**. Santa Maria: Arco Editores, 2024, v. 01, p. 09-26.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

SALES, Juscelino de. História da literatura marginal e periférica: Notas preliminares para uma micro-história literária nos territórios vulnerabilizados. **Boitatá**, Londrina, v. 19, n. 37, p. 108–122, 2024.

SANTOS, Eliaquim. F.; LIMA, Paulo R. S.; Souza, Edivanio. D.; TERRA, Guilhermina M. Entre o apagamento da memória e a reescrita da história: a desinformação acerca da escravidão no Brasil. **Conhecimento em ação**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 153-170, jan./jun. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**, São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SEGATO, Rita. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2004.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Bruna Stéphane Oliveira Mendes da. **A voz e a vez das mulheres no slam: poesia, performance e resistência**. 2024. 188 p. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

SILVA, Cássia. BOLSONARO RACISTA | Mais racismo: “Pra que cotas?!” e “Portugueses nem pisaram na África!”, diz Bolsonaro. **Esquerda Diário**. 31 jul. 2018. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Mais-racismo-Pra-que-cotas-e-Portugueses-nem-pisaram-na-Africa-diz-Bolsonaro?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter>.

SILVA, Maria Daniela Leite da. **Sangria: entre ciclos femininos e fluxos discursivos, atravessamentos históricos e de resistência**. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SMITH, Marc. **Take the mic: the art of performance poetry slam and spoken word**. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. **The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009. Tradução do capítulo três por Luiza S. Romão e Midria S. Pereira. “Eu canto o corpo autêntico. A poesia de slam e a política cultural de performar identidade”. *Revista Terceira Margem*, v. 27, n. 51, jan./abr. 2023, p. 259-289.

SOUZA, Giovane Alves de. Descolonizando corpo e pátria: uma leitura feminista e decolonial da poética de Luiza Romão. *In*: I Seminário Nacional do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas, 2023, Campina Grande. **Anais do I Seminário Nacional do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas**. Campina Grande: Editora Realize, 2023.

SOUZA, Fabiana Oliveira de. O que se pode apreender dos resíduos de performances verbivoco-corporais no contexto de slams de poesia? **Boitatá**, Londrina, v. 19, n. 38, p. 1-13, 2024.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323129312001>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

THEODORO, Tawane. Poesia Marginal e O peso das palavras. *In*: PIMENTEL, A.; SOUZA, F.; Costa, M. (org.). **As minas do slam: nova cena da poesia falada no Brasil**. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, Editora Periferias, 2023.

THUIN, Antonia C. de; LIMA, Marina, I. de A.; OLIVEIRA, Daniele, R. de O. Slam das minas: a insurgência e o protagonismo das poetisas mulheres no Brasil. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 33-51, jan./abr. 2023.

TV UFMA. Abandono paterno é a regra no Brasil. **Universidade Federal do Maranhão**, São Luís, 11 de ago. de 2022. Disponível em: <<https://portalpadrao.ufma.br/tvufma/noticias/abandono-paterno-e-a-regra-no-brasil>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

VALERIO, Amanda Crispim Ferreira. **A poesia de Carolina Maria de Jesus: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

VASCONCELOS, Caê. Justiça nega indenização para fotógrafo que perdeu olho em protesto em SP. **UOL**, Cotidiano, São Paulo, 26 abr. 2023. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/04/26/justica-nega-recurso-sergio-silva-fotografo-que-ficou-cego.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

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

VIANA, Pablo Moreno Fernandes; MOURA, Rannyson da Silva. **PAULUS: Revista de Comunicação da FAPCOM**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 17-31, jan./jun. 2023. Disponível em: <<https://revista.fapcom.edu.br/index.php/revista-paulus/article/view/649>>. Acesso em: 21 out. 2024.

VICKVI. “Pra não perder o sonho, eu acordei o alarme”. 11 nov. 2024. Instagram Slam SP. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CHlo6FpHoUa/>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

VIEIRA, Guilherme A. P. de S. M. Do Corpo-país-invadido ao Corpo-mulher-violada: Nuances da Invasão em Sangria (2017), de Luiza Romão. **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad**, Foz do Iguaçu, v. 6, n. 1, p. 1-9, jan./abr. 2020.

VITROLIRA, Luna. Poema Sem Título. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WILLIG, Caroline Luiza; SCHMIDT, Saraí Patrícia. “Tá na TPM”: Estigmas da menstruação na mídia e na escola. **Anais da VIII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**, v. 5, n. 5, 2022, p. 639-653.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

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