

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Rogério Meira Coelho

**AS AFROGRAFIAS E SUAS RESSONÂNCIAS NAS PERFORMANCES DE POESIA
FALADA NO SLAM**

Belo Horizonte
2023

Rogério Meira Coelho

**AS AFROGRAFIAS E SUAS RESSONÂNCIAS NAS PERFORMANCES DE POESIA
FALADA NO SLAM**

Tese de Doutorado apresentada ao Pós-lit - Programa de
Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade
Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura Histórica e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

**Belo Horizonte
2023**

Coelho, Rogério Meira

C672a

As afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam [recurso eletrônico] / Rogério Meira Coelho. – 2023.

1 recurso online 149 f. PDF

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura Histórica e Memória Cultural

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia, apêndices e anexos.

1. Literatura – análise e crítica. 2. Poesia brasileira 3. Cultura afro-brasileira. 4. Oralidade. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Título.

CDD 808.1

Catálogo: Édina Maria Calegari – CRB 14/1610



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *As Afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam*, de autoria do Doutorando ROGÉRIO MEIRA COELHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FAE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FAE/UFMG

Prof. Dr. Vinícius da Silva Lírio - FAE/UFMG

Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza - UFBA

Profa. Dra. Lucía Tennina - UBA (Universidade de Buenos Aires)

Belo Horizonte, 31 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 31/08/2023, às 22:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucía Tennina, Usuária Externa**, em 01/09/2023, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 01/09/2023, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Silva Souza, Usuário Externo**, em 01/09/2023, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius da Silva Lirio, Professor do Magistério Superior**, em 05/09/2023, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2583624** e o código CRC **562F13A1**.

DEDICATÓRIA

Como eu sinto algumas pessoas que conversam neste trabalho!

Alessandro Dornelos. Poeta, operário da palavra, bordante, fundador do Slam Ondaka e Ondaka poemas curtos, fez o Nômade Slam, viajando pelas cidades do Triângulo Mineiro ensinando e inaugurando slams onde antes não havia. **Anárvore.** Poeta, musicista, co-fundadora do coletivo Afrolíricas, minha afilhada. **Iza Reys,** Poeta, slammer, vencedora do Slam MG 2019, Afrolíricas, minha afilhada. **Eliza Castro.** Poeta, Musicista, Co-fundadora do coletivo Afrolíricas, membro do Slam Clube da Luta, minha afilhada. **Jazz Orimauá,** poeta, vencedor do Slam MG 2017, Slammaster do SlamTrancestral e do Slam Clube da Luta, meu pai, irmão e amor. **Jp Escrevivente.** Poeta, pai do Miguel, vencedor do Slam MG 2022, MC organizador da Batalha da Rocha. **Pieta Poeta,** Poeta, vencedor do Slam BR 2018, representante do Brasil na Copa do Mundo de poesia falada em Paris em 2019, um dos maiores artistas que conheço. **Apêagá,** Poeta, Slammer do Slam das Minas de SP, amor, natural de Sobral (CE), finalista do Slam BR 2022. **Roberta Estrela D’Alva,** atriz-MC e diretora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos de SP, poeta, Slammaster do ZAP Slam (primeiro do Brasil) e do Slam BR. **Nívea Sabino.** Interiorana, poeta, escritora, novalimense, um amor, vencedora do Slam MG 2016, curadora do FLI-BH 2019. **Wellington Sabino.** Pai de Lis, Isis e Ivi, companheiro de Vanessa, poeta Duamô.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que vêm de longe, de perto e, principalmente, que vêm de dentro. Assim, abro os saraus e slams, desejando que sejam bem-vindas as pessoas poetas e participantes que nos presenteiam com seus corações.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos A. Alexandre, pela paciência, carinho e ensinamentos cobertos de cuidados e trocas. Agradeço pela sensibilidade e dedicação à nossa pesquisa, desde o início, acreditando sempre e me fazendo acreditar que era possível. Agradeço a valiosa dimensão de seus estudos e conhecimento em torno do teatro e da performance, que contribuíram fortemente para meus estudos. Obrigado.

Aos meus pais, José Herculano e Maria Helena, pelo amor sem limites, que me ensinam que o amor é o princípio de todas as coisas.

À toda minha família, Rodrigo, Ricardo, Natália, Luana, Alice e aos meus filhos, Lucas e Bernardo, pelo apoio e entendimento de minhas ausências, quando mais precisei.

À minha companheira, amor que ama, Priscylla Ramalho, por acreditar em um amor que “ama”, compartilhado com o mundo, apoiando-me sempre em qualquer situação, gerando uma vida leve e colorida pra nós.

A todas as pessoas poetas que conversaram aqui neste trabalho e permitiram que suas escritas e corpos se juntassem ao corpo deste texto, que se escreveu na sintonia de nossas profundas relações de amor.

Ao Coletivo Sarau de Periferia e Slam Clube da Luta, com as pessoas que fazem desses movimentos um estigma de luta e de amor, tão fundamentais em minhas encruzilhadas na/pela poesia falada.

À Bruna Sthé, pelo resumo e pela poesia que é vida, Dudu Luiz, pela pesquisa incandescente, à Elenir Coelis pela dedicação nas transcrições emocionantes, à Édina Calegaro pela revisão amorosa e à Prussiana que me presenteou com suas filmagens.

Às professoras doutoras Márcia Arbex e Lucía Tennina, que contribuíram imensamente com este trabalho, na qualificação, ajustando meu foco e olhares para a pesquisa.

A todas/os professoras/es doutoras/es, que participam de minha banca de defesa, por aceitarem o compartilhamento destas vivências em pesquisa e por contribuírem valiosamente com ela.

A todas as pessoas, funcionárias/os, professoras/es, membros do colegiado, da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, pela atenção, pronta disposição e cuidado durante todo o período do doutoramento.

Às pessoas responsáveis pela CAPES e CNPq, pelo trabalho e manutenção da bolsa de estudos, entendendo a importância de uma política democrática e fundamental para estudantes de todo o Brasil.

*Nós somos uma extensão dos versos que nós falamos
O reflexo, o espelho, o caminho que nós caminhamos
(...) antes de falar um discurso, é preciso entender o percurso
Poeta, do que é que estamos correndo atrás?
será que é vir aqui, estourar na poesia e ganhar um 10 no slam?
Depois dormir com ego inflado e acordar com a hipocrisia de manhã.
Eu não estou falando pra você mudar a sua poesia
É indiscutível o valor e o poder que ela tem na sua periferia
então, poeta, não fale poesia, seja poesia
Transpire poesia
Transpasse poesia
Transporte poesia
Transcenda poesia
e só se for necessário
Utilize palavras.*

Wellington Sabino, Slam MG 2022

RESUMO

Este trabalho de doutoramento em Estudos Literários (UFMG) busca ativar as conexões e aproximações do termo Afrografias, criado pela Prof^ª Dr^ª e Rainha Conga do Reinado do Jatobá Leda Maria Martins, com as performances produzidas pelas(os) poetas negras(os) no slam no Brasil, uma competição de poesia falada difundida mundialmente. As análises contaram com o elemento audiovisual como suporte e material fundamental para o reconhecimento das hipóteses aqui levantadas. Como referencial teórico, consideramos a importância de dialogar com os textos de Leda Maria Martins: *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá* (1997); *Performance do Tempo Espiral* (2021); *Performances da Oralitura: Corpo lugar da memória* (2003) e *A cena em sombras* (1995). Como bibliografia complementar, trazemos aqui algumas obras e autores que revelam suas conexões e contribuições para as análises da *Performance art*, como Richard Schechner (2002), Diana Taylor (2011), Denise Ferreira da Silva (2019) e Paul Zumthor (2007), sendo este último, fundamental para as discussões que apontam o slam como o ritual. Assim, a pesquisa apresenta, junto ao elemento audiovisual, textos e conversas exploratórias de poetas escolhidas(os) do slam, para que contribuam para as conexões com as *Afrografias*, no sentido de fazerem revelar, por meio das performances, e o que trazemos como ressonâncias (e seus elementos de encruzilhadas, cruzamentos e híbridos), transcrições das culturas afro-brasileiras e africanas, sobretudo artísticas, as que fundam sobre as questões do racismo e da negritude na diáspora brasileira.

Palavras-chaves: performance; poesia; *slam*; oralidade; cultura afro-brasileira.

ABSTRACT

This doctorate work in Literary Studies (UFMG) seeks to activate the connections and approximations of the term *Afrografias*, created by PhD Leda Maria Martins, who is a congo queen of the Reinado do Jatobá, with the performance arts, made by black poets of slam, in Brazil, a spoken poetry competition broadcast worldwide. The analyzes will rely on the audiovisual element as support and fundamental material for the recognition of the hypotheses raised here. As a theoretical reference, we consider the importance of dialoguing with the texts of Leda Maria Martins: *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá* (1997); *Performance do Tempo Espiral* (2021); *Performances da Oralitura: Corpo lugar da memória* (2003) e *A cena em sombras* (1995). As a complementary bibliography, we bring here some works and authors that reveal their connections and contributions to the analysis of Performance art, such as Richard Schechner (2002), Diana Taylor (2011), Denise Ferreira da Silva (2019) and Paul Zumthor (2007), that one being fundamental to the discussions that point to the slam as the ritual. Thus, the research will present, together with the audiovisual element, texts and exploratory conversations of poets chosen from the slam, which contribute to the connections with the Afrographies, in the sense of revealing, through the performances and resonance (and their crossroads elements, crossings and hybrids) transcreations of Afro-Brazilian and African cultures, especially artistic ones, those based on issues of racism and the black culture in the Brazilian diaspora.

Keywords: performance; poetry; slam, orality; afro-brazilian culture.

RESUMEN

Este Trabajo de doctorado en Estudios Literarios (UFMG) busca activar las conexiones y acercamientos al término Afrografías, creado por la Prof^a Dr^a y Reina Conga del “Reinado do Jatobá” Leda Maria Martins, con las performances producidas por los poetas negros(os) en el slam en Brasil, una de las competiciones de poesía hablada difundida mundialmente. Los análisis cuentan con el elemento audiovisual como soporte y material fundamental para el reconocimiento de las hipótesis aquí llevadas a cabo. Como referencial teórico, consideramos la importancia de dialogar con los textos de Leda Maria Martins: *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá* (1997); *Performance do Tempo Espiral* (2021); *Performances da Oralitura: Corpo lugar da memória* (2003) y *A cena em sombras* (1995). Como bibliografía complementaria, traemos algunas obras y autores que revelan sus conexiones y contribuciones para los análisis de la *Performance art*, como Richard Schechner (2002), Diana Taylor (2011), Denise Ferreira da Silva (2019) y Paul Zumthor (2007), éste fundamental para las discusiones que señalan el slam con el ritual. Así, la investigación presentará, junto al elemento audiovisual, textos y conversaciones exploratorias de poetas elegidos(as) del slam, que contribuyan para las conexiones con las *Afrografias*, en el sentido de hacer desvelar, a través de las performances, todo lo que traemos como resonancias (y sus elementos de encrucijada, intersecciones e híbridos), transacciones de las culturas afrobrasileñas y africanas, principalmente artísticas, las que se basan en sobre las cuestiones del racismo y de la negritud en la diáspora brasileña.

Palabras-clave: performance; poesia; slam; oralidade; cultura afrobrasileña.

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Frame de vídeo “Martírio - Luta Guarani Kaiowá”..... | 17 |
| Figura 2 - Frame de Vídeo (1h16m07s) - Roda BH de Poesia - 1º Festival da Voz e Poesia falada de BH (2021) | 27 |
| Figura 3 - Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam - Episódio Afroslam” - (08’07”) .. | 39 |
| Figura 4 - “Merci beacoup, blanco!” performance, Salvador – BA..... | 58 |
| Figura 5 - Musa Michelle Mattiuzzi, “Experimentando o vermelho em dilúvio, processo 1”, 2014, performance, Salvador | 62 |
| Figura 6 -Frame Vídeo do Youtube “Conversas exploratórias” | 69 |
| Figura 7 – Frame Vídeo do Youtube “Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B].. | 71 |
| Figura 8 – Frame Vídeo do Youtube “Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]” | 73 |
| Figura 9 – Frame de vídeo Performance da Nívea Sabino no Slam Clube da Luta, Teatro Espanca/BH, Agosto/2016..... | 85 |
| Figura 10 – Frame de vídeo Performance da Nívea Sabino no Slam Clube da Luta, Sesc Palladium/BH, 2016 | 86 |
| Figura 11 – Performance “Barganha” de Priscila Rezende..... | 96 |
| Figura 12 – Frame de vídeo – Slam BR 2018 – Pieta Poeta em “Eu não uso chapéu”. 98 | |
| Figura 13 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam” | 106 |
| Figura 14 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam” | 107 |
| Figura 15 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam” | 112 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| Com as Afrografias nas mãos | 19 |
| Sobre pedir licença, sobre tomar a bênção | 25 |
| Sobre abrir os sentidos | 31 |
| CAPÍTULO 1 - O POETRY SLAM NUM BRASIL DI-VERSO | 32 |
| 1.1 Sankofa: início é retomada | 32 |
| 1.2 Um lugar de aquilombamento | 37 |
| 1.3 Antes do início: o poetry slam como um ritual | 40 |
| 1.4 O Slam MG: um movimento ressonante em Minas Gerais | 42 |
| CAPÍTULO 2 - EPOPEIAS NEGRAS URBANAS | 52 |
| 2.1 Corpos em per-formação desde a infância | 52 |
| 2.2 Da ponte pra cá, antes de tudo, é uma escola: um pouco da autorrepresentação de poetas periféricos | 54 |
| 2.3 O Plano de Fuga da Musa Michelle Mattiuzzi como base do pensamento radical negro | 56 |
| 2.4 Obra em fuga | 58 |
| 2.5 Radicalizar para viver | 63 |
| 2.6 Conversas em ressonância - Parte 01 | 65 |
| 2.6.1 Apêagá | 66 |
| 2.6.2 Conexões de cura | 72 |
| CAPÍTULO 3 – PERFORMANCES AFROGRAFADAS DA POESIA FALADA | 77 |
| 3.1 Sobre Afrografias e Encruzilhadas | 77 |
| 3.2 Nívea sabino: vestindo-se das peles negras da História | 79 |
| CAPÍTULO 4 – A PERFORMANCE DA RECEPÇÃO NO POETRY SLAM | 92 |
| 4.1 A recepção como performance: Um Trauma de longa duração, numa performance poética de um <i>poetry slam</i> | 92 |
| 4.2 Pieta Poeta numa performance da recepção | 97 |
| 4.3 Conversas em ressonância – Parte 02 | 103 |
| 4.3.1 Pieta Poeta | 104 |
| 4.3.2 JP Escrivente | 105 |
| 4.4 Sobre um afeto emancipatório no <i>slam</i> | 109 |
| 4.4.1 Jazz Orimauá | 112 |
| 4.5 Das encruzilhadas para a voz | 116 |

| | |
|---|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS – DE VOLTA AO COMEÇO..... | 118 |
| REFERÊNCIAS..... | 121 |
| APÊNCICES | 130 |
| ANEXOS..... | 139 |

INTRODUÇÃO

Serendipidade (...) aquela situação em que encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar preparados ou com um pouco de conhecimento sobre o que foi descoberto.

Ana Maria Gonçalves. *Um defeito de Cor* (2006, p. 7)

Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá, da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins (1997), chega às minhas mãos por um amigo, Ridalvo Félix¹, quando eu ainda estava cursando o mestrado em Artes pela Escola de Belas Artes (EBA-UFMG) em meados de 2017. “Rio”, apelido corrente e transbordante de Ridalvo, me contava sobre suas experiências com as danças de matrizes africanas e indígenas brasileiras, seus gestos e significados, dançando com as mãos enquanto narrava seu encantamento pela obra de Leda que garantia a natureza, as origens e a ancestralidade contida nos movimentos, tão amplamente ressignificados após a leitura das Afrografias. Naquele momento me fiz lembrar de um recurso pedagógico que usava sempre em minhas aulas de escrita criativa, no curso livre de artes no programa Valores de Minas². Mais especificamente, nas aulas em que me dedicava a falar sobre expressão corporal, quando um texto é recitado, e para fazer pensar sobre essa performance, eu recorria à imagem de uma indígena do território sagrado Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue (2013), de Iguatemi, do estado do Mato Grosso do Sul. O vídeo que eu utilizava para ilustrar, o que até então chamava de “expressão corporal”, foi produzido pela ONG Vídeo nas Aldeias (VNA³) em 2013 e traça um percurso dos últimos 20 anos (1993-2013) de luta pelas terras sagradas contra posseiros e invasões dos ruralistas e latifundiários do agronegócio. As imagens do então 2013, seguidas de uma rápida reportagem de 1992, em que houve o despejo dos indígenas de suas próprias terras por uma liminar, em favor de fazendeiros, concedida pela juíza Suzana Camargo, agora (1’19” do vídeo) mostra alguns indígenas de Pyelito Kue reunidos numa cabana expressando seus motivos de indignação pelas novas e renovadas formas de invasão às suas terras. Chegando pelo rio que dá acesso à aldeia, um indígena puxa

¹ É cantante/dançante do grupo de Samba de Coco Coquistas de Tia Toinha e dançante da Guarda de Congo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Ibitité/MG. É doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UFMG.

² O Programa Valores de Minas foi uma iniciativa do SERVAS (Serviço Social Autônomo), uma entidade sem fins lucrativos criada pelo governo do estado de Minas Gerais, que ofereceu cursos livres de teatro, dança, circo, música e artes visuais, gratuitamente, para jovens carentes de 14 a 21 anos no período de 2005 a 2015 no espaço Plug Minas.

³ ONG independente, que está inserida no Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura (Brasil), de onde recebe parte de seus recursos.

o barco por uma corda, nadando com sua habilidade e deslize sobre as águas, como só quem é parte daquele rio conseguiria; como somente quem vive em comunhão com aquela natureza, torna-se filho, pai, avô, neto de um rio, poderia ser permitido aventurar-se nas águas, sem se esforçar muito. Já dizia Ailton Krenak (2021), na entrevista intitulada “Os Rios têm sabedoria, vamos aprender com eles?”, para a Revista Velhas: “O rio é Watu. Ele é nosso avô”.

Assim, a equipe de filmagem chega à terra, desembarcando. No caminho até a tenda, é possível acompanhar Helena Borvão⁴, caminhando para sua fala que inicia profetizando: “Os brancos não sabem que essa terra aqui é nossa”. A força da mulher, valendo-se das suas antepassadas, caminhando por aquela terra, demarca nesse conjunto de elementos a sua existência: “língua de mulher ninguém segura” (Seraguza, 2013 *apud* Anzoategui, 2018, p. 18). Essa mesma língua do tronco Tupi-Guarani, do tronco da mulher indígena que fala enquanto caminha sobre uma terra marcada pela narrativa hegemônica do patriarcado e das novas faces do capitalismo neoliberal, avança demarcando seu território pela sua voz, pelas vozes contidas na sua fala. *O que é Lugar de fala?* (Ribeiro, 2017), abrigando-nos na obra de Djamila Ribeiro, é uma pergunta respondida na/pela ação de Helena Borvão em seu discurso. Seu lugar de ocupação social no mundo está diretamente representado em sua língua tragicamente excluída e marginalizada pela história; em ser mulher, apesar das atrocidades historicamente cometidas a ela; em ser indígena e ter que lutar por sua própria terra; em ser um corpo que ocupa um *locus* social carregado de pertencimento de dizer sobre esse lugar, e está autorizado a isso por todos esses elementos. Aquela mulher, aquele corpo, aquela voz diz daquele lugar como ninguém mais ousaria dizer.

Chegando à tenda, a imagem percorre Helena e outras/os companheiras/os indígenas que, juntas/os, denunciam o crime dos invasores e vão construindo, com suas denúncias, seu próprio tribunal. A câmera se alterna, buscando foco nas falas que a chamam. Todas as pessoas ali denunciam a invasão dos fazendeiros, a falta de abrigo das leis federais; justificam seu direito à terra pelos pertences geracionais de suas famílias, heranças de pais avós, bisavós, como um pilão que era do avô, as vigas, que sustentam a fazenda, da casa da avó que não existe mais, entre outras coisas que garantem suas histórias de pertencer. As denúncias pedem uma ação da então presidenta Dilma contra os invasores de suas terras, das terras de seu povo.

⁴ Dona Helena, uma senhora rezadora que reside na reserva em Amambai mas nasceu em Pyelito Kue (área que ficou conhecida pelas redes sociais em 2012, uma vez que a carta que denunciava o despejo da comunidade fez com que milhares de pessoas alterassem seu sobrenome para Guarani Kaiowá, em forma de denúncia e solidariedade) e luta pela sua demarcação, enfatizou que nas primeiras Aty Guasu, da década de 1970, os Guarani e Kaiowá se reuniam para fazer suas danças-rituais, batizar as crianças, que esse propósito mais político, de discutir demarcação, expulsões violentas e etc. são pautas que começam a surgir após o contato com as agências indigenistas.” (Anzoategui, 2018, p. 2)

Helena Borvão com certa veemência; com sua voz embargada, porém firme; com seu corpo todo ajudando a empunhar suas palavras, continua num crescente. Não bastasse toda sua movimentação, timbre, pulso, volume e emoção saídas de sua boca, de seu corpo todo, de todos os elementos antepassados materializados em sua voz, ainda havia um elemento mais: um chocalho em suas mãos. Não apenas nas mãos de Helena, todos tinham um chocalho. O maracá (*mbara'ká*) chocalho, pelo movimento que as mãos tomavam no ar a cada palavra, a cada afirmação, a cada protesto, a cada tragédia anunciada, a cada opressão sofrida, emitia os sons das tônicas das palavras. As sementes dentro daquela cabaça ressoavam próximo ao microfone criando um ambiente sonoro/percussivo ainda maior nas possibilidades de leitura. Imagino que algumas pessoas poderiam desperceber o conjunto, o híbrido, de elementos presentes ali, numa entrevista corriqueira, que desejava denunciar o crime contra os povos indígenas no Brasil e que reafirma sua potência ainda hoje, com a pérfida discussão do Marco temporal⁵ neste ano de 2023.

Figura 1 - Frame de vídeo “Martírio - Luta Guarani Kaiowá”



Fonte: Vídeo nas Aldeias, (2013)

⁵ O marco temporal é uma interpretação da legislação defendida, sobretudo, pelo setor ruralista. Segundo esse entendimento, os povos indígenas só têm direito àquelas terras que ocupavam – ou disputavam judicialmente – em 5 de junho de 1988, quando foi promulgada a Constituição. Ao longo dos anos, tribunais federais aplicaram a tese em mais de uma ocasião, ao decidir pela anulação de demarcações de terras indígenas. Na avaliação de juristas afeitos à causa indígena, o marco temporal fere a Constituição: “É um absurdo supor que direitos adquiridos deixem de existir, ainda mais a partir de uma data retroativa. O que aconteceria com os indígenas que não estivessem na posse de suas terras tradicionais em 5 de outubro de 1988? Seriam condenados ao degredo? Não poderiam mais exercer seus direitos identitários?”, escreveram em artigo a advogada Samara Pataxó, assessora jurídica da Articulação dos povos Indígenas do Brasil (Apib), a subprocuradora-geral da República aposentada Deborah Duprat, e a advogada do Instituto Socioambiental Juliana de Paula Batista. (Ciscati, 2023).

Helena é também o nome de minha mãe, Maria Helena Meira Coelho. Nome que assimilo automaticamente a ela, quando ouço, por natureza e chamado. Neste momento de não coincidência, retomo às origens como caminho indissociável de nossa conduta. Introduzir esta tese requer de mim saber da “serendipidade” que descreveu Ana Maria Gonçalves, pois o caminho que Rio me apresentou, antes com seu corpo dançante, me levou às Afrografias de Leda Maria Martins, não antes de me levar/trazer às terras dos Guaranis-Kaiowás pelas águas sagradas nas imagens do VNA. Pelo mesmo rio que garante a existência e vida dos povos originários do Brasil, cheguei à Helena Borvão. Eu, sendo filho de Helenas, considerei meu próprio nome com Rogério Guarani-Kaiowá, como apoio e assunção de suas/nossas causas desta terra que me cabe parte genética, das mães que assim me geraram.

Voltando ao início, ou pelo menos ao começo desta narrativa, em que *Afrografias* é palavra primeira, e também intitula esta tese, seguimos por esse encontro com a escrita de Leda e algumas impressões iniciais daquele tempo. Antes, apenas é prudente lembrar que o tempo aqui vai sugerindo assumir esse tempo “espiralar”, como nos ensina Martins (2021b) em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. É um termo que vai nos fazendo sentido no próprio movimento de estudo e compreensão da história e das manifestações culturais, no movimento do corpo, de matrizes africanas no Brasil. Faz entender que aprofundar nas culturas originárias é retomar, trazer de volta, repetir, atualizar, redimensionar, avançar num presente-passado de Exu, que “matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje” (ditado Iorubá), e presentificar a imagem Adinkra de Sankofa⁶, voltar-se para frente olhando para trás carregando um ovo no bico, simbolizando o futuro. O tempo espiralar é “um tempo que não elide as cronologias, mas que a subverte” (Martins, 2021b, p. 42).

Nas voltas da espiral do tempo, re-atualizo minhas entradas por meio de um poema recente, em que escrevo, inscrevo-me, na vida acadêmica. Os percursos que me levam/trazem a realizar este trabalho podem ser lidos nos versos-testemunho. Preparo-me diante do microfone para narrar um pouco dessa história:

Ex-pião

*Sou um ex-pião de obras
Das artes só agora
É que tenho as sobras*

⁶ O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental, em Gana, Togo e Costa do Marfim. Em Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. (FIOCRUZ, 2018)

*da malandragem
Desde cedo se aprende muito
Sobre espionagem*

*12 anos de idade
Lata de concreto Na cacunda ou cavando fossa pra ganhar um qualquer
Esfolando o ombro até o osso Sem maldade
Ouvindo a peãozada
Que gritava; “manda a massa, mole...”
Mole de sono
E de sonho em sonho
Ex-pião de concreto traçado
NÃO tinha traçado destino
Só mesmo o desatino
De ser um metalúrgico ainda menino
entre as máquinas e fumaça em atividade
vencendo a rotina
pra ser Ex-pião universitário
Fugindo do teste censitário,
Fiz das Letras uma uni-versidade*

*Universidade de concreto
Quem trabalhou ali
Quem levantou aquelas paredes?
Enquanto isso nas redes de coração
Eu gritava poesia pra ganhar meu quinhão
Um sarau de cada dia, eu espionava
Todo mundo que chegava*

*Escrevi artigo, dissertação
E com certa Palavração
Hoje escrevo a tese
Pra virar doutor com título de Ex-pião
O menino que saiu da fossa num cubículo
Escarrando terra debaixo do chuveiro
Preto e vermelho o dia inteiro
Pra chegar na faculdade com ideias transviradas
Pra cavar a terra que nos foi tirada*

*É lindo ver a faculdade em-pretada
Irmãos e irmãs expionando gente letrada
Tomando a palavra que nos foi negada
Versando deleuze, botando Mbembe
Ensacando kant, cantando Denise ferreira... é quente
Desenferrando grilhões,
Pra só falar Evaristamente na língua de Conceições.*

(Rogério Coelho)

Com as Afrografias nas mãos

O texto poético e tão respeitoso, das *Afrografias* que vinha das mãos de Leda, recitado pelos donos e donas daquela história; pelos gestos, pelas performances instaladas, a partir do corpo que dança; pelas vocalizações e cantos bantos do Reinado, dos reis e rainhas congo, tudo isso numa encruzilhada de saberes, ensinou-me, logo de início, uma prática de cuidar do

olhar dedicado às grafias negras no *Slam*⁷. Narradores e narradoras, cantadoras e cantadores, performers. Poetas do agora que me levam, todos os dias, a continuar perguntando: quem são? por que/quem falam, como falam? O que fazem/realizam ao falar? Como fazem? Onde fazem? Com quem fazem? Pra quem fazem... poesia? de onde vêm seus corpos?

Identificar as *Afrografias*, ou inscrições de signos, grafias de vozes e gestos na autorrepresentação de poetisas nas performances da poesia oral e autoral, de poetisas negras/os dos movimentos de *poetry slam* contemporâneos brasileiros e de língua portuguesa, passa a ser meu objetivo e rito de voltar nas histórias que compõem o entorno da palavra para aprofundamento nesta pesquisa.

Assim, mais aliado à performance produzida no *poetry slam*, radicaliza-se neste trabalho o desejo de investigar sobre processos estilísticos e estéticos, de textos e performances produzidas por participantes dos *poetry slam* urbanos contemporâneos no Brasil, com passagens e vistas a outras/os poetisas de língua portuguesa, participantes em destaque na cena do *Slam* ao redor do mundo. Esta tese, além desta introdução, está estruturada com a composição dos quatro capítulos, seguidos pelas considerações finais.

O primeiro capítulo, “O *poetry slam* em um Brasil di-verso”, é necessário para tecer um pouco do panorama das competições de *Slam* no Brasil. Onde acontecem? Quais eventos são mais representativos da poesia marginal periférica em suas diversidades? Quais circuitos/campeonatos estão ligados nos Slams? Será-nos imprescindível identificar os locais, seus agenciamentos, seus modos de realização desses encontros onde a poesia falada é o elemento principal do jogo assumido por quem participa. Assim, será possível fazer um levantamento dos espaços e eventos selecionados para a pesquisa.

Os principais eventos de *Slam* escolhidos para a pesquisa foram o **Slam MG**⁸ e o **Slam BR**⁹, que acontecem anualmente e têm um grande envolvimento de diversas/os poetisas de todas as partes do território nacional. A escolha de poetisas para as análises virá, particularmente, pelas performances realizadas por poetisas negras/os, identificadas/os, a partir da autodeclaração e, principalmente, da autoafirmação vinda de suas conexões performáticas

⁷“Poetry slam, ou simplesmente, “slam” são competições de poesia falada. Oriundo dos EUA, na década de 80, o movimento já tem diversos formatos, porém, basicamente consiste em apresentações de poesia falada, feitas por qualquer pessoa que tenha poemas autorais. Em muitos casos, há um limite de tempo para as recitações e jurados que dão notas para as apresentações, revelando assim, ao final, quem vence.

⁸ Competição de nível estadual, de Minas Gerais, dos *slams* no Brasil. Organizado pelo Slam Clube da Luta, do qual faço parte, a competição se inicia em 2017, com pelo menos 09 *slams* dentro do estado e chega, em 2023, com mais de 28 *slams*.

⁹ Competição de nível nacional dos *slams* do Brasil, organizado pelos integrantes do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e coordenação geral de Roberta Estrela D’Alva, atriz-MC, que criou o ZAP *slam*, o primeiro *slam* do Brasil.

com a afrocentricidade e negritudes, trazidas em seus textos.

Será importante também levantar e identificar grupos de *slams* em espaços de autoafirmação de pessoas negras, como espaços de resistência artístico-cultural pela performance da poesia oral.

Ainda nesse capítulo, podemos considerar importantes as dimensões a respeito da voz, tão consideradas pela precursora do *slam* no Brasil Roberta Estrela D’Alva, que em seu trabalho com as “Vocigrafias”, trouxe desde as formulações de Zumthor (2003), da voz como materialidade, factibilidade, passando pela “voz-postura” que “se identifica com opinião, ideia, ponto de vista” (Bubnova, 2001, *apud* Nascimento, 2009, p. 20) em diálogo com os estudos de Bakhtin (2008;1981), até chegar ao seu próprio corpo com histórico. Faz-se necessário também percorrer o trabalho profundo sobre performance da oralidade da Prof^a Leda Maria Martins bem como seus diálogos com as obras de Paul Zumthor. Em uma perspectiva de entender uma “ressonância”, que apesar de ter a raiz em “som”, pode se abrir às imagens, à memória, à ancestralidade, ao corpo presente, à força tátil e física das matérias envolvidas na performance da poesia falada no *slam*, busco provocar as possíveis conexões estabelecidas pela palavra. Como ressoam as vozes, os textos, os sons, as histórias, os valores sociais, a irredutibilidade dos corpos pretos de onde emergem/reagem no ato da poesia falada. Como pontos de partida, apresento algumas conversas e performances, em formato audiovisual, captadas durante o *Slam BR 2022*, na comunidade da Maré, Rio de Janeiro, em ocasião dos eventos da FLUP (Festa Literária para as Periferias) em dezembro de 2022.

Ainda nos primeiros momentos, Para aprofundarmos sobre os *Slams*, como espaços que preveem uma “ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa” (Taylor, 2002, p. 17), tratarei dos *Slams* como “espaços rituais”. Um suporte necessário para isso é o que Leda Maria Martins traz para sua conceituação de *Oralitura*:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003a, p. 77)

A *Oralitura* de Leda junto à ideia de Schechner de que “processo ritual é performance” (Schechner, 2002 *apud* Martins, 2003a, p. 72) tratará de nos ajudar a entender quais elementos, podemos assim dizer, dos que atuam nos *slams*, mais se aproximam de suas considerações. O tratamento do movimento de *slam* como ritual, portanto, partirá dos estudos

da performance de Richard Schechner (2002), Leda Maria Martins (2003a), Paul Zumthor (2007), Victor Turner (1974) e Diana Taylor¹⁰ (2002).

Para isso, no segundo capítulo, “Epopéias negras urbanas”, Faremos uma visita aos trabalhos da artista Michelle Mattiuzzi e alguns recursos estéticos e políticos utilizados para a redefinição da palavra performance. Esses recursos sugerem um pensamento acirrado às produções de artistas negras/os sobre as questões imprescindíveis aos modos de fazer arte, quando o racismo e o peso estrutural do colonialismo marcam a trajetória de um povo. Nesses casos, será preciso voltar à autorrepresentação como base essencial dessa performatividade. Veremos mais além, que poetisas negras/os do *slam* utilizam recursos em suas performances que podem criar conexões com as novas formas de performatividade, como a de Michelle Mattiuzzi, por estabelecerem matizes fundamentais na historicidade que trazem seus corpos. Para isso, iniciaremos nesse capítulo as “Conversas em ressonância”, que aliada à metodologia de conversas exploratórias¹¹, vamos saber um pouco do que especula a pessoa que performa, sobre o que pensa a partir de sua autorrepresentação. Nos Apêndices teremos as “Conversas em Ressonância” transcritas, na íntegra, a partir dos vídeos disponibilizados na plataforma Youtube. Todos serão referenciados de acordo com a minutagem em que as falas aparecem.

Essas conversas foram gravadas em vídeo durante o acontecimento dos *slams*. O propósito de acontecerem assim foi o de tentar estar mais próximo das primeiras impressões sobre tudo que acontece num *slam*, enquanto está acontecendo. O fluxo de consciência, apesar de pouco elaborado, ou repensado sobre as ações; sobre as performances e sobre a performance que é, também, o acontecimento de um *slam*, é tomado por uma contaminação que julguei ser essencial para a conversa. No ato de filmar as conversas com um celular foi possível identificar essa contaminação, nas falas das pessoas poetisas, e como o evento, ainda em progresso, causava um impacto em suas respostas. A multiplicidade de elementos presentes não pôde ser ignorada, e as conversas precisam ser estudadas em meio a essa contaminação considerando as respostas de participantes sobre as suas expectativas, a reação do público presente, o formato do lugar que abriga o *slam*, enfim, de todas as coisas que compõem as apresentações naquele momento. As conversas podem ser tidas como, também, performáticas, pois os assuntos direcionados por uma única pergunta que se repete, ao longo

¹⁰ Diana Taylor é uma acadêmica americana. Ela é professora de estudos da performance e espanhol na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Ela também é presidenta da Modern Language Association em 2017-2018.

¹¹ As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. (Gil, 1999, p. 27)

da conversa, provoca a enunciação de novo fluxo de pensamento sobre o mesmo tema. Caberia chamar essas “conversas” de entrevistas, porém o movimento de colher as falas teve a intenção de causar o estranhamento, de adicionar mais um elemento à performance dos eventos.

Celular a postos para gravar em vídeo a conversa, inicio perguntando para a/o poeta: “como você acha que sua poesia ressoa?”. Foi preciso explicar antes, às participantes o teor dessa “ressonância” e o que eu gostaria de saber sobre sua aplicação na poesia falada. O que resolvo chamar de “ressonância” na poesia falada no *Slam* é a busca de alongar a discussão sobre esse lugar da performance, quando a experiência, junto a um público presente, envolve poetas e para fins da pesquisa, poetas pretos e pretas.

Para chegar ao termo, optei por substituir a palavra “reverberação”, por “ressonância”, que me foi entregue pela Prof^a Dr^a Lucía Tennina¹² em minha banca de qualificação. O que eu queria dizer com reverberação da poesia falada, no sentido do impacto causado pela forma e conteúdo (no público presente ou com multiplicação desse conteúdo, mesmo em vídeo), tornou-se “ressonância” pela assimilação polifônica que ela causa, pois “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades” (Bakhtin, 2008 *apud* Souza, 2012, p. 15). Os sons produzidos na/pela performance sugerem o impacto desse som que está mais ligado ao entrecruzamento de muitas vozes que antecederam aquela fala. Esse som produzido pela boca das/os poetas, atravessado por outras vozes encadeadas no discurso, liga-se ao corpo e ao espaço promovendo assim outras ressonâncias, outros atravessamentos para quem ouve e/ou vê. Ainda na *ressonância dialógica* de Bakhtin (1981), encontramos esse encadeamento das vozes num enunciado, que precisa ser estudado “em sua relação com o autor (locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com os outros enunciados” (Bakhtin, 1981, p. 318). Assim, o intuito inicial das conversas foi o de promover uma pequena elaboração das pessoas poetas do *slam* sobre o que elas consideram como ressonâncias produzidas a partir de suas performances.

Como o terceiro capítulo, “Performances Afrografadas da poesia falada”, apresentamos, nas análises das performances escolhidas, um levantamento das hipóteses de que, nas vivências e cruzamentos culturais de poetas da poesia oral urbana contemporânea dos

¹² Lucía Tennina é professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e tradutora. Pesquisa, como crítica literária e como antropóloga, as produções literárias das periferias de São Paulo. Publicou *Saraus: Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo* (Ed. Tinta Limón), *Voces desde el margen. Literatura y Favela* (Ed. Edefyl) e, junto com Luciana de Leone e Mário Cámara, compilou *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura Argentina del Presente* (Ed. Santiago Arcos). Traduziu, entre outros autores, Ferréz, Marcelino Freire e Lourenço Mutarelli. (GELBC, 2023).

slams, existam elementos trabalhados nas *Afrografias* que Leda Maria Martins identificou sobre as performances dos congadeiros, com seus gestos, memórias, cantos e corpos chegados aqui pela transmigração africana. Sobre as “encruzilhadas”, interessa-nos saber quais caminhos podemos identificar, a partir das performances poéticas do *slam*, sobre as referências de memória, ancestralidades ou da história geral, quando conduzem performers a conhecer, identificar-se e protagonizar os elementos da cultura afro-brasileira, noutros rituais, na cena expandida cultural, ligada mais à atuação artística. A esta produção performada, consideraremos a aproximação/ligação com a palavra “Afrografia”, trazida dos estudos da Profª Drª Leda M. Martins; pois, o que se sugere nessa atuação é uma pesquisa ampliada, do ponto de vista da produção/execução dessas performances.

Por fim, no capítulo 4, faremos uma leitura do que chamamos de “performance da recepção no *poetry slam*”, partindo da experiência dos textos de Zumthor (2007) sobre a “estética da recepção”, e retomaremos mais conversas em ressonâncias a partir da visão de poetas sobre suas performances. O público/plateia como um dos elementos imprescindíveis da performance da poesia falada nos *slams* será visto em situação de performance. Uma performance que se expande a partir do encontro, do jogo estabelecido pelo tempo estipulado pela performance; pelas notas atribuídas a ela pelos jurados; pelo calor, ou não, das palmas e ovações ao final de cada poema recitado/performado; pelo movimento que lê a performance, junto com seu/sua autor/a, enquanto lê outros/as espectadores/as, num conglomerado de vozes; pela carga temática que acumula ao longo de uma noite de *Slam*; pelos seus comportamentos que interferem, modificam, alteram, colam, corroboram, distorcem a performance. Isso nos ajudará a estabelecer conexões com as ressonâncias relatadas pelas pessoas poetas que elaboram suas expectativas sobre a recepção.

Voltamos um pouco ao princípio das conversas com poetas performers do *slam*, as/os quais são enunciadores de poemas autorais, originais, que, enunciando seus encadeamentos de vozes promovem outras ressonâncias. A conexão dos termos assim apresentados se dá pela indissociabilidade de uma arte produzida no coletivo, como Leda Maria Martins vai nos falar, em se tratando de movimentos artísticos produzidos por negras e negros.

Nas considerações finais, além dos apontamentos que as análises trouxeram, sobre as conexões das performances poéticas do *slam* com as *Afrografias*, levantamos algumas perspectivas de continuidade da pesquisa, no que podem abranger dentro dos estudos de uma dita literatura expandida e sobre as possibilidades de abrangência do tema em outros espaços, lugares, países de atuação do *slam*. Para além disso, o que nos sugere aqui, é que a performance poética apresentada nos *slams* tenha fortes ligações com movimentos sociais, no que influencia,

também no que são influenciadas por esses. Isso nos permite entender o poder da transversalidade da poesia falada, por pessoas negras, no que toca a antropologia, a história, a educação, a geografia, entre tantas outras áreas de conexão, tendo por base as dimensões estruturais da cultura afro-brasileira.

Sobre pedir licença, sobre tomar a bênção

*Bença, mãe?! Ouço um galo cantando, o ônibus coletivo passando nas ruas de pedras, do calçamento que faz tremer toda a nossa casa de telha de amianto. As pedras em cima do telhado que meu pai colocou, pra que não voassem em dias de ventania se movem. Acho que tem um papagaio lá agarrado, o barulho tá diferente. Ontem o Adriano me cortou na mão, fiquei com pouca linha. Quando terminar de furar a fossa do seu Valdir, ele me paga e compro mais linha. *Vamo acordar! Vamo acordar!* As outras duas camas no quarto pequeno, imóveis meus irmãos menores e minha mãe já lavando roupa, pelo barulho da água no tanque. O pai já foi caminhar... uns 2km pra pegar o especial que a metalúrgica oferece para os funcionários. Bença mãe?! Espero meu ônibus especial, na porta de casa, que a metalúrgica oferece pra gente. Lembrei que meu filho Lucas não acordou essa noite. *Mãe, a Karla já saiu. Preocupa não que ele liga a TV quando acordar.* Fiz a mamadeira dele e deixei perto da cama. Mucilon que ele gosta de tomar. *Bença mãe?! 5h30.* Pego a bandeja de coxinhas que minha mãe fez na noite anterior, a chave e a blusa de frio. Abro o bar às 7hs em ponto, só depois de fritar as coxinhas e deixar a estufa cheia. Ponto de ônibus e das vans. Antes disso, já batem à porta de aço os que bebem sua cachaça matinal. O primeiro gole é demorado. Concentram, levam o copo perto da boca, mas não tomam. É um ritual do corpo não aceitar, mas depender do álcool logo cedo. Alguns apressados vomitam em cima do balcão. O Jaime trouxe pouca cachaça ontem, preciso dividir nos litros de carqueja, jatobá, imburana e losna. *Bença mãe?!* Na cerca de arame do quintal, as roupas secando, abro espaço noutra canto e saio junto com o Tadeu, que vinha chutando a bola amarela, de tão dura e ressecada pelo tempo, chamando a molecada pro futebol. *Bença mãe?!* Hoje tem sarau, a senhora faz o angú de porco? acho que vai ter muita gente. É dia de lançamento de livro. Meu pai já cobriu a mesa de sinuca com um pano e vou levando os livros pra espalhar. Um, dois, três, testando... Boa noite a todo mundo que vem de longe, de perto, e principalmente quem vem de dentro. Começamos o sarau, no bar do seu Zé Herculano, meu pai, no bairro Independência, periferia do Barreiro, em Belo Horizonte, Minas Gerais.*

Ouvir atualmente *Sou mais você*¹³, dos Racionais MC's (2002), me faz entender que o tempo de narrar minha própria história e os eventos que me fizeram chegar até aqui têm a ver, em primeiro lugar, com as pessoas que me acompanham. “Sou mais você”, enquanto afirmação, traz leituras tão diversas que ampliam as interpretações. Como devo interpretar neste momento: “este EU do presente, o que eu me tornei, constituído de todas as atribuições e pensamentos, que me fizeram ser capaz de estar no mundo, só é/está assim, e assim se fez porque está junto com você; ... sou, porque você é; ... porque sem você eu não seria. As elaborações podem ser muitas, e me dizem sobre assumir uma alteridade e cumplicidade com este “você” que sempre está, esteve e/ou estará nos lugares em que sou permitido estar. Permissão essa a que me dedico a chegar a todos os lugares por que passei. A conversa, com minha história, que arrisco no primeiro parágrafo, são faixas e flashes de alguns poucos movimentos, alternados pelo tempo nada linear; pelas distâncias nada cronológicas que estão consonantes a qualquer tempo destes agoras. Estão junto comigo agora. Continuo lá, como continuo aqui e agora. Esses tempos estão presentes nesse meu corpo de 46 anos.

Sou mais você que me lê neste trabalho...

Pedir benção é pedir licença para existir no pensamento. No vídeo da *live, Literatura pela Boca*, com Abigail Campos Leal (RJ) e Leda Maria Martins(MG)¹⁴, produzida pelo coletivo Roda BH de Poesia, com Nívea Sabino e Pedro Bomba, para o evento *1º Festival da Voz e Poesia falada de BH*, em 2021, faço uma pergunta no *chat* para a convidada, autora das obras que me são as principais referências bibliográficas desta tese: “Leda, haveria Afrografia no *slam*?” Ao que ela responde (1h11m00s a 1h16m00s) e transcrevo aqui:

[...] Eu estava vendo aqui as perguntas “haveria afrografias nas performances do *slam*?”, É Claro gente! [...] Essa palavra, que também pegou. Essa é a ideia de como é que se inscrevem esses saberes. Não necessariamente pela letra alfabética. É disso que nós estamos falando. Nós estamos falando que é um modo de inscrição e produção de saberes. E são saberes dos mais diversos. Uma das coisas mais incríveis das culturas negras, das culturas indígenas, e de vários outros povos, é que os saberes são transmitidos assim, pela sonoridade, pelos cantos. No canto está uma gama enorme de ensinamentos. Não só ensinamentos, que no ocidente chamam de estéticos, que estão ligados à música, à dança, mas vários tipos. São uma complexidade de formulação poética, os cantares. [...] Quando você escuta a poesia da Abigail, [...] tem uma complexidade de formulação da linguagem que exige muito, mais além, do que simplesmente um exercício de decodificação de uma palavra dicionária. É todo um exercício de construção que vai, inclusive, utilizar, vários ritmos fônicos da vocalidade, das vocalidades negras. Então, para quem perguntou, mas é claro. Quando eu falo de Afrografias, há vários modos em vários tipos de performance de serem tão

¹³ Faixa musical que inicia o disco “Nada como um dia após o outro dia” do grupo Racionais MC's (2002).

¹⁴ A mesa “Literatura pela Boca” marca a abertura do I Festival da RodaBH de Poesia. Através das formulações e poéticas das convidadas Abigail Campos Leal e Leda Maria Martins, a mesa trata sobre o grande campo da oralidade, provocando discussões acerca da literatura, da poesia e das manifestações da poesia oral e falada no Brasil. Ver mais em https://www.youtube.com/watch?v=94LZiJyKTmo&ab_channel=RodaBHdePoesia.

eficazes e eficientes como o uso da palavra alfabética de inscrição de conhecimentos. E de conhecimentos, o que eu acho mais importante também, inclusive éticos, filosóficos. No âmbito das performances orais negras nada é um querer ser sozinho. Já notaram isso? Quando você vai numa roda, se a palavra, se o canto, se o som não circula a roda morre. Sempre que alguém quer tomar a palavra para si e prendê-la em si, a roda morre. Porque a roda só se faz com a emanção de várias vozes cantando juntas, falando juntas, vozeirando juntas, ainda que elas não percam suas individualidades, mas se inverte o valor. O valor já não é o do indivíduo. Nesse novo livro o que eu falo no âmbito das culturas negras, o que é o belo é o que é o bem para todos. [...] Vivo repetindo, a ‘arte é sempre uma oferenda’, uma dádiva e uma oferenda, porque é com o bem do, e com o coletivo. Então tem sim, meu querido. Aliás, o slam é uma das ações mais belas, mais pujantes de performance das oralituras. Conheço pouco, tenho pouca oportunidade de estar junto, mas as culturas [...] vão se transcriando, se reinventando e numa coisa que a gente acha que é tão nova, na verdade há alguma coisa que ali é um acréscimo, mas que de certo modo é toda uma trilha que vem de muito longe e que vai se refazendo, se reencantando, de movimentos, ideias novas. Mas, o novo sempre [está] ligado a isso. Não é um novo que vem só. Isso não existe. Nada é inteiramente novo. Sempre vem como outra maneira de performar toda essa herança cultural, negra, maravilhosa. Então, a resposta é sim! Não é que ‘pode’ haver Afrografias nas performances do slam, há Afrografias nas performances do slam! [Transcrição de trecho do vídeo] (Roda BH de Poesia, 2021).

Figura 2 - Frame de Vídeo (1h16m07s) - Roda BH de Poesia - 1º Festival da Voz e Poesia falada de BH (2021)



Fonte: Roda BH de poesia, 2021

A fala de Leda, naquele momento, para mim foi a benção e licença; a permissão de passagem; uma autorização de quem é rainha consagrada pelo Reinado do Jatobá, para que se pudesse fazer uma escrita, tendo como instrumento minhas mãos.

Pedir licença é também um ato de cumplicidade com as releituras e hipertextos que fazemos a diversas pesquisas já colocadas sobre os *slams*. Não apenas no âmbito acadêmico ou

das escritas, considero ‘pesquisa’ todo olhar lançado ao conhecimento produzido nas/sobre performances do *slam*. O que não começa nem termina nos próprios eventos, onde as performances acontecem. É o momento em que as primeiras conversas sobre o que acontece em um *slam* vêm à tona. Um burburinho sobre a performance anterior, a que está por vir; sobre a pessoa que performa, o que ela fala e como fala; sobre como as notas de juradas/os impactou as pessoas presentes; sobre os olhares lançados ao público em cada tônica da palavra; sobre se identificar com os textos recitados, pelo seu conteúdo, pela forma de dizer ou pelo corpo que diz junto com aquele texto; sobre especular qual texto será performado por tal poeta; sobre como está o espaço, a noite, ou o preço da cerveja. Aquele/este momento se torna uma pesquisa viva e contínua, em análises naquele tempo presente, no im-pacto do encontro. Essas conversas de pensamentos livres que tomam participantes, independentemente do nível de engajamento ou número de edições em que já estiveram presentes, não têm medida certa para acontecer. Iniciam-se antes das performances e são rememoradas de tempos em tempos depois, infinitamente, pelo conhecimento agregado, pelo pragmatismo. Se a Prof^a Leda considera, em sua fala na *live* do Roda BH de Poesia (2021), que “No âmbito das performances negras nada é um fazer sozinho”, e que “o que é belo é o que é o bem para todos” (transcrição de vídeo, 2021) acrescento que essa “emanação de várias vozes (...) vozeirando juntas” é, não menos, que o princípio de uma produção de conhecimentos sobre os conhecimentos ali agregados. Tudo o que se dá no encontro, no ajuntamento das vozes na/sobre as performances é matéria de pesquisa. Estenderemos um pouco mais sobre isso no capítulo 4, quando esse olhar sobre o público, atuante e participante, como elemento indispensável às performances, será melhor dedicado.

Uma segunda consideração sobre nosso pedido de licença, para colocar esta pesquisa junto às outras, está relacionado às pesquisas escritas sobre os movimentos de *slam*. O “estado da obra”, por assim dizer, já é grande e volumoso, uma vez que a modalidade é ligeiramente recente, tendo em torno de 30 anos, desde a existência do primeiro *slam* que se tem notícia.

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (Smith; Kraynak, 2009, p 10) chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam. (D’Alva, 2011, p. 120)

Das inúmeras pesquisas escritas sobre os *slams* que temos notícia, dentre as mais diversas áreas, não apenas das literaturas e/ou do campo das linguagens, mas da filosofia, da geografia, da antropologia, da história, das artes, do urbanismo e arquitetura, entre outras,

destacamos algumas que geram conexões importantes com este trabalho. Ligações estabelecidas pela proximidade das questões levantadas em torno da poesia falada, e pela relação afetiva e de admiração pelas autorias que se inscrevem em suas pesquisas, em suas vidas. *Vocigrafias* (Nascimento, 2019), tese de doutoramento de Roberta Marques do Nascimento¹⁵, aqui assumindo o nome de Nascimento em vez de Roberta Estrela D’Alva, tornou-se um marco referencial fundamental para esta e tantas outras pesquisas sobre os *slams*. Roberta é a fundadora do *slam* no Brasil em 2009, quando inaugura o ZAP Slam, junto a seu grupo de teatro-Hip-Hop, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos¹⁶, o primeiro *slam* do Brasil. Em sua pesquisa de doutorado revela o estudo da voz com materialidade e suas extensões nas relações com a cultura, a performance e a memória nos elementos discursivos apresentados no documentário, que tem sua direção juntamente com Tatiana Lohman, *SLAM: Voz de Levante* (2017).

Flávia Peret¹⁷, pesquisadora e jornalista, por quem tenho grande admiração nos trabalhos autorais e pesquisas sobre processos de escrita criativa, em sua tese de doutoramento, aborda a poesia falada em suas vozes e escritas dissidentes, dos quais emanam atos políticos que criam conexões profundas com este trabalho.

Na Poesia Falada, vocalizar é uma ação simultânea ao processo de inventar, por meio das palavras, outros mundos e a si mesma. Ao ativar a potência da voz e da palavra poética a partir de posições específicas (o poema, o corpo, a rua), reagindo a toda uma economia discursiva hegemônica, a Poesia Falada enfrenta o regime sexista e racista de distribuição da voz e produz voz e pensamento dissidente. Nesse sentido, meu interesse se ampliou, voltando-se para a compreensão de como vocalizar e escrever são atos políticos e estéticos do corpo que se lança na aventura de produzir outras subjetividades. Para isso, aproximo-me da voz. Voz é fala/discurso, emanação sonora, matéria, é, também, gesto político, poético e performático. Minha intenção não é fazer distinções hierárquicas entre essas variadas e simultâneas funções. Voz é subjetividade. (Peret, 2019, p. 19).

Os modos de inventar “outros mundos e a si mesmo”, no ato de recitar poemas, de vocalizar a poesia, traz-me uma conexão com meu próprio histórico artístico e os motivos que me levaram (e continuam me trazendo) para os estudos com o *slam*.

Para além da atuação com os saraus e o *slam*, concomitantemente, desenvolvi o

¹⁵ Roberta Marques do Nascimento assina artisticamente como Roberta Estrela D’Alva é atriz-MC, diretora, diretora musical, pesquisadora, *slammer*.

¹⁶ O Núcleo Bartolomeu de Depoimentos uma companhia, fundada em São Paulo em 1999, utiliza elementos da cultura hip-hop – como breaking, grafite e rap – na realização de seus trabalhos teatrais. Com a direção da dramaturga Claudia Schapira e do DJ e ator Eugênio Lima, o grupo investe na oralidade ritmada e na poética musical, expondo as urgências, dificuldades e contradições da vida nas metrópoles (Itaú Cultural, 2019).

¹⁷ É escritora e professora de Criação Literária na Especialização em Escrita Criativa do IEC-Puc Minas. Dedicase a pesquisa de temas como: poéticas da escrita, escritas dissidentes, escritas LGBTQIA+ escritas de mulheres, literatura e gênero, literatura e memória, poesia falada e poesia contemporânea (Escavador, 2023).

trabalho de dramaturgo no teatro ao lado de grupos de Belo Horizonte como a Cia Cócix de Teatro, passando pela formação de jovens na ZAP 18 (Zona de Arte da Periferia) e no Programa Valores de Minas, onde assinei as dramaturgias dos espetáculos de formação de 2011 a 2015, e de 2017 e 2018. O trabalho nesses grupos se coloca relevante aqui à medida que a pesquisa teatral sempre foi ao encontro do trabalho com o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht (1898-1956) entre outras investigações com a poesia em cena.

Enlevado por esse circuito, que nos faz conhecer performances poéticas de vários lugares do mundo, interesse-me profundamente pelos textos-forma, corpos-textos, e ou “forma”, como nos diz Zumthor (2005), no intuito de investigar quais elementos nos fornecem esses “corpos” que falam poesia? Qual atuação político-poética pode ser lida em suas representações?

A performance é a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais... Ora, nosso velho corpus poético medieval só tem “forma” nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no “texto”. (Zumthor, 2005, p. 55-56)

Qual materialidade podemos dizer que se coloca, quando, para além da performance de um texto poético, a “mensagem” evoca saberes de um corpo que veste peles ancestrais como fundamento de sua estética e originalidade? Poetas do slam usam *samples* de Rosa Parks, Martin Luther King, Tupac, Grada Kilomba, Carolina Maria de Jesus, Angela Davis entre tantas outras personalidades negras, para fazer de suas próprias peles a re-vivência dessas suas referências ideológicas e ancestrais. Não apenas atravessam suas vozes, essas referências, fazendo com que se afirmem por seus estigmas de luta e filosofias de outrora, sobretudo, falam, vociferam, juntas.

O que me conecta a essas “materialidades” é justamente o poder de reinvenção; de transfiguração do mundo por meio das vozes inerentes de poetas contemporâneos de agora. Materialidade sugere presença. E essa presença ainda é uma reivindicação à vida, ao que realizamos enquanto artistas para garantir que o tempo de agora seja atualizado pela memória; seja a leitura de nós enquanto parte e participantes de outros tempos, de outras vozes.

Sobre abrir os sentidos

Dedico aqui, algumas linhas como pequenas instruções ao adentrar num *slam*, ou neste texto que timidamente, por vezes, tenta se aproximar dos *slams* em suas energias envolvidas. Para chegar num *slam* é preciso estar descalço, imaginando a força que sobe pela planta dos pés, como diria García Lorca, ou sentindo o mesmo solo que pisam pessoas vindas de muitos lugares. Sentir esse solo será preciso aqui também. Sugerimos que abram os *links* de vídeos das referências, nas passagens em que o texto escrito nunca dará conta de reproduzir pedacinhos de imagens que nos escapou, e, mais ainda, imagens e sons que dependerão única e exclusivamente de quem as lê, vê, sente com todos os poros.

CAPÍTULO 1 - O POETRY SLAM NUM BRASIL DI-VERSO

1.1 Sankofa: início é retomada

Início esta narrativa, justificando os pronomes em primeira pessoa, no singular e plural, aqui utilizados em momentos diversos e fazendo entender que essa escrita nunca é solo. A partir das encruzilhadas, tanto as que fundamentalmente, Leda Maria Martins traçou ao longo de seu trabalho, quanto dos entrecruzamentos de vozes que me permitiram dialogar com elas, escrevo “com”. Escrevemos juntas/os poetas do *slam*, pensadoras/es que se revelam neste diálogo, vozes ancestrais que sussurram diariamente em nossos ouvidos sopros de memórias, ecos de histórias (ou nos “Becos da Memória”, evaristamente¹⁸ falando), narrativas de outros tempos. Este trabalho se escreve “com”.

Iniciar esta tese de doutoramento é uma escolha da continuidade, permanência e defesa do engajamento no movimento artístico-cultural que atravessa minha vida muito antes do ambiente acadêmico. Foi com base nesses princípios que me dediquei, e dedico, aos desdobramentos, vindos da experiência com movimentos que primam pela poesia falada, recitada ou, como se prefere dizer, oralizada em público. Este trabalho configura-se a partir de uma extensão de nosso Mestrado em Artes, defendido em 2017 na Escola de Belas Artes, UFMG, intitulado *A PalavrAção: Atos Político-performáticos no Sarau Coletivoz de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*¹⁹. A dissertação tratou de descrever os movimentos citados, bem como sua criação e continuidade, ao longo dos anos, na produção artística de poetas periféricas/os que têm como base de sua *autorrepresentação*²⁰ a performance de poesia falada. O interesse em pesquisar esse movimento de performance nesses movimentos, tanto nos saraus urbanos periféricos e no *poetry slam*, é revelado a partir de minha prática artística e atuação ininterrupta desde 2008, quando se inicia o Coletivoz Sarau de periferia.

O Coletivoz Sarau de Periferia, como desdobramento mineiro do movimento de saraus do país, teve como inspiração o sarau da Cooperifa²¹, revelando as ligações diretas e indiretas da poesia oral em público e a influência da literatura marginal paulistana, que ressoa em Belo

¹⁸ Em consonância com Evaristo, 2017.

¹⁹ A dissertação pode ser consultada integralmente no site da Biblioteca da UFMG em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-ARTH6W/1/rog_rio_coelho_disserta_o_texto_revisado_21_07_2017.pdf. Acesso em 29 jul. 2023.

²⁰ A palavra é debatida pela pesquisadora Regina Dalcastagnè em seu artigo, apontando uma preocupação com a legitimidade das vozes na literatura brasileira, quando “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele [...]” (Dalcastagnè 2007, p. 34).

²¹ Criada em 2000, a Cooperifa foi idealizada pelo poeta Sérgio Vaz com objetivo de reunir artistas da periferia e desenvolver atividades culturais, como teatro e exposição de fotografia em praças, bares, galpões e diversos lugares. (Dimenstein, 2005).

Horizonte com a criação de um sarau periférico na região do Barreiro, o Coletivoz. A Cooperifa, especula-se, foi o primeiro sarau periférico do Brasil. O Sarau da Cooperifa, realizado no bar do Zé Batidão, no bairro Jardim Guarujá, zona sul de São Paulo, é o sarau com maior tempo em atividade no mesmo lugar, completou em 2023 seus 21 anos de existência. Desde meados de 2001, o criador Sérgio Vaz, poeta, agitador cultural e morador da região, juntamente com agregados e participantes, mantém o sarau aberto todas as semanas. Nas noites de quarta-feira é possível presenciar um público participante estimado entre duzentas e trezentas pessoas, reunidas na varanda estendida do bar, que também se transformou ao longo do tempo em uma biblioteca periférica. Os títulos comercializados são publicações autossustentáveis ou, em sua maioria, produzidas com o apoio de algum edital de publicação, como o VAI²², Valorização das Iniciativas Culturais da Periferia, um programa da Secretaria de Governo de São Paulo de grande expressão para os articuladores culturais.

Importados os moldes iniciais e o formato semanal de encontros, o Coletivoz iniciou suas atividades no dia 10 de setembro de 2008. Dois meses antes, no dia 16 de julho do mesmo ano, eu, juntamente com Jessé Duarte²³ e Karla Figueirôa²⁴, que já atuavam no Bairro Independência com atividades culturais ligadas ao teatro e ao circo, fizemos a primeira visita ao Sarau da Cooperifa. Naquele ano, a Cooperifa, já com seis anos de existência, mostrava-se consolidada, com público de pelo menos duzentas pessoas todas as semanas nas noites de quarta. Nessa ocasião, buscávamos o encontro com o movimento de forma ainda distanciada de uma pesquisa aprofundada. Estávamos como participantes do evento, ativados pela poesia e pelo ambiente. “Participar” de um sarau de periferia quer dizer exatamente permanecer, estar envolvido, ser parte, não apenas como espectador de outras obras artísticas em que se tenha a chance de sair sem ser convidado a protagonizar junto a ela. O que queremos dizer com isso, é que há ali o “risco”, ninguém está isento de protagonizar, assim como ninguém está obrigado a tal. Ao chegar num sarau, em que o microfone está aberto, à disposição de qualquer pessoa, e há um rito de escuta a tudo que se diz ali (“o silêncio é uma prece”, comumente sabido por todos que frequentam a Cooperifa), é o risco inerente. Nossa vontade em participar também do microfone, trazendo alguma poesia, escolhida em meio à nossa contaminação com o ambiente, era um exercício constante. Pessoalmente, eu ia me espelhando nas formas usadas

²² Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), foi criado em 2003 para apoiar financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo, principalmente de regiões com precariedade de recursos e equipamentos culturais. (Prefeitura de São Paulo, 2023).

²³ Jessé Duarte é ator, diretor de teatro e escritor de contos, desde o lançamento de *Colorido só por fora* (2014). Foi articulador do Coletivoz até o ano de 2012, e hoje articula o Sarau Apoema, em Contagem.

²⁴ Karla Figueirôa é atriz e foi articuladora do Coletivoz até 2010.

pelos/os poetas que estavam performando, entendendo seus tempos e olhares e já me imaginando recitar a qualquer momento. Reparo neste ponto, o espelhamento, um dos elementos importantes para a construção de poemas e das performances de poetas que participam de saraus e *slams*. Termo que prefiro ajuntar em “ressonâncias” no capítulo 04, onde converso com alguns e algumas poetas sobre suas performances, me dedicando a este outro termo.

Colecionamos ali nossos relatos sobre a primeira experiência no Sarau da Cooperifa, bem como a superação de expectativas e afinidades de nossa produção cultural na periferia de Belo Horizonte. Esses relatos sobre a fruição/participação do sarau da Cooperifa foram fidelizando um desejo de se criar na capital mineira um evento contínuo de mesmo porte, além de estabelecer um ponto de referência cultural periférica na região do Barreiro, a maior da cidade. Tudo isso ia ao encontro como ponto alto de minha pesquisa em literatura marginal no projeto de iniciação científica, orientado pela Prof^a Dr^a Ivete Walty, na PUC-Minas, onde cursei a graduação em Letras, que tinha como objeto de pesquisa o livro *Manual prático do ódio* (2003), do então recriador da expressão “literatura marginal”²⁵, Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, morador da região do Capão Redondo, em São Paulo. Participamos do sarau, do território, da literatura marginal, da praça em frente ao bar do Zé Batidão, das pessoas ali concentradas para a poesia, de nossa vontade e do que tudo isso ressoou em nós a partir de então.

O Coletivoz, desde seu início, configurou-se como um ponto de referência cultural na periferia, agregando poetas, rappers, MC’s, moradores do bairro, frequentadores do bar do Seu Zé Herculano, meu pai, e de Dona Helena, minha mãe. Desde a visita à Cooperifa, em que numa quarta-feira qualquer em 2007, contamos, pelo menos, 300 pessoas no bar do Zé Batidão, no Chácara Santana, zona sul de São Paulo. Sobre essa primeira impressão, de vermos ali todas essas pessoas (não apenas artistas) envolvidas pela poesia falada, mais tarde soubemos dimensionar a atuação de um sarau de periferia, inspirados pela letra de música do rapper mineiro Eduardo DW²⁶, integrante do Projeto ManObra, que também seguiu pelo sarau durante algum tempo:

²⁵ O Termo “literatura marginal”, no Brasil, cunhado pelos poetas marginais da década de 70, no movimento contracultura ao mercado editorial tomou nova roupagem, a partir da trilogia (2000, 2002 e 2004) de edição especial da Revista Caros Amigos intitulada: Literatura Marginal. Ferréz, como organizador das três edições traz à cena diversos poetas das periferias como “escritores marginais”.

²⁶ Eduardo Dw é agitador cultural da cidade de Belo Horizonte, poeta do Coletivoz Sarau de Periferia, Slam Clube da Luta e Mc da banda de Rap Projeto ManObra e do grupo A Corte, além de suas produções de postais poéticos com a coleção do [Manual do amor Ex-tranho] Dw também é proponente da oficina Palavreando onde trabalha a música popular brasileira como gatilho poético para saborosas criações na escrita. (Eduardo DW, 2023).

*Eu vi vários chegar/
 e é o seguinte zé/
 eles entraram no bar/
 eu contei, bem mais que 20.
 Eram semblantes marcantes, bem antes me olhavam/
 eram pulsos e impulsos que seus passos marcavam/
 foi um brinde um sinal/
 eu não vou pagar pau
 pensei assim pra mim
 nunca senti nada igual
 eram socos e pontapés na cara
 eram palavras
 eram um flagelo
 que eu quero pra mente não ser escrava
 puxei o cão dessa pressão que me agrada
 e só vai ter revolução
 então, se a mente for armada
 Lá vi Paulo Le-minsk, re-citar Nietzsche
 e a intervenção chegar com IP 4:20.*

(Projeto ManObra. Faixa 07 [32'44'']. 2017)

Importava-nos essa presença que chegava “no bar”, pela disposição e compromisso com a poesia. A “mente armada” pela poesia garantia às pessoas participantes um lugar em que poderiam defender suas ideias sendo protagonistas de suas próprias histórias, de seus semblantes marcantes e marcados pelos atravessamentos nas periferias. As performances que misturavam Nietzsche e o grupo de rap da periferia do Barreiro, o IP 4:20, salientadas na letra mostram um espaço diverso, onde cabem autorias fundidas no microfone, que ecoam para novas criações.

Atualmente, o Coletivoz realiza encontros mensais no The Wall Pub, entre os limites da região do Barreiro (Belo Horizonte) e da Cidade Industrial, do município de Contagem. Sempre às segundas quartas-feiras de cada mês, os convites no Instagram já são esperados pelo público participante e atuante, trazendo sempre pessoas que nunca antes frequentaram. Refletimos, ao longo desses anos que o Coletivoz, assim como outros movimentos culturais na periferia, só resistem e se reinventam pela continuidade. Havendo duas pessoas no sarau, ele acontece, com os mesmos ritos de um bar com trezentas pessoas. Alternam-se os modos de fazer, as pessoas participantes, os eventos criados para lançamentos, mas o dia e horário estão fixamente consagrados no calendário poético da cidade.

No ano de 2013, o Coletivoz recebeu a visita dos Poetas Ambulantes²⁷ de São Paulo.

²⁷ O “Poetas Ambulantes” foi criado em 2012, já realizou mais de 100 apresentações por todo o país em festivais literários e eventos de literatura, do Circuito Sesc de Artes, bibliotecas, escolas e unidades da Fundação Casa. É

A visita do coletivo foi inspiradora e definitiva para criação do Slam Clube da Luta, no ano seguinte, em 2014. Devolvemos a visita, no início desse 2014, quando conhecemos a modalidade do *slam*. Sempre incentivados pelo Thiago Peixoto, considerado o padrinho do *slam* Clube da Luta, fomos instigados desde o princípio. *Vocês têm que fazer um slam em bh...*, falava-nos Thiago. E tão logo retornamos de São Paulo, agendamos a primeira data no Teatro Espanca²⁸, no centro da Cidade, para iniciar os trabalhos.

O Slam Clube da Luta²⁹, o primeiro de Minas Gerais na modalidade de competição de poesia falada, foi criado por nós (eu, Rogério Coelho, Eduardo DW, João Paiva e Thais Carvalhais³⁰). Logo desde o início, ficamos apenas eu e Thais de 2014 a 2020. Desde então, somos eu, Jazz Orimauá, Eliza Castro e o DJ Capone. Durante todo o tempo, nesses 09 anos, recebemos a colaboração de inúmeras pessoas, que nos ajudaram (e continuam ajudando) na organização. *Posso tirar umas fotos e depois enviar pra vocês?* alguém perguntava. Outro trazia um presente para quem vencesse, e isso virou um rito, pois sempre, a cada *slam* pedimos “presentes do coração” para quem vencer. *Pode ser uma bala, cigarro, seda, livro, dinheiro, poeta gosta muito de dinheiro, viu gente?!* Anunciamos sempre ao microfone antes da competição começar. Consideramos isso uma das formas mais importantes dos afetos ali agregados. São muitos afetos, muitas formas de receber o outro com os ouvidos e com o corpo todo. O que seria uma contradição, dado o espaço de “competição”, é tido como princípio por todas as pessoas que se agregam ao Slam Clube da Luta. *Em poesia não se compete, mas em si nos compete!* Digo isso desde as primeiras edições como um mantra. A competição se torna competência nesse lugar em que estão compelidos pelo afeto. Sobre esse afeto fundamental, vamos construir mais à frente, no capítulo 04, uma perspectiva mais aprofundada em sua relação entre as pessoas pretas no Slam Clube da Luta, mais especificamente.

composto pelos poetas Carol Peixoto, Jefferson Santana, Luz Ribeiro, Mari Staphanato, Mel Duarte e Thiago Peixoto. (Poetas Ambulantes, 2017).

²⁸ A sede do Espanca! está localizada no hipercentro de Belo Horizonte (Rua Aarão Reis, 542), numa região de grande efervescência cultural. Localizada embaixo do tradicional viaduto de Santa Tereza, está próxima a diversos centros culturais, praças cívicas e estações de transporte coletivo. Além de abrigar as atividades do grupo, está aberta a diversas manifestações artísticas e culturais. (Espanca, 2023).

²⁹ O Slam Clube da Luta é o primeiro *slam* de Minas Gerais e realiza seus encontros mensais no Teatro Espanca, no Centro, em Belo Horizonte. O grupo Espanca tem parceria com o Slam Clube da Luta, viabilizando o espaço de teatro por meio do projeto “Arte no Centro”.

³⁰ Poeta e restauradora de bens culturais pela EBA-UFMG. Conheceu a poesia nos saraus marginais da cidade de Belo Horizonte no ano de 2013 e integra o coletivo Slam Clube da Luta desde 2014. Desde a infância, com a prática corriqueira de rabiscar pensamentos e reflexões nas últimas folhas de cadernos e em papéis avulsos, se apegou à escrita como uma extensão de si para além de seu corpo. Gosta de escutar a poesia alheia. A escuta tem sido uma das maiores formas de aprendizado. (Bassi; Zere; Gonçalves (orgs), 2020).

1.2 Um lugar de aquilombamento

O Teatro Espanca, sede do Grupo Espanca³¹ de teatro, é nosso lugar de aquilombamento, do Slam Clube da Luta e de outros movimentos que vão se espraiando pelas formas coletivas e artísticas de movimentos e pessoas pretas da cidade. Edições da Feira Mercado Negro³² e segundaPRETA³³ garantem uma continuidade de ações no espaço, além do *slam*, entre outros diversos acontecimentos afro-afirmativos. Ainda sobre a Segunda Preta, podemos dedicar um pouco sobre sua estrutura e pensamento no que se conecta ao *slam* pelas formas rituais das artes da cena, com apresentações teatrais e da performance. Segunda-feira é dia do orixá Exú (Esú), segundo o Candomblé e a Umbanda, e o dia foi especialmente concebido para os eventos. Em reverência ao orixá e como ritual de iniciação de todas as edições, organizadoras/es do segundaPRETA leem o manifesto/oração, antes de iniciarem os trabalhos e apresentações.

*é preciso que eu diga
é preciso que você ouça
a segundaPRETA é um movimento-território-quilombo. é um pensamento.*

a segundaPRETA nasce numa segunda-feira de Exú. Exu é o princípio de tudo, é fio desencapado da força da criação, o nascimento, a célula mater da geração da vida, o que gera o infinito, infinita vezes. É considerado o primeiro, o primogênito; responsável e grande mestre dos caminhos; o que permite a passagem, o início de tudo. Exú é a força natural viva que fomenta o crescimento. é o primeiro passo em tudo.

mas nossos passos não são de hoje, chegamos aqui inspirados por nossa ancestralidade, por outros que assim como nós existem e resistem. e ensinados pela capitã Pedrina “se soubermos de onde viemos, sabemos para onde vamos”. Salve, os que caminham! reverenciamos a Terça Preta, realizada pelo Bando de Teatro Olodum em Salvador, que inspirou nossa chegada! Saudamos nossas pretas por suas trajetórias e inspirações! Salve as que vieram antes de nós: Ruth Souza, Zora Santos, Leda Maria Martins, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo e Pedrina de Lourdes!

há mais de um ano batemos nossa laje, para fazer e ser A segundaPRETA, no feminino. o questionamento sobre o racismo estrutural, nesta ação, atravessa o campo da criação e reflete na estrutura produtiva da segundaPRETA.

³¹ Companhia de teatro criado em 2004, que pesquisa sobre a encenação de dramaturgias contemporâneas, propondo discussões sobre os códigos do fenômeno teatral. (Espanca, 2023).

³² A feira Mercado Negro é um espaço de trocas, difusão e comercialização de produtos de empreendedoras/es negros da cidade. Ela é realizada por edições esporádicas, porém mantém uma continuidade, agregando sempre novas/os empreendedoras/es e ações como shows, rodas de conversas entre outras apresentações artísticas. (Espanca, 2022).

³³ A segundaPRETA é um festival de performances que convida, a cada edição, artistas de várias partes do país para atuarem no Teatro Espanca. Em sua 9ª temporada, anualmente realiza as edições no espaço do teatro, bem como no entorno, na zona cultural da praça da Estação de Belo Horizonte. Transita pelos espaços parceiros, já tendo realizada uma edição especial no espaço Aparelha Luzia (SP). (Espanca, 2023).

recebemos em nossa programação trabalhos de artes cênicas feitos por artistas negras e negros, dialogamos sobre nossa arte, escrevemos sobre essas cenas/espetáculos/performances.

daqui do teatro espanca! encontramos a cidade e somos afetados por ela! é preciso que você saiba: somos e estamos ao lado das pessoas LGBTQI+, indígenas, mulheres, marginalizados e pobres. é preciso que você saiba que estamos e somos contrários ao conservadorismo hétero-branco-patriarcal-capitalista. É preciso que você saiba que não se deve empurrar pessoas negras ao entrar em nosso quilombo. É preciso que você questione seus privilégios para não tentar usá-los por aqui. É preciso que você saiba que o racismo é ambíguo: ele se afirma na negação. Racismo não é relativo!

nosso ponto está firmado, o corpo aprumado, estamos e somos segundaPRETA com nossa pele PRETA e nossa arte que é ARTE! com nosso teatro que é TEATRO! Porque é preciso ressaltar o óbvio. A segundaPRETA é de PRETAS e PRETOS para PRETAS e PRETOS e com as PRETAS e PRETOS.

você é convidado a ser com a gente. é convidado a entender que você está em um território PRETO, é convidado a problematizar sua branquitude, a cuidar desse espaço físico e respeitar todas, todes e todos da segundaPRETA. Aqui trabalhamos para realizar cada edição. é importante que você compreenda que aqui não há serviços.

esse território se movimenta feito lava. Pulsante, alerta, ancestral, contemporâneo. é encruzilhada, é corpo, é pele, é pensamento, discussão, reflexão, quilombo, é afeto, é teatro, é chave e abre portões.

Laroiê! (SegundaPRETA, 2023)

O “princípio de tudo” é uma oração, um pedido de licença, é um abrir caminho para que se inicie também o universo. A chegada das pessoas participantes das edições é iniciada pelo texto, que são iniciados à permissão de Exú para que aconteça tudo. Lida por várias pessoas do grupo, ao microfone, o manifesto/oração ressoa pelo teatro que escuta e vai sendo informado sobre seus princípios. Os pactos ali estabelecidos vão se confirmando na permanência das pessoas. Quem fica, assente, assume, concorda, participa. As saudações às pessoas que são referências literárias, artísticas, espirituais e por serem mestres de saberes reconhecidas/os pelos ensinamentos ancestrais entoam pelo espaço como um pedido de bençãos, confirmando que ali tudo será feito conforme matizados os conhecimentos repassados por elas. O posicionamento contra o sistema *hétero-branco-patriarcal-capitalista* ressalta o compromisso de assumirmos ser, ou estarmos ao lado das pessoas *LGBTQIAPN+, indígenas, mulheres, marginalizados e pobres* e, principalmente, pretas. O chamado coletivo para “estar em território PRETO” é feito à medida de se combater o racismo, na prática de ações antirracistas. Ninguém ali está isento desse entendimento. O “ponto firmado” nos faz refletir sobre a importância de estarmos prestes a ver e sentir as expressões artísticas negras, num espaço que acolhe, afeta e se a faz afetado por elas.

Assim como a segundaPRETA, o Slam Clube da Luta escolheu um dia, as últimas quintas-feiras de cada mês, para realizar as atividades. Quinta-feira é dia de Oxossi (Òsóòsi), “é deus caçador, senhor da floresta e de todos os seres que nela habitam, orixá da fartura e da riqueza³⁴”. Apesar de não termos um manifesto, entender a escolha desse dia para a realização do *slam*, estando no Teatro Espanca, assumimos as bênçãos inscritas no entorno desse dia propagadas para além de nossa escolha. Está posto, pela imanência do orixá que se reflita sobre a cura, a caça, o cuidado. Oxossi é dono da terra, senhor da humanidade que garante fartura para seus descendentes. Seja por assimilação do sagrado, seja pela adoção da filosofia Kêtu, estamos em consonância com o que abriga e dispara o orixá todas as últimas quintas-feiras de cada mês. Naquele momento, em que abrimos os trabalhos e o microfone para a poesia falada, retomam na presença, sem que se perceba por intenção, as confluências inerentes a Oxossi. Por isso, saudamos aqui também, pelos corpos pretos que se dedicam à uma poesia de luta, de denúncia e crítica social, de pedidos de cura e de autorrepresentação.

“*Ei preto, cuidado pra quem oferece a sua luz. escuta a voz de quem te conduz. Não é medo, é coragem!*”³⁵”, Jazz Orimauá inicia seu canto, que sugere a escuta de uma “voz” que nos conduz. Que voz é essa? De onde vem? Escutamos seu canto e as vozes que dele emanam como um aviso de que há mais o que escutar nesse cuidado anunciado.

Figura 3 - Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam - Episódio Afroslam” - (08’07”)



Fonte: Coelho (2023).

³⁴ Oxóssi, 2023.

³⁵Coelho, 2023.

1.3 Antes do início: o *poetry slam* como um ritual

O *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, é uma competição de poesia falada organizada e difundida em mais de 200 países do mundo inteiro. As competições geram um circuito regional e internacional entre mais de 500 comunidades do planeta, como explica o fundador Marc Kelly Smith e Joe Kraynak (2009) citados por D’Alva (2011, p. 120):

Hoje as maiores comunidades de *slam* fora dos Estados Unidos estão na França e Alemanha, mas estima-se que existam mais de quinhentas comunidades [...] em países como Austrália, Zimbábwe, Madagascar, Ilhas Reunião, Singapura, Polônia, Itália e, até mesmo, o Polo Norte.

Para participar de um *slam*, cada poeta deve ter no mínimo três poemas autorais de até três minutos cada. É vetada a utilização de qualquer elemento de cena, ou que se configure como tal, e uso de trilha sonora para acompanhamento. Regras que preservam o ato da poesia falada, tendo como princípio a voz e o corpo presente. O tempo reduzido também influencia na performance do *slammer*, como é conhecido.

Como pesquisa sobre a história da performance de poesia oral, importante trazermos aqui a obra *Performance, recepção e leitura* de Paul Zumthor (2007) que apresenta pontos cruciais para a pesquisa em seu trabalho sobre proposições e análises da poesia oral. A partir dela, iniciaremos a discussão sobre “ritual” ou, nessas performances.

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o reconhecimento, que englobo sob o termo ritual. A "poesia" (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de "literatura") repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um "ritual" no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. (Zumthor, 2007, p. 45)

Além de beneficiar o estudo colocado entre “literatura”, “poesia” e “linguagem”, Zumthor (2007) aponta para o “ritual” expandindo significados. Busco aqui aprofundar os estudos sobre esse tema, tendo como aporte, tanto *O Processo ritual* (1974), do antropólogo Victor Turner, que discorre sobre “ritual” em diversas áreas, quanto de seu encontro com Richard Schechner, dizendo que “Rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (Schechner (2002) *apud* Ligiéro, 2011, p. 49), para se dedicar à performance, como ponto central das discussões.

O *poetry slam* nos aparece como um “espaço” em que as(os) participantes, poetas, público atuante, todas as pessoas ali realizam um encontro em que estão sob influência de uma atmosfera simbólica diferente da vida cotidiana. Ritualizam juntos movimentos que ressignificam seus status e atributos, o que considera grande parte do pensamento de Turner (1974) como momento “liminar” do ritual. A reelaboração simbólica dos indivíduos presentes podem se configurar no ritual, que se realiza no momento liminar:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (Turner, 1974, p. 117).

Muito do que discorreremos nesta pesquisa advém do trabalho de campo, bem como considerações *In loco* das atividades. Como a pesquisa está centrada no *slam* que é uma “arte viva” e que melhor nos acontece ao vivo e na presença, primeiro, vamos fazer conhecer as comunidades de *slams* existentes no Brasil (em torno de 214, segundo a última contagem do Slam BR³⁶). Vamos somar a isso as “conversas exploratórias”, catalogar vídeos e textos de poetas *performers*. Desses cruzamentos e encruzilhadas, poderemos investigar sobre a criação da performance, identificando memórias e referências do que podemos aproximar das *Afrografias* de Leda.

Essa análise partirá do que o conjunto de elementos aponta, sugere. As perguntas pertinentes nesse momento deverão ser relativas a: quais ações performáticas contribuem para ressaltar uma memória afro-brasileira no *slam*? Quais elementos textuais, imbricados na ação do corpo, garantem maior entendimento de autorrepresentação negra? Quais temas têm maior relevância para o público participante, jurados? Como as notas refletem a intensidade dos poemas falados no jogo?

Assim, argumento que este trabalho necessita de uma metodologia da “presença”, que depende prioritariamente de frequentar os *slams*, conhecer as comunidades espalhadas pelo Brasil e agregar relatos de experiências, minhas e de outras pessoas, noutros espaços. Pois é a partir da presença é que temos condições do acesso à essa “participação” efetiva que a fruição provoca, em observância ao ambiente criado, às pessoas presentes, ao trajeto que fez até chegar lá, às notícias do dia, à tudo que circundam aquele espaço. Nos *slams*, há a

³⁶ O Slam BR é uma organização do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos Teatro Hip-Hop, de São Paulo, sob a curadoria de Roberta Estrela D’Alva, que iniciou os *slams* no Brasil. (D’Alva, 2011).

representação de um texto em cena que os aproxima do teatro, mantém-se a prática literária tradicional de se ler/recitar poemas/textos oriundos da produção original, autoral, daqueles que tomam a palavra. Além de haver encontros determinados, constantes e sequenciais, em lugares e horários definidos, que os aproximam do que podemos chamar de ritual. Provoca-se o deslocamento do “lugar” de público/plateia para o “lugar” de atuentes/protagonistas, muito próprio da *performance art*. O risco estabelecido entre esses limites se configura na presença.

Aventurando-nos por uma escrita corrente, como quem de posse de uma câmera em plano sequência, adentra o ambiente do *slam*. Vamos construir no capítulo 04 as passagens sentidas por esse olho da câmera, assumindo um narrador personagem, por vezes um *flâneur*, nas conversas com poetas; com escutas de versos e barulhos/sons que se achegam numa tentativa completamente falida de reproduzir um pouco dessa presença. A escrita, nesse sentido, vai revelar um mínimo de expressões grafadas, porém pode sugerir impressões, na leitura, que extrapolam o texto. Essas passagens, não poderiam deixar de ser ilustradas pelas “Passagens” de Walter Benjamin que destaca Kangussu (1996), quando a presença está requisitada de outras formas, pela visão sensível de Adorno em “Características de Walter Benjamin”:

O pensamento adere e se aferra à coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensualidade de segundo grau, espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível. (Adorno, 1940 *apud* Kangussu, 1996, p. 12)

Assim, esse “saborear” vai se configurando em leituras diversas, proporcionando hiperlinks na busca de assumir um estado de poesia que extrapola a escrita, a palavra. Congrega a todas as pessoas, na presença, a uma imersão de sentidos a partir dos signos expandidos pela performance.

1.4 O Slam MG: um movimento ressonante em Minas Gerais

*Eu vivo pela palavra
eu vivo palavra
A palavra livro
a palavra lavra
estou por aí a buscar
minha palavra raiz
aquela que ninguém diz
ou que foi dita num rosário bendito*

*na voz da minha avó, Benedita
bolo de fubá feito no Fogão à lenha...*

Alessandro Dornelos³⁷

Início junto com Alessandro Dornelos não apenas essa dedicação ao Slam MG, mas toda minha/nossa relação de afeto em que se construiu o movimento dos *slams* por Minas Gerais. Alessandro, além de *slammaster* (organizador de *slam*) dos *slams* Ondaka e Ondaka de Poemas Curtos, de Uberaba (MG), é o articulador que criou o Slam Nômade. Uma iniciativa dele e da companheira, fotógrafa e artista Renata Reis, que saíam pelas cidades do triângulo mineiro ensinando a prática do *slam*, a fim de que participantes iniciassem ali, seus próprios *slams*. Com essas andanças, foram criados o Slam Para Carolina, na cidade de Sacramento, o Slam Abaeté (homônimo da cidade), o Slam do Ponto em Patrocínio, o Slam Zumbi dos Palmares em Ituiutaba, O Slam Phatos em Patos de Minas, entre outros que se conectaram a Alessandro pelas suas vivências e ensinamentos. A sua vivência “pela palavra” é uma declaração de afeto pelas práticas e atuações pelo *slam* em Minas Gerais.

O Slam MG é a competição de nível estadual que acontece anualmente em Belo Horizonte e reúne mais de 13 cidades mineiras em suas edições. Desde sua criação, em 2017, o número de *slams* por todo estado já chega a mais de 28, neste ano de 2023. Nós do Slam Clube da Luta somos responsáveis pela organização do Slam MG, desde então, que tira competidoras/es para o Slam BR. conheçamos³⁸, por meio de alguns dos relatos enviados no formulário anual de inscrições, feito por *slammasters* de cada *slam*, um pouco sobre alguns deles, que se mantêm ativos:

Slam Clube da Luta - Belo Horizonte. Desde 2014

O Slam Clube da Luta foi o 1º Slam de Minas Gerais e participou de todas as edições do Slam BR desde 2014. Conquistou dois campeonatos nacionais pelos poetas João Paiva em 2014, e Pieta Poeta em 2019, que representaram o Brasil na Copa do Mundo da Poesia em Paris, na França. O Slam também é responsável pela realização do Slam MG que reúne vencedores de todos os 28 *slams* de Minas. As edições acontecem no Teatro Espanca, no centro de Belo Horizonte, e em edições especiais em eventos como o FLI-BH, Minas no Plural e Virada Cultural de BH.

³⁷ Poeta, Operário da palavra, poeta, slammer, *slammaster* do Ondaka, discente do Curso de Letras da UFTM. @aledornelos, em ocasião do Slam MG 2022, no teatro Espanca, ocorrido entre os dias 21 e 22/10/2022. (Slam MG, 2022).

³⁸ As informações foram coletadas no formulário eletrônico em ocasião das inscrições dos Slams de Minas para o Slam MG 2022 e outros anos.

Slam Ondaka - Uberaba. Desde 2017

O Slam Ondaka nasce em Março de 2017. Ondaka na língua Umbundu de Angola significa “a palavra”. Os slammasters são: Alessandro Dornelos e Renata Reis. E o matemático é Renato Reis. O Ondaka nasce como uma forma de possibilitar um encontro sagrado da palavra com os poetas de Uberaba. O Slam Ondaka tem como matriz de vida os laços, os ensinamentos da África dentro de nós. O Ondaka tem como objeto de vida a valorização da palavra de cada um e a transformação coletiva através da palavra. O Ondaka teve ajudas essenciais na sua criação. Rogério Coelho do Slam Clube da Luta orientou os primeiros passos na criação do Ondaka. “Seja bem-vindo aquele que vem de dentro”, somando a ele: Roberta Estrela D’Alva, Daniel Minchoni e Jaydson Souza. O Slam enfrentou muitas dificuldades no começo, seja na divulgação da poesia falada, ausência de mulheres nas edições, mas tudo foi contornado com muito trabalho, muito respeito e muito amor. O Ondaka não tem lugar fixo. Pode estar no lugar mais central da cidade como na periferia mais discriminada da cidade. E o mais importante citar é que o Slam em Uberaba é utilizado pelos poetas para darem vazão aos sentimentos. Um amigo nosso disse que muitos poetas que falam no *slam*, eles não teriam coragem de expressar esses sentimentos em casa. O Ondaka segue respeitando os que vieram antes de nós e contribuindo a nosso modo na transformação da realidade. Há uma valorização ao máximo dos artistas da cena local, por isso sempre é colocado algum artista, banda ou grupo de *rap* nas aberturas, pronto para somar e aprender com todos e todas.

Slam Akewí - Viçosa e Ipatinga. Desde 2018

Slam Akewí surgiu em 2017 em Viçosa e chegou em Ipatinga em 2018, atua na área educacional e produção de material didático democrático. Organizamos a Batalha de Poesia Falada em escolas da cidade de Viçosa e Ipatinga, também ofertamos oficinas e atividades com arte educação através do Núcleo Artístico Educacional Akewí.

Slam Poético da Ágora - Juiz de Fora. Desde 2017

O Slam Poético da Ágora é o primeiro Slam organizado em Juiz de Fora. Existe desde 2017 e já tivemos a campeã do Slam MG - 2020 e foi para a final estadual em quase todas as edições.

Slam Batalha da Ágora - Juiz de Fora. Desde 2017

O Slam Batalha da Ágora nasceu em maio de 2017 (segundo *slam* mais antigo de Juiz de Fora) e é um *slam* só de estudantes do ensino fundamental, médio e técnico profissional. Nasceu para emular a participação de estudantes de periferia para organizar os *slams* nas escolas e o Interescolar-JF e o Slam Interescolar-MG. Na última edição do Slam MG, O Slam

Batalha da *Ágora* conseguiu a vaga para o Slam BR.

Slam Confraria dos poetas - Juiz de Fora. Desde 2020

Slam Confraria dos Poetas foi organizado para ser um Slam Virtual do Coletivo Confraria dos Poetas. Em 2020 foi para a final do Slam MG.

Slam de Perifa - Juiz de Fora. Desde 2017

Slam surgido no bairro Santa Cândida de Juiz de Fora através do Coletivo Vozes da Rua e jovens do bairro (que hoje são membros do coletivo) a partir da cisão do Slam da *Ágora*, outro *slam* da cidade. O Vozes da Rua é um coletivo que vem desde 2013 promovendo eventos relacionados à cultura Hip Hop e seus debates e discussões fundamentais, como genocídio e encarceramento em massa da juventude negra, construção da negritude, racismos e demais opressões de minorias, literatura preta/marginal/periférica.

Slam Griot - Juiz de Fora. Desde 2021

Criado com o intuito de fomentar e incentivar poetas de Juiz de Fora a competirem nacionalmente.

Slam da História - Juiz de Fora. Desde 2019

O Slam da História surgiu em 2019. Naquele ano, Beto que é um dos fundadores do Slam, trabalhava como bolsista junto com Jéssica Mendes, atual Slam Master, no laboratório de História Oral da UFJF. No mês de novembro haveria a Semana de História, evento acadêmico organizado pelos alunos do curso, e que deveria ter uma atração cultural. Jéssica já fazia parte do universo dos *slams*, assim, apresentou a Beto, que na época fazia parte da comissão cultural do evento, o que era o movimento e toda sua potência. Dessa forma, iniciaram o convite aos poetas da cidade e assim foi feita a primeira edição do Slam da História dentro da programação da Semana de História. Após a fase mais grave da pandemia, já em fins de 2021, Beto inicia o projeto de trabalhar como produtor cultural e começa a criar a @damatacultural. Naquele momento a prefeitura de Juiz de Fora promovia um edital cultural chamado Quilombagens voltado para projetos sobre a cultura negra na cidade. Dessa forma, como já tínhamos uma grande vontade de voltar a fazer o slam, nos inscrevemos com um projeto e vencemos uma das vagas. Assim, em março de 2022 chegamos às ruas e desde então foram 4 edições, indo agora em julho para a quinta edição.

Slam Básico - Coronel Fabriciano. Desde 2022

O Slam Básico é realizado pelo Básico Coletivo Artístico, que atua no Vale do Aço oficialmente desde 2018. O Básico Coletivo Artístico tem a palavra a frente de tudo e acredita na poesia como ferramenta de transformação social, por isso usa de todas as formas poéticas para atingir as pessoas que cercam seus eventos. 2022 é o primeiro ano que o Slam Básico

circula.

Slam Para Carolina - Sacramento. Desde 2019

O Slam Para Carolina teve sua primeira edição realizada em 10/03/19, e surgiu após o convite do Slam Ondaka à Hora do Rap, através do Projeto Nômade Slam, que tem por objetivo criar *slams* em cidades que não têm *slams*, fomentando a cultura. A primeira cidade a participar do projeto foi, então, Sacramento e o nome escolhido foi “Slam Para Carolina”, em homenagem à sacramentana Carolina Maria de Jesus, uma das primeiras escritoras negras do Brasil e considerada uma das mais importantes do país.

Slam Duamô - Uberaba. Desde 2017

Slam Duamô surgiu com a proposta de falar sobre o amor, as poesias do lado B, que também são revolucionárias. Falar de afeto, de paixão, das dores e dos amores também faz parte de uma resistência intimista que anda junto com a luta.

Slam Recitando Vidas - Teófilo Otoni. Desde 2018

Somos persistência somos força fazemos vida o slam recitando vidas é algo que surge da necessidade de trabalhar a oralidade conscientização na cidade de Teófilo Otoni a partir disso trazemos para nossa cidade a poesia da maneira mais simples e fácil de ser entendida possível estamos buscando também agregar a comunidade periférica dentro do centro da cidade nos locais conhecidos como lugares da alta sociedade trazendo à tona a discussão de que esses lugares também nos pertencem, às prefeituras também nos pertencem, as casas culturais também nos pertencem. Onde tiver poesia estaremos lá, enquanto eles pregam a morte nós fazemos diferente: recitamos vidas, recitamos vidas.

Slam Zumbi dos Palmares - Uberlândia. Desde 2018

O Slam Zumbi dos Palmares nasceu em 2018, na cidade de Ituiutaba (MG) com o intuito de promover a liberdade de expressão através de poesias curtas e longas, levando o *slam* como mais uma alternativa de arte a população Tijucana e assim apoiando a cultura nativa com todos os meios possíveis. Desde de 2021, com a mudança da Slam Master para a cidade de Uberlândia (MG), o Slam Zumbi, encerrou suas atividades na cidade de Ituiutaba (MG), e desde então sua atuação está sendo na cidade de Uberlândia, tendo participado em 2021 do Slam MG, com todas suas edições de forma online. Em 2022, o Slam voltou para suas edições presenciais, para assim ocupar também os espaços de poesia e arte, com o Slam Zumbi, na cidade de Uberlândia e atuando principalmente na periferia com jovens em situação de vulnerabilidade.

Slam Avôa Amor - Belo Horizonte. Desde 2017

A Coletiva Avoante vem com a iniciativa de um novo tipo de Slam em Minas Gerais.

O "Avoa, amor!" é uma competição de poesia como os outros *slams*, porém com uma proposta diferente: são aceitas apenas poesias de amor, independente da forma.

Slam A Rua Declama - Timóteo. Desde 2016

O Slam foi criado em Timóteo como ponto de resistência cultural da cidade. Reunimos na praça do Coliseu para realizar o Sarau e o Slam A Rua Declama. Já fomos ao Slam MG, representados pela poeta Thabata Cristina em 2017 e 2018.

Slam Abaeté - Uberlândia. Desde 2019

O *slam* foi criado por Priscila Argolo, poeta natural do estado de São Paulo mas que estudava na época na UFU, o *slam* cresceu e ganhou força, os atuais *slam masters* participavam de forma ativa das edições, o *slam* teve outra *slammaster*, Gabriela que tomou a frente antes dos atuais *slammasters*.

Slam Griot - Juiz de Fora. Desde 2021

Criado com o intuito de fomentar e incentivar poetas de Juiz de Fora a competirem nacionalmente.

Pelas próprias palavras de *slammasters*, nas apresentações sobre os *slams*, podemos perceber as especificidades e os motivos de os criarem. As afirmações de seus lugares e territórios contribuem para uma passagem geral sobre a configuração dos *slams* em Minas Gerais. O que é mais específico dessa configuração é o fato de que Minas é o estado que avança sobre o maior número de cidades em comunidades de *slam* no Brasil. Imaginamos que também por ser um dos maiores estados em número de cidades do país. Minas, em suas extremidades, com a diversidade cultural que se contempla fortemente em relação às divisas com São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Goiás, Mato Grosso do Sul e Espírito Santo tem assimilado as culturas próximas e o *slam* não foge disso. O triângulo mineiro mesmo, garante uma forte influência dos *slams* de São Paulo (também pela grande difusão das competições do estado que chega a ter mais 60 *slams* ativos).

De toda forma, percebemos que a criação dos *slams* mantém um princípio, sempre repetido pela primeira organizadora de *slam* no Brasil, Roberta Estrela D'Alva, que diz em toda ocasião: "Um slam mais novo aprende com um slam mais velho!". Esse aprendizado vai sendo levado adiante, até quando já poderemos falar sobre gerações do *slam* no Brasil (se é que já não podemos). O ZAP Slam, primeiro do Brasil, comemora seus 15 anos, junto com a criação dos *slams* no país. Esse tempo já garante uma perspectiva da trajetória do movimento, onde pode-se revelar diversas mudanças, inserções da modalidade e contar um pouco da história da poesia falada por meio das competições.

Em 2019, foram cadastrados 214 *slams* de todo Brasil para esta competição, que revela

todos os anos um/a vencedor/a nacional para disputar a Copa do Mundo de *poetry slam* em Paris, na França, evento mundial que fez parte do circuito até 2019. A partir de 2020, com a criação WPSO - World Poetry Slam Organizativo³⁹, uma organização entre mais de 40 países, da qual o Brasil participa como um dos países que tem o maior número de *slams* ativos, o Slam BR envia representantes para o Slam Abya Yala⁴⁰, que é a Copa Slam das américas, que, por sua vez, envia representantes das américas para a competição mundial.

Todas essas conexões entre campeonatos (estaduais, nacionais e internacionais) podem parecer confusas à primeira vista. Mas, às pessoas participantes dos movimentos de *slam* é uma medida da própria existência e sobrevivência em comunidade. Um trecho do Manifesto criado pela organização do WPSO, indica esse sentimento agregador do *slam* como uma comunidade que abriga a diversidade e a colocação das vozes em posição de equidade.

A organização terá como missão e visão o seguinte:

- Advocação do slam de poesia como meio de emancipação e melhoria da nossa sociedade para que haja equidade global;
- A liberdade de expressão deve ser garantida desde que não implique qualquer tipo de prejuízo, prejuízo ou prejuízo para outrem;
- Defender o slam como palco aberto conformado por todas as vozes silenciadas oprimidas e invisibilizadas: mulheres, LGBTQI+, pessoas precarizadas e racializadas, e corporalidades diversas ou outras populações não mencionadas e que também estão expostas a algum tipo de discriminação por parte de um opressor comum, a saber, a supremacia cis heteropatriarcal branca e seu sistema de opressão. (WPSO, 2023⁴¹)

A declaração sobre os processos emancipatórios e de defesa dos direitos das “vozes silenciadas” revela o alinhamento político e poético compartilhado pela maioria (se não por todas) das comunidades de *slam* espalhadas pelo mundo todo. Uma vez que vemos os discursos alinhados em suas declarações, entre um campeonato mundial de *slam* e um *slam* regional, em que as pessoas organizadoras nunca se encontraram, percebemos que os princípios do *slam* têm confluências. Temas “relacionados à cultura Hip Hop e seus debates e discussões fundamentais, como genocídio e encarceramento em massa da juventude negra”

³⁹ O WPSO foi criado por comunidades do slam da Itália, África do Sul, Bélgica, Brasil, México, entre outros países envolvidos. O Campeonato se propõe a realizar edições, a cada ano, em um país diferente. No ano de 2022, a edição foi realizada em Bruxelas, na Bélgica. Em 2023 o WPSO será realizado no Rio de Janeiro, Brasil. (WPSO, 2023).

⁴⁰ Do Circuito nacional de *slam* do México, passando pelo Slam de Línguas Originárias, chegamos com Commik MG a copa das Américas de Slam, a Abya Yala. O poeta mexicano Comikk MG já atuava nas periferias da capital mexicana, local esse de onde é oriundo, organizando eventos de Hip-Hop nos anos de 2006 e 2007 antes de estudar e organizar eventos do *poetry slam*. Depois de 10 anos tendo eventos somente na capital, Comikk MG junto com Carlos Ascensión Ramírez Méndez, conhecido como Karlos Atl, organizaram o primeiro Nacional Poetry Slam do México. E é cofundador com a brasileira Roberta Estrela D’Alva do Abya Yala Poetry Slam, o campeonato de poesia falada das Américas. (Cavalcante, 2022).

⁴¹ Manifesto coletivo. (WPSO, 2023).

(Slam de Perifa de Juiz de Fora - MG) encontram-se com a consciência de se construir um ambiente agregador para “pessoas precarizadas e racializadas, e corporalidades diversas” (WPSO, 2023). Nesse mesmo sentido, fazem-se consonantes quando coletivos estão “atuando principalmente na periferia com jovens em situação de vulnerabilidade” (Slam Zumbi dos Palmares de Uberlândia).

As passagens escolhidas aqui, em ocasião de performances acontecidas no Slam MG 2022, vão sugerindo também tal alinhamento; tal confluência com as comunidades de *slam*, o que chega até o WPSO com seu manifesto. Todos os anos, nós da organização do Slam MG, enviamos uma carta aos participantes, como boas-vindas ao evento. Especialmente em 2022, quando retornamos às atividades presenciais, após o período do risco de contaminação pelo COVID-19, e as medidas de distanciamento social, celebramos a presença:

Um encontro pra se lembrar e viver! O Slam MG 2022 ressurgiu, depois de 02 anos de modo remoto com foria total, num grande encontro, tão esperado por todes. No distanciamento imposto pela COVID, aventuramo-nos pelas redes e formatos do slam On-line; conhecemos, em nossos slams pessoas de longe, mas que puderam estar entre nós; refletimos, nas distâncias o quanto a palavra-presente nos falta. No agora, esperamos brindar a vida, a palavra performada pelas vozes desses cantos de Minas e os abraços que nos encham de desejos compartilhados. Sejam todes bem-vindes ao Slam MG 2022!!! (Carta aos slams de Minas, ver Anexos)

Celebrar a presença é ao mesmo tempo reafirmar os pactos de uma performance que se dá e se realiza na presença. Em tempos de isolamento social, muitos *slams* interromperam suas atividades, mas outras formas de competição foram criadas e adaptadas para o ambiente remoto, ao vivo ou não. As competições do Slam MG de 2020 e 2021, com suas edições on-line⁴², obtiveram participações de diversas pessoas que não poderiam estar presencialmente. O alcance na rede, pela internet, permitiu que as competições fossem vistas em outros estados e com a participação de poetas de outros lugares. Isso modificou e causou discussões sobre as pessoas representantes de cada estado. Uma poeta de Angola, Joice Zau⁴³, venceu a edição do Slam BR de 2021, se tornando a primeira estrangeira a vencer a competição.

O evento movimentou as ideias sobre representação e território. Quem vence um *slam* num determinado estado ou cidade, sem estar, morar ou viver naquele lugar pode representá-lo numa competição nacional, ou internacional? Muitas dúvidas surgiram e discussões se

⁴² As edições dos anos de 2020 e 2021 podem ser conferidas no canal do Youtube do grupo em <https://www.youtube.com/@SlamMG>

⁴³ Joisa Isabel Zau, de nome artístico Joice Zau (Cabinda, 19 de janeiro de 1997), é uma engenheira, poetisa, *slammer*, activista social e palestrante angolana. É formada em engenharia na Universidade Jean Piaget de Angola e estudante de Letras na Universidade Agostinho Neto. (Joice Zau, 2023).

multiplicaram nas redes a partir disso. Lembro-me das falas de Roberta Estrela D’Alva, retomando suas posições sobre a liberdade que cada comunidade de *slam* tem de adaptar, criar, reconfigurar e realizar seus slams, de acordo com suas realidades.

No Slam MG, resolvemos deixar livre a participação de pessoas de outros lugares. Naquele momento, em que chegava um poeta de outro estado, eu pensava que se a pessoa aceita a participação no Slam MG, com as regras daqui e participa das dinâmicas colocadas, ouvindo outras pessoas poetas de Minas ela adentra um pouco nossa poesia. Ouvir é o bastante para estar. Ver a pessoa que recita, no pouco que se pode, por meio de uma tela, já implica adentrar. Para além disso, a representação de um “estado” por um poeta de slam, num campeonato nacional ou internacional, vai revelar um pouco da visão de mundo, do seu país das realidades periféricas muito próximas no Brasil, sobretudo a sua territorialidade geográfica.

Todo esse arcabouço poético (e ainda estamos falando do conteúdo de seus textos) provoca leituras diversas sobre as realidades que podem ser próximas de todos os ouvintes/espectadores. Assim sendo, resolvemos convidar outras pessoas poetas a adentrarem nossas casas e, se vencerem, serem representantes do Slam MG independentemente de onde são. Foi uma experiência que nos revelou empatia e alteridade, quando um poeta de São Paulo, Gustavo Arranjus⁴⁴, paulistano e filho de sergipanos, foi representante de Minas Gerais no Slam BR 2021.

Numa entrevista à jornalista Miriane Peregrino⁴⁵, Joice Zau conta à entrevistadora como se sente em relação à sua participação nos *slams on-line* no Brasil: “Me sinto conectada como se estivesse falando com os meus irmãos que estão do outro lado do continente, que viajaram a muito tempo. É uma relação de reconexão, partilha, descoberta, abraços virtuais” (Peregrino, 2021). A palavra “conexão” aparece duas vezes em menos de três linhas, e não poderia ser por outras vias que essa “partilha” de experiências que extrapolam nosso tempo viria à tona. Chamar de “meus irmãos”, brasileiros que estão do outro lado do oceano, pelo contexto histórico da transmigração africana no Brasil é reconhecer-se nesse território também. É firmar seu pertencimento numa terra nascida também de suas terras, de suas

⁴⁴ Gustavo Arranjus, nascido e criado na zona sul de SP no bairro do Grajaú, filho e neto de quilombolas da região de Sergipe. Cantor, poeta, escritor, militante periférico integrante do Fórum Cultural do Grajaú. Finalista Slam SP 2021 / e Semifinalista Slam Br 2021, Tetra campeão em torneios na Argentina 2020 e 2021, Vice campeão mineiro 2021. Ganhador de prêmio novos poetas 2019 pela A.B.L. (Gustavo Arranjus, 2023).

⁴⁵ Miriane Peregrino é doutora em Letras pela UFRJ com a tese “Luanda slam: a literatura angolana fora da página”. Realizou estágio de pesquisa na Universidade Agostinho Neto (Angola) e nos centros culturais brasileiros de Luanda e Maputo. Desde 2018 desenvolve pesquisas sobre o circuito de poetry slam em países de língua portuguesa. (Peregrino, 2021).

culturas, de suas práticas ancestrais. Quem representa quem nessa história? O que é representar um território quando a poesia que envolve o *slam*, envolve também as culturas conectadas?

São perguntas retóricas que dialogam com as manifestações artísticas (re)apresentadas no *slam*. Muito se poderia falar sobre as Afrografias que Leda Maria Martins nos traz, somente nesse trecho de entrevista. A conexão de elementos imprescindíveis à performance, com o reconhecimento de uma cultura partilhada por poetas africanos e brasileiros firma pactos explícitos nas Afrografias. Penso nas encruzilhadas que se re-fazem nessas conexões, e nesse caso de modo virtual, porém, de todo modo, ancestral, e me vem a ilustração de uma conexão sem fronteiras, como anuncia o título da entrevista (“Poesia sem fronteiras”) em que a poesia do *slam*, nesse caso, é um veículo temporal-espiral e ressonante nos territórios que chega.

Nessa concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. (Martins, 1997, p. 27).

Os saberes bantos de que nos fala Leda partem de regiões como Angola, Congo, Gabão e Cabinda (especificamente em Angola). Joice Zau nasceu em Cabinda, cidade angolana, no ano de 1997. Fazemos uma passagem rápida por essa encruzilhada, a que resolvo celebrar, recortando o trecho de citação do livro de Leda em sua primeira versão, a de 1997. Renascimentos assim acontecem mais do que esperamos; mais do que podemos imaginar. Falar de conexões aqui se tornou redundante, mas nunca desnecessário.

CAPÍTULO 2 - EPOPEIAS NEGRAS URBANAS

2.1 Corpos em per-formação desde a infância

No âmbito etmológico da Vox latina, o primeiro significado de vocare é chamar, invocar. Ainda antes de se fazer palavra, a voz é uma invocação dirigida ao outro e confiante num ouvido que a acolhe.
(Cavarero, 2011, p. 199).

Lembro-me bem de um primeiro livro de literatura infantil, que me veio às mãos por *serendipidade* (retornando ao termo usado por Ana Maria Gonçalves, em *Um defeito de Cor*) e me fez retomar um pouco de minha própria realidade periférica pelo olhar de uma criança. O livro era *Amanhecer Esmeralda* (2005), de Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz⁴⁶, que redesenhava minha infância entre os barracos e vielas da periferia do Barreiro, em Belo Horizonte, nas páginas do livro. Em preto e branco, as imagens compõem o volume até a metade do miolo. Depois disso, nos faz sonhar com as cores que ali podemos imprimir em nossa realidade.

A história da personagem “Manhã”, menina negra, marcada pelas mazelas do racismo estrutural, ainda inconsciente por ela, encontra-se com histórias de milhões de crianças negras brasileiras que precisam, cotidianamente, superar a subalternidade a que são vitimadas para se afirmarem como protagonistas de suas próprias existências. *Manhã* encontra na escola um pequeno gesto que a faz transformar sua realidade e enxergar o seu próprio corpo. E a partir daí, colore sua comunidade inteira. Um exemplo mínimo de conquista da percepção de sua subjetividade, desejo, afeto, esperança. *Amanhecer Esmeralda* me veio na fase adulta. Fosse eu criança com ele nas mãos, imagino que teria melhores condições de colorir diferente, também, o meu mundo...

A leitura é instrumento de poder desde que a escrita se fez presente no mundo. É fundamental que se entenda a relação de inclusão social a partir da leitura, principalmente para pessoas pobres e alijadas de um capital cultural. No caso do Livro *De Passinho em Passinho* (Companhia das Letrinhas, 2021), do escritor carioca Otávio Júnior⁴⁷, premiado pelo Jabuti, é de “inclusão corporal” que devemos falar. O livro traz uma poesia dançada fazendo fluir em letras o que a realidade mostra na evidência dos corpos presentes e dançantes nas comunidades

⁴⁶ Reginaldo Ferreira da Silva é romancista, contista e poeta. A relação entre periferia e literatura está no centro de seu trabalho, seja em livros que narram o cotidiano dos moradores de regiões distantes do centro de São Paulo, seja em sua atuação como organizador de eventos e promotor de novos escritores. (Itaú Cultural, 2023).

⁴⁷ Otávio Júnior nasceu em 1983, no subúrbio do Rio de Janeiro. Ele é ator, faz performance literária, é contador de histórias e produtor teatral. Também escreve contos, roteiros de histórias em quadrinhos e poesias infanto-juvenis (Otávio Júnior, 2023).

periféricas do Rio de Janeiro, do Brasil. O que se vê nesse movimento de uma escrita atenta ao que se passa nas ruas é fazer crer na relevância do pertencimento. O pertencimento de que o público infantil/juvenil das periferias já experimentam em seus espaços de convivência, pelo trânsito acelerado de seus corpos que dançam à batida do funk; que se lançam ao ar pela capoeira no ritmo da mandinga; que se *manifestejam* nos mais variados movimentos culturais existentes no país. Porém, esses mesmos corpos estão cotidianamente cerceados pelo “olhar sanguinário do vigia”, como diria Os Racionais MC. São corpos perseguidos pela polícia, estranhos à classe média, subjugados, subalternizados, mutilados, desumanizados aos olhos de uma justiça higienizadora e racista. Basta olhar os índices de violência sobre os corpos pretos de jovens e crianças no cenário brasileiro.

A inclusão desses corpos na literatura, como bem faz a escritora americana Bell Hooks (2019) em seu livro *Minha dança tem História*, atualiza-nos de um *passinho* a mais em direção à redução dessas tragédias. Uma vez que meninos e meninas negras periféricas têm a possibilidade de se ver numa literatura destinada a elas, relevando seus corpos como protagonistas da história, acredito que será possível pensar que terão melhores condições de se afirmarem como sujeitos. A literatura, nesse momento, tem um papel crucial de ressignificar os espaços de poder, promovendo um distanciamento (e aproximação) que faz ver o jogo híbrido em que se está inserido. Assim, poesia, corpo, dança, rua, comunidade sugerem múltiplas formas de ler e de serem lidos e lidas em seus mundos. E essa leitura amplia a dimensão simbólica da cultura periférica em suas bases essenciais à vida dessas comunidades.

A Literatura Marginal/periférica de agora, feita por escritoras e escritores oriundos das periferias, já assume oralidade, musicalidade e um corpus de signos latentes em nossas periferias e favelas. Poetas marginais dos saraus e *slams* (competições de poesia falada) reinventam a cidade, transfiguram a palavra em suas performances, na autorrepresentação de suas identidades. Todo esse movimento está a serviço de uma literatura expandida e em expansão. Está tanto para a Geografia, quanto para as Letras; tanto para a Antropologia, quanto para as artes, e no campo das Interartes. A educação multi-transdisciplinar a que essa literatura se propõe é sem limite, assim como os corpos devem ser.

De “passinho” em “passinho”, poetas periféricas/os também vão chegando ao *slam*, ritmados pelas histórias que seus corpos trazem das festas, das danças, do contorcionismo diário que têm que fazer, para se desviarem de olhares (falas, gestos, situações) de exclusão social. Toda essa condição que o corpo agrega também está na performance, é parte crucial de suas autorrepresentações e poesia.

2.2 Da ponte pra cá, antes de tudo, é uma escola: um pouco da autorrepresentação de poetas periféricos

Acreditando ser possível discutir o papel de poetas de periferia, que participam majoritariamente dos *slams* urbanos, que se afirmam e se apresentam com características da literatura marginal, podemos entender que falam, *antes de tudo*⁴⁸ (Racionais MC's, 2002), da legitimidade de seus discursos e denúncias, da afirmação de seus espaços de referência (muitas vezes a periferia); falam de suas histórias na busca de fazer valer sua voz, aquela que, se não foi silenciada, muitas vezes fora aderida a outros discursos, cooptada.

No texto de Gayatri Spivak (2010)⁴⁹, *Pode o subalterno falar?*, podemos ver um grande questionamento, ou pergunta retórica, que parte desde o título. A autora indiana atualiza a condição de não voz dos subalternos, ou colonizados, as mulheres subalternas, grupos marginalizados ou excluídos. Condição reafirmada na impossibilidade de terem voz, de serem ouvidos, pois a exclusão social, o confinamento pós-colonialista, escravista, deixa-os no limbo, à mercê da representação por meio dos discursos hegemônicos, e não de sua própria voz. Interessa-me investigar “quem” fala, no contexto dialógico da interação, o qual deve ser participante de uma ação discursiva, que implica um ouvinte. Se não há ouvinte, não há interação; não há discurso, não há voz. Spivak (2010) revela que a autorrepresentação é impossível a estes, que não podem falar, tendo, por vezes, sua voz suprimida, resumida e silenciada.

Mais do que a crítica ao papel de “falar pelo outro”, podemos recorrer à amplitude do trabalho de Spivak (2010), que vai muito além de responder à pergunta “o subalterno pode falar?”. A crítica da autora sobre o fato de a fala do subalterno sempre ter de ser intermediada pela voz de outro, é contundente, como se esse outro tivesse o poder de reivindicar, denunciar, revelar algo por ele, em nome do subalterno. O desejo de Spivak (2010) em relação ao trabalho intelectual legitimador é que ele não fale por outrem, mas que é capaz de fazer o outro ser ouvido; de possibilitar que o trabalho seja contra a essa subalternidade, a ponto de os subalternos terem fala e devida autorrepresentação. A ação do texto de Spivak (2010), como ponto de partida crucial da noção de autoridade e de representação dos subalternos, atualiza o próprio processo de (re)identificação de quem fala desses espaços e se autodenomina a partir

⁴⁸ “Da ponte pra cá”, (trecho) da letra da Canção de Racionais MC's do álbum *Nada Como um Dia Após o Outro Dia e 1000 Trutas, 1000 Treta*. Zimbabwe Records (2002) (8m47s) [Rap nacional] 2002.

⁴⁹ Gayatri Chakravorty Spivak nasceu em 24 de fevereiro de 1942, em Calcutá, na Índia. É uma crítica e teórica indiana, mais conhecida por seu artigo “Can the Subaltern Speak?”, considerado um texto fundamental sobre o pós-colonialismo. (Gayatri Spivak, 2023).

deles.

Retomo aqui as noções de autorrepresentação do trabalho da Prof^ª Dr^ª Regina Dalcastagnè (2007), que tratou de desenvolver um estudo das “tensões” e “estratégias” de grupos marginalizados, excluídos do mercado editorial, que ainda hoje é maciçamente dominado por homens, brancos, de classe média, do campo literário brasileiro que ainda vigoram no país. O enfrentamento entre as narrativas marginais e as demais hegemonias está se acirrando devido a uma leva de trabalhos que se posicionam a partir de seu lugar de origem, de sua marginalidade, como os saraus urbanos contemporâneos, *poetry slam* e outros movimentos de autoafirmações pela arte da poesia oral.

Pretendo discutir, aqui, as estratégias utilizadas por autores marginalizados (pobres, negros e moradores de regiões periféricas nas grandes cidades) para validar suas representações no campo literário brasileiro [...], considerando ainda a recepção dessas representações em meio aos estudos literários. (Dalcastagnè, 2007, p. 18-19).

Essas noções sobre autorrepresentação ajuda-nos a compreender “de onde” falam as performances das poetas negras, poetas, rappers, MC’s, escritores(as) e simpatizantes com os movimentos de poesia na periferia, como público participante dos *slams* urbanos contemporâneos, que podem se configurar, em primeira instância, como subalternos, marginais, periféricos. Ainda que haja uma distinção, própria e de apropriações diversas desses termos em muitos coletivos, que se autodenominam de acordo com suas experiências e vivências de criação nesses espaços, afirmam-se periféricos os que garantem a demarcação territorial de um espaço nomeado como periferia. A autodenominação dos que vivem à margem tem se reconfigurado ao longo dos anos por meio de etapas diferentes, de acordo com o processo histórico, social e cultural.

No esforço de se fazerem conhecidas(os) e de se reconhecerem como cidadãs(ãos), muitas(os) poetas entoam uma trajetória de autorrepresentação. Também da representação de seus lugares de origem, de suas histórias pessoais e vivências. O caráter autobiográfico de alguns poemas eleva o nível de discussão em torno do que é falar de si, por meio da apresentação do poema nos saraus e *slams*. Quem é este eu-lírico, que se revela verdadeiro, constituído por uma estética, um jogo emocional, catártico, que busca envolver o espectador de forma que este tome parte de seu conteúdo, de suas próprias questões?

O condicionamento dos elementos da vida se converte em tema amplamente questionador do modo de viver, das condições de subalternidade, da cor, da desigualdade de gênero e da orientação sexual. A escrita expõe um roteiro de ações que busca convencer, escancaradamente, de que há um lugar demarcado na fala, na vida e na voz. A escrita

vociferada nos saraus ainda ganha a dimensão da presença corporal, para que seja ouvida e sentida no embate com quem fala e se afirma como poeta, como poeta marginal, periférico/a.

Na introdução, “Tornando-se sujeito”, a subjetividade das pessoas negras é o tema central. Para Kilomba (2019, p. 28), escrever é uma prática política, que envolve tornar-se “a autora e a autoridade na minha própria história”. A psicanalista debate os conceitos de sujeito e objeto através da perspectiva da feminista negra estadunidense Bell Hooks. Para Hooks (2019), o sujeito é aquele que pode definir a sua própria realidade, sua história e identidade, enquanto o objeto é aquele que é definido pelo outro, que tem seus aspectos definidos a partir da sua relação com o sujeito. A “passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como ato político”, diz Grada Kilomba (2019, p. 28).

A seguir, veremos algumas descrições de processos dessas “escritas”, ou grafias do corpo, em atuações performáticas, que revelam, por meio de híbridos elementos, uma atuação política, posicionamentos e incidências de vozes que garantem a presença de suas sujeitas.

2.3 O Plano de Fuga da Musa Michelle Mattiuzzi como base do pensamento radical negro

*Enquanto eu escrevo
Eu não sou o 'Outro',
Mas o 'EU',
Não o 'objeto',
Mas o 'Sujeito'.
Eu me torno a relatora,
e não a relatada.
Eu me torno a autora,
e a autoridade
da minha própria história.*

Grada Kilomba

Em oficina ministrada no Festival de Teatro Negro do TU⁵⁰ (Teatro Universitário da UFMG), em novembro de 2020, a artista Musa Michelle Mattiuzzi⁵¹ relatou experiências vividas nos processos de criação de suas obras ao longo de seus mais de 20 anos de carreira. Seu percurso para sobrepor o termo “Plano de Fuga”, no lugar de “performance”, inicia com questões primordiais sobre a reflexão do que a leva ao processo criativo. O conceito de

⁵⁰ **Teatro Universitário** da Universidade Federal de Minas Gerais é uma escola de formação de atores em nível técnico que exerce importante papel no cenário artístico-cultural local e nacional.

⁵¹ Como ela mesma se define, “Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna, jubilada pela Universidade Federal da Bahia, por racismo institucional. Negra, escritora, performer, move-se com arte de modo indisciplinar.” Nasceu em São Paulo, em 1983, e atualmente vive em Berlim. (Instituto Pipa, 2023).

“fugitividade” proposto por Fred Moten, em coautoria com Stefano Harney, no livro *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies* (2013), contribuiu para as formulações de Michelle e seu Plano de fuga. A artista cria um movimento radical contra aquilo que é visto como “performance”, pois sair do que significa “performance” está na impossibilidade da forma que o trabalho se apresenta. Em primeiro, justifica ao não pertencimento de corpos racializados nos espaços de arte, passando a se dedicar à captura de performances sociais derivadas de uma situação de violência colonial contra os corpos pretos. Assim, “fugir” de estereótipos marcados por estéticas “não negras” revela uma condição formal de ações que não derivam do mesmo lugar; do mesmo pensamento; da mesma imaginação. Deriva da impossibilidade de representação ou representatividade, quando a “carne negra” é excluída dos espaços da performance como arte, porém colocadas apenas como negra. Para Stefano Harney e Fred Moten (2013), o colono gerou uma política de cerceamento (cercamento) dos direitos, e a política passou a ser um instrumento regulador. Diz que “No truque da política, somos insuficientes, escassos, aguardando em bolsos de resistência, em escadas, becos, em vãos⁵².” (Harney; Moten, 2013, p. 19). Nesse sentido, Michelle se inteira da fuga dessa política, porque não serve enquanto medida de democracia, também denunciada como estrutura reguladora, quando “a falsa imagem e sua crítica ameaçam o comum com democracia, que está sempre somente porvir, de modo que um dia, que está somente no não porvir, nós seremos mais do que somos⁵³” (Harney; Moten, 2013, p. 19). Assim, sermos mais do que somos indica fugir de uma política democrática feita para nos cercear, enclausurar, separar, diminuir, mortificar.

Fugitiva de funções e estereótipos que lhe foram apregoados ao longo da vida, Michelle se subscreve, abstrai-se das formas cotidianas do viver para se inscrever na “Imaginação como fuga”. “Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna”. Extinguir-se dessas formas, em sua própria apresentação biográfica nos sugere que sua imaginação criativa foi se acumulando de um escape forçoso. Como é tragicamente comum, os corpos pretos são alijados, preteridos das ocupações de maior visibilidade pelo racismo estrutural. Isso não poderia ser diferente no campo das artes. Relata que seus trabalhos na academia eram vistos como “é negro demais”, e nunca como obra, passível de uma análise sobre a forma, conteúdo e profundidade. A evidência de seu corpo

⁵² Tradução nossa: “In the trick of politics we are insufficient, scarce, waiting in pockets of resistance, in stairwells, in alleys, in vain”. (p. 19)

⁵³ Tradução nossa: “The false image and its critique threaten the common with democracy, which is only ever to come, so that one day, which is only never to come, we will be more than what we are.” (p. 19)

preto, sob a lente de determinadas formas de observação nesse campo, se sobrepunha aos elementos que o termo *performance* re-conhece. Sua opção, frente isso, seria se eximir de um mundo criado a partir do racismo, do colonialismo do pensamento, e criar formas que permitissem denunciar essas e outras violências sobre os corpos pretos. Esse radicalismo, como assim ela define, seria assumir uma fuga a qual lhe foi imposta. Mais do que isso, numa dialética igualmente proporcional, fugir da morte, radicalizar a imaginação reconstruindo a vida.

É fugindo para a vida que Mattiuzzi se coloca em imaginação criativa. Suas obras nos revelam a denúncia sobre as condições miseráveis relegadas aos corpos pretos em sumo propósito de extermínio.

A luta, a fome, a miséria, a sede, nosso corpo aqui projeta uma força que anuncia a morte. A nossa única possibilidade de existir é criar. Como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade. E estar aqui escrevendo em movimento de dança é se permitir essa fuga. Essa afirmação me movimentou até esse espaço-tempo em que a conta não fecha... A luta, a fome, a miséria, a sede... Repetições da precariedade. (Mattiuzzi; Mombaça, 2019, p. 21)

A fuga é prerrogativa de uma existência que está fundada no fazer artístico. Obra, vida e arte estão indissociáveis no espaço-tempo dessa fugacidade de Mattiuzzi.

2.4 Obra em fuga

Figura 4 - “Merci beacoup, blanco!” performance, Salvador – BA



Fonte: Instituto Pipa (2023)

Em *Merci beaucoup, blanco*⁵⁴ (2010), a artista que utiliza um banco giratório e uma lata de tinta branca, está completamente nua no momento em que começa a se pintar, em movimentos leves, com o conteúdo da lata. Estando completamente “branca”, retira do interior da vagina um texto escrito em papel, que em seguida lê. Entre as formas mais usuais de embranquecimento, que denuncia no texto, questiona, responde:

Quer ficar bonita? Salão de beleza, the best is beautiful. Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, encurta as silhuetas, aumenta-se seios, diminui-se nádegas, depila-se virilha, corta-se pés, muda-se nome, ensina-se inglês, passa-se perfume, tira foto, arruma-se padrinho, arranja-se bolsa, consegue-se visto, põe-se daqui pra fora, apaga-se a memória, deixa-se bonito. (Mattiuzzi, 2010)

O apagamento da identidade, da cor, da memória, da vida é verbalizado e materializado nas ações da obra em tempo dilatado, em uma manipulação da tinta, do corpo, com determinada leveza, que nos sugere um afã pela “beleza”. A escolha dessa manifestação de “prazer” pelo branqueamento nos diz muito sobre a imposição sofrida pelos nossos corpos pretos sobre uma estetização padrão, que exila o corpo negro do que é colocado como beleza. O embranquecimento como alienação perversa promete o destaque privilegiado de ser o negro reconhecido e amado, porém “o exclui de sua história e distancia do seio comum de seu povo”, como conclui Fanon (2008, p. 28): “Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar ‘a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram’, mas para assegurar sua brancura”. Além disso, a ação de Mattiuzzi, exemplifica uma “limpeza” da pele preta, uma higienização estética que sujifica o negro, coisificando-o impuro, como se ainda precisássemos colocar “as luvas brancas que pessoas negras eram forçadas a usar ao tocar o mundo branco” (Kilomba, 2019. p. 168).

O trabalho de Michelle Mattiuzzi nos ressalta à vista sob o prisma de um ativismo político sobre o cotidiano do negro. Sua escrita em imaginação fugitiva associa termos e conceitos criando um texto de jorrar palavras, como se quisesse realizar um confronto radical entre eles, a ponto de nos provocar o entendimento/desentendimento de quem dispara conceitos como “metralhadora revolver tanque de guerra” (Mattiuzzi, 2016, p. 3), quando coloca:

[...] a provocação racial social escrita discursiva no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitimam o pensamento fazer artístico na vida cotidiana de uma mulher negra numa metrópole fundamentalista católica escravocrata colonizada aterrorizada horrorizada.

⁵⁴ A obra pode ser vista na plataforma Vimeo em <https://vimeo.com/55825936>.

A disparada proposital de elencar palavra-tese e antítese, como “desmascarar mascarar”, aprofunda na dialética e expõe por justaposição tragédia que estão dos dois lados. Poderíamos entender que “desmascarar” estaria tanto por revelar as atrocidades racistas que o ambiente social ainda prolonga, em sua imposição do branqueamento, quanto “mascarar” estaria para o que de tudo isso é encoberto, naturalizado, esquecido. Uma passagem possível por *Pele negra, máscaras brancas*, de Franz Fanon (2008), quando relata a “amputação do ser”, evidencia a castração histórica do negro promovida pelo sistema colonial.

A atividade política da obra de Mattiuzzi faz pensar sobre seu estado de concentração e preparação para a ação nas ruas. Um contexto dos lugares em que realizou *Merci Beaucoup, blanco*, ajuda-nos a entender sua problemática da exposição e a ação do ato político.

Em Salvador, percebi que conseguia ficar nua em espaços públicos por muitas horas, se eu quisesse. A grande maioria da população de lá é negra e essa população vive as circunstâncias de um País racista estruturalmente. Então eu posso ficar na rua nua desse jeito porque têm muitas mulheres negras em situação decrépita na cidade de Salvador. [...] De repente, estar nua na rua, caminhando e fazendo performance, começa a ser visto pela polícia. [...] Começo a trabalhar questões em cima do meu corpo negro, de mulher, na rua, sendo vigiado ou não. Eu já faço há sete anos o trabalho *Merci beaucoup, blanco!* (apresentado na abertura do EIIC). O meu fazer artístico em performance vai criando essa narrativa política. Eu saio do lugar do subjetivo e vou entendendo a ação do ato político. (Mattiuzzi, 2018, p. 1)

“Sair do lugar do subjetivo” para inteirar-se da ação política nos diz que Mattiuzzi assume a posição de confronto, de engajamento político que desde o TEN (Teatro Experimental do Negro) nos anos de 1944 a 1961, já trazia como traço fundamental na luta contra o racismo e a representatividade negra do povo brasileiro.

Em *A Cena em sobras* (1995), da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins, podemos ver a relação do teatro negro frente à sua impossibilidade de não ser “radical” e neutro de posicionamentos sociopolítico-culturais. Leda nos traz a característica crucial do engajamento profundo nas questões raciais, justamente porque fora dele o teatro negro ainda seria colocado como negro, antes de ser pensado com arte. A Fugacidade pela criação artística de Michelle se alia à “experiência de ser negro, ou de tornar-se negro, encenada por esse teatro” e “pressupõe o reconhecimento da alteridade como um valor de fundação” (Martins, 1995, p. 196).

Em seu Plano de fuga, Musa busca se “conectar às mulheres negras por outras formas que não pela permanência da opressão”. Sua fala na oficina me fez retomar os processos de estudo sobre essa “permanência”. Retomo aqui, para acirrar a diferença entre *performance* e o

Plano de fuga de Michelle, um estudo da pesquisadora Diana Taylor⁵⁵ (2009), em seu relato sobre um “Trauma de Longa duração”.

Em visita à Villa Grimaldi, antigo campo de concentração e extermínio da Ditadura Pinochet, nos arredores de Santiago do Chile, Diana Taylor é conduzida por um guia, o sobrevivente Pedro Matta. A autora, no texto *Memory, Trauma, Performance* (2011), tece uma análise entre os conceitos de *Trauma* e *performance*, recolhendo os cruzamentos entre memórias pessoais e interpessoais, corpo, testemunho, afeto, história, identidade no que considera como performance a condução de Matta. Segundo a autora, os objetos apontados pelo guia, são referências de comportamentos. Entre reminiscências e testemunhos, Matta, conta sobre o que aconteceu numa “uma câmara de tortura vazia onde há uma cama beliche de metal equipada com correias de couro, uma cadeira com alças para os braços e para os pés, uma mesa com instrumentos de tortura” (Taylor, 2009, p. 3). Sobre esse relato a autora investe no potencial de repetição e re-vivências de traumas do passado, que se apresentam no presente fazendo com que sejam revividos em “Longa duração”. Como saída desse processo repetitivo, questiona-se sobre um “projeto de futuro” (Taylor, 2009. p. 11), sem apontar respostas práticas.

Poderíamos pensar que a fuga das repetições que Matiuzzi atualiza no campo da performance responde a um “projeto de futuro”. Ainda que desenraizado das bases conhecidas como performance, desnaturalizando preceitos dos elementos mais comuns, Michelle avança sobre a discussão política do presente reivindicando o direito à vida das mulheres negras, dos corpos pretos. O que ela sugere é uma fuga da permanência das relações opressoras colocando seu próprio corpo à prova dos olhares, da reprovação, da contradição.

Em *Experimentando o vermelho em Dilúvio*⁵⁶, *processo 1* (2014), obra realizada no Rio de Janeiro (RJ) em 2019, a Musa caminha pela cidade, de um ponto a outro, até a estátua de Zumbi dos Palmares, na região da praça XI, centro do Rio. Simula uma Máscara de Flandres, utilizadas por escravocratas para impedir escravizados de falar e comer. Para fixar a máscara em seu rosto, utiliza agulhas cirúrgicas que perfuram seus lábios, bochechas e testa. Chegando à estátua, a artista retira todas as agulhas e, por conseguinte, a máscara.

⁵⁵ Diana Taylor é uma acadêmica americana. Ela é professora de estudos da performance e espanhol na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política (até 2020); foi também presidenta da Modern Language Association em 2017-2018.

⁵⁶ Um trecho da ação pode ser vista no canal do Festival Internacional de filmes de Rotterdam: https://www.youtube.com/watch?v=VNSbWM4aCDg&ab_channel=InternationalFilmFestivalRotterdam.

Figura 5 - Musa Michelle Mattiuzzi, “Experimentando o vermelho em dilúvio, processo 1”, 2014, performance, Salvador



Fonte: Insitoto Pipa (2023)

O sangue jorra de sua face. A simbiose instalada, entre seu corpo cansado, mutilado e a estátua de Zumbi sugere a repetição de um trauma de longa duração, como apontado por Taylor (2009). Porém, atualiza o desejo de despertar uma radicalização no processo de descolonização que excede as bases da noção performática por um processo de fugir da permanência. A permanência, como relata Michelle no curso, é um rastro de existir num lugar de fragilidade. A fuga está além dessa permanência, da longa duração de um trauma.

Pensando em seu plano de fuga, há a diferença da permanência por levantar os mortos apenas como constatação de um passado que vigora no presente. Sua forma de fazer pensar o genocídio dos corpos pretos do cotidiano, a “Necropolítica”⁵⁷, Mbembe, (2018) não sugere ser apenas uma simples mimese estática de atualização como herança do colonialismo. Sua atitude política imaginativa nos leva a pensar que o plano de fuga escapa das formas embranquecidas da estética e cria formas específicas pra revelar uma permanência desse genocídio, o qual se espera extinguir. Não de algo do passado, mas que traz o passado, na trajetória do presente e aponta para um futuro que espera viver; que tem a vida como objetivo.

⁵⁷ É a capacidade de estabelecer parâmetros em que a submissão da vida pela morte está legitimada. Para Mbembe, a **necropolítica** não se dá só por uma instrumentalização da vida, mas também pela destruição dos corpos. Não é só deixar morrer, é fazer morrer também.

2.5 Radicalizar para viver

As obras de Musa Michelle Mattiuzzi, bem como de outras artistas negras contemporâneas, apresentam-se como impulso radical contra o racismo mascarado/desmascarado nesses tempos de agora, de uma política democrática que ameaça constantemente o lugar comum, onde os corpos pretos são violentamente mortos e exilados. Haja vista às estatísticas de jovens negros mortos pela polícia, os casos repetidos como de George Floyd nos EUA, ou de João Alberto, morto por seguranças do Carrefour em Porto Alegre (RS). Basta-nos ler um panorama da violência sobre os corpos negros traçado pela Prof^a Dr^a Denise Ferreira da Silva⁵⁸ em *A dívida Impagável* (2019), que compreende os anos de 1970 e 1980, adiante:

Já nos meados dos anos 80, a violência policial encabeçava a minha lista de evidências de subjugação racial. Para mim, pelo menos, fazia sentido, pois eu pertencço à geração de adolescentes negras, que viu aumentar, no final dos anos 70, a incidência de mortes de jovens negros devido à entrada de armas automáticas e cocaína e à violência policial, nas comunidades economicamente defasadas dos morros e periferias da cidade do Rio de Janeiro. Em 1992, quando tinha acabado de chegar aos Estados Unidos, para onde fui para fazer o doutorado, eu acompanhei as revoltas em Los Angeles em resposta à absolvição dos policiais que bateram em Rodney King. No ano seguinte, 1993, acompanhei de longe a revolta dos residentes de Vigário Geral, em resposta ao assassinato de 21 pessoas por policiais militares. Outros casos de violência policial no Brasil e nos Estados Unidos, os quais receberam mais ou menos atenção. Entre eles, a tortura de Abner Loima por policiais de New York, em 1997, e o caso de Amadou Diallo, o qual foi morto com 41 tiros dados a queima roupa por quatro membros da Street Crime Unit do Departamento de Polícia de New York, em fevereiro de 1999. A lista continua. Nos vinte anos que separam aquele evento racial e este momento, em que escrevo esta introdução, muitos outros homens e mulheres, jovens, idosos, e crianças negras foram mortas ou deixadas morrer pela polícia e outras instituições de aplicação da lei. Na maioria desses casos, as cortes de administração de justiça não registraram essas mortes como crime em decisões que insistentemente mobilizaram a negridade (das vítimas ou dos lugares onde foram mortas) como evidência de que a violência total foi uma resposta lógica a uma situação de perigo mortal, ou seja, o fato de que os que dispararam os tiros se encontravam diante de um corpo negro ou num território negro. (Silva, 2019a, p. 34-35)

Entre tantos outros exemplos de agora, que não esperam o “porvir” de uma democracia racial, que nunca chegará, como explicaram Harney e Moten (2013), os Planos de Fuga imbuídos do pensamento radical negro de Mattiuzzi se colocam como urgência.

Trata-se tão só, há que precisar, da luta e do futuro que há que sulcar custe o que custar. Essa luta tem como finalidade produzir a vida, derrubar as hierarquias instituídas por aqueles que se acostumaram a vencer sem ter razão, tendo a “violência absoluta”, nesse labor, uma função desintoxicadora e instituinte. Essa luta tem uma

⁵⁸ Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global, e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno.

dimensão tripla. Visa antes de mais destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e cólera – o tornar-se-coisa. Depois, tem por função acolher o lamento e o grito do homem mutilado, daqueles e daquelas que, destituídos, foram condenados à abjecção; cuidar, e eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou ou torturou ou, simplesmente, enlouqueceu. (Mbembe, 2012, p. 2)

A função desintoxicadora de que fala Mbembe é também uma função externalizadora da vida. É na busca pela “cura” que o corpo negro se impõe e, ao se impor, mutila-se, machuca-se, fere-se, renasce-se na reinvenção e readequação das formas estéticas próprias do pensamento negro em movimento. A Musa revela sua preocupação em ser referência, quando questiona em seus apontamentos no curso: “Como posso ser referência, quando aquilo que faço é pra acabar com as violências?” Relata que por meio de suas experiências afetivas e estéticas precisou criar uma “imaginação fugitiva”, um plano de fuga que revela as práticas e ações que excedem a vida cotidiana; que excedem ao colonialismo e se transforma em potência criativa.

Outras formas de pensar o trabalho artístico contemporâneo de mulheres negras são levantadas por Denise Ferreira da Silva (2019). Ela recorre a uma Interpretação *poética* do trabalho *Majmua*⁵⁹, de Madiha Sikander⁶⁰. Tal interpretação deriva de suas premissas sobre as questões que o feminismo negro pode levantar frente às “garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica” (Silva, 2019, p. 46). Delineia essa *poética* utilizando do princípio de que no feminismo negro, ética e poética convergem num sentido especial de “*des-pensar* este mundo com vista a seu fim – isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados” Silva, (2019, p. 46) – fazendo valer o lugar de ocupação no mundo, que prenuncia expandir a relevância do pensamento em arte.

É em *Estado bruto*⁶¹ que Silva e Otoch (2019) aprofunda a consideração do olhar para a “matéria”. Explica, para isso, a ação da *luz negra*, ou da radiação ultra-violeta que evidencia a reprogramação do código genético para revelar a separação de *forma* e *matéria*. Assim, a

⁵⁹ De Madiha Sikander *Majuma* ('assemblage' em urdu) é uma instalação inspirada nas semelhanças nas práticas da pintura em miniatura e na tecelagem das Primeiras Nações canadenses em termos de sua relação com o trabalho e a materialidade. Cravos-da-índia, contas e microfios são tecidos juntos para criar uma cortina transparente e fortemente perfumada que nos convida a considerar como o mundo que vivemos hoje foi projetado por rotas de trabalho e comércio traçadas por potências imperiais. (Blueprint.12, 2023).

⁶⁰ Madiha Sikander se formou na National College of Arts em Lahore, Paquistão, com especialização em pintura em miniatura. Ela trabalha em torno de questões de apagamento histórico e memória. Seu trabalho foi exibido no Paquistão e internacionalmente na Índia, Cingapura, Paris, Londres, EUA e Suíça. Seu trabalho fez parte da Bienal do Sri Lanka em 2012 e da Bienal de Kochin, Índia em 2014. (Artistas e Colaboradores, 2023).

⁶¹ A autora cita o trabalho de Hortense Spillers, firmando o termo que atravessa seu texto: “Uma poética feminista negra habita a matéria em estado bruto, isto é, como aquilo que foi apropriado (extraído e violado), mas não integralmente obliterado por práticas e discursos nos quais o que acontece e o que existe é descrito como se determinado pela forma (abstração) ou pela lei (eficácia), algo semelhante à categoria da carne, tal como argumenta Hortense Spillers”. (SILVA, 2019, p. 47)

autora eleva a “matéria” ao nível de “tornar-se disponível a interpretações *poéticas*, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade” (Silva; Otoch, 2019, p. 47-48). Todo esse percurso, para ela, tem a eficácia de desmontar o princípio de *Ideal Kantiniano*.

Ao lançar-se ao trabalho (seja ao trabalho criador, seja ao produto, o primeiro passo de uma poética negra feminista é identificar e dissolver as operações da separabilidade na delimitação da posição do sujeito transparente. Esse passo na direção da decomposição consiste, fundamentalmente, em expor e descartar as modalidades da gramática kantiana. Em particular, ela tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e seu modo particular de expressão de um ideal de humanidade. (Silva; Otoch, 2019, p. 48)

A recusa das “premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte” (Silva; Otoch, 2019, p. 46) fazem-na formular conceitos de outra maneira. Trabalhos com essa corrente decolonial sobre arte produzida por mulheres artistas negras contemporâneas reafirmam o traço de fugacidade que Mattiuzzi imprime e faz repensar/des-pensar o radicalismo negro.

2.6 Conversas em ressonância - Parte 01

Aproveitando um pouco mais dos exemplos de trabalhos de Michelle Mattiuzzi e seu “Plano de fuga”, trazemos aqui algumas conversas entre esses temas e formas levantadas junto a depoimentos de poetisas do *slam*, no que aguçam as discussões sobre as Afrografias e suas ressonâncias.

Ainda nos estudos sobre a recepção na literatura, fomos convidados a explorar os deslimites de uma obra, quando esta está “aberta” para os “atos de liberdade consciente”, como nos diz Umberto Eco:

A poética da obra “aberta” tende, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização fruída; qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar. (Eco, 2001, p. 41).

Esse poder de “reinvenção”, em se tratando de “ler” uma performance do *slam*, passa a ser uma leitura expandida de vários “textos” que ali estão presentes. Texto, timbre de voz, cor da pele, reações diversas do público presente, gestos, movimentações, tudo isso e muito mais acumulam-se em nossas lentes de ler, quando uma performance poética do *slam* acontece.

Nossas conversas e leituras aqui sobre a recepção irão retomar as questões levantadas no início deste texto, que podemos lembrar: Quais ações performáticas contribuem para ressaltar uma memória afro-brasileira no *slam*? Quais elementos textuais, imbricados na ação do corpo, garantem maior entendimento de autorrepresentação negra?

Se para Leda Maria Martins, em suas Afrografias, “Não deixar o gunga morrer, não deixar a gunga calar, é sonorizar os saberes legados pelos ancestrais, vivenciados na performance do rito” (Martins, 1997, p. 171) e esse rito se faz presente nas performances de poetas do *slam*, essas questões podem nos orientar sobre a continuidade e revivescência de saberes ancestrais e contemporâneos.

Esta é a primeira parte das conversas que tive com poetas, durante os eventos de *slam*, trazidas aqui como a metodologia de conversas exploratórias e que adicionam um elemento a mais nesses acontecimentos do *slam*, como mais um elemento performático. Lembrando, que as conversas gravadas em vídeo foram feitas no Slam MG 2022, Slam BR 2022 e no Afrolsam de Belo Horizonte em 2023. Os vídeos serão citados e referenciados a partir da publicação na plataforma Youtube. O documento transcrito, na íntegra, consta nos Apêndices, ao final deste trabalho.

2.6.1 Apêgá

*Eu sou a trava lenda
melhor que curupira (...)
e ainda que eu ande pela sombra do vale da morte
eu não temerei mal algum (...)
e eu não serei atingida
porque minhas transcestrais não deixam*

(Apêgá - Slam BR 2022⁶²)

Dia 06 de dezembro de 2022. Centro de Artes da Maré, no Rio de Janeiro. Por volta das 20hs, chego à comunidade da Maré pela van que leva e traz os participantes ao evento da FLUP 2022. Estávamos hospedados no Morro da Babilônia, onde já havia me hospedado na edição do evento em 2015. A Babilônia é uma comunidade pequena e muito aconchegante. Lembro-me de, em 2015, ter ficado na casa do Altinho, um artista plástico que transformou a sua residência num hostel. O Lugar fora batizado como “Jardins suspensos”, e a varanda dava para uma vista maravilhosa das praias do Leme ao pontal de Copacabana, inesquecível a

⁶² (1h:04m:39s), em ocasião do Slam BR 2022 no evento da FLUP, no Centro de Artes da Maré (RJ), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WImHhkED5o&t=5177s&ab_channel=FlupRJ. 26 jul. 2023.

materialização da música de Tim Maia.

Na porta do evento na Maré, muitas pessoas transitando na rua que dá acesso ao interior da comunidade. Moto-taxis, carros, carroças, pedestres, cachorros e gatos se misturam freneticamente na rua apertada e cheia de sons daquele cotidiano.

Adentro no galpão que sedia o evento, com o palco ao fundo que dá pra ver da rua, um painel eletrônico logo atrás que cobre toda a extensão de pelo menos 5 metros de largura do palco, onde estão Roberta Estrela D’Alva e Dani Nega, apresentando, o DJ Eugênio Lima nas *pick ups*, e a atriz Lua Gabanni na contagem de notas, em uma mesa lateral. Já estava acontecendo as eliminatórias do Slam Abya Yala, a competição das américas que é uma seletiva para o campeonato mundial WPSC, sigla de World Poetry Slam Championship. Muitas pessoas poetas de mais de 16 países das américas. Entre a LIBRAS, o Espanhol e o inglês vou tentando conversas amistosas que rendem muitas outras conversas com as pessoas vindas de muitos lugares. O poeta Paul, pessoa não-binária, da Argentina, me explica sobre sua tatuagem que ocupa a parte da frente de seu pescoço. “LUZ”, em caixa alta, é uma homenagem a uma amiga, tragicamente falecida. Uma poeta guatemalteca, de quem não me lembro o nome, me convida a passar alguns dias em sua casa em Chicago (EUA). Recebo com felicidade a poeta Mecha Corta, da Argentina, que me enviou mensagem, antes de sua chegada. “Hola! Cómo estás? Soy Mecha. Me pasó tu número Lucía Tennina...”. Conversamos e tentei orientá-la até então. Ela estava plena e feliz em estar participando do evento, seguiu me contando empolgada sobre os movimentos que fazia parte em seu país. Muitos outros encontros como esses se fizeram em nós durante os 08 dias de evento.

Eu já havia selecionado as pessoas poetas com quem eu gostaria de conversar. Apêgá, travesti, cearense, mas foi representando São Paulo, pelo Slam das Minas; Wellington Sabino, homem cisgênero, representante de Minas Gerais, vindo de Uberaba; Malokeko, homem cisgênero, representante de São Paulo, e a poeta Tawane Theodoro, mulher cisgênero, representante de São Paulo. A escolha dessas pessoas se deu pela forma com que me impactaram seus poemas. Enquanto organizador de *slam* (*slammaster*), sempre digo para pessoas juradas que: “Para serem juradas vocês precisam ter apenas coração. Vocês irão analisar as performances, onde há um texto falado, um corpo presente e a performance é um pouco a união dessas duas coisas. Sintam a performance e levantem suas notas de 0,0 a 10,0, essa será a nota da/o poeta”. Para mim, enquanto saio da apresentação, mesmo conferindo notas, ou sorteando a próxima pessoa a recitar, estou sempre atento às performances. Preciso estar atento, pois toda minha reação, nas apresentações entre poetas, conferem ao jogo mais elementos. Se me surpreendo, se me emociono, se me empolgo e grito, costumeiramente:

“Pow, Pow, Pow... é disso que eu estou falando!”, quando a contaminação é geral de uma performance ovacionada. Tudo isso contribui para que o jogo tenha mais pontos de atenção, contribui para o engajamento e dinâmica para quem assiste. Toda essa dinâmica de palco que temos, apresentando o *slam*, se assemelha muito a um show de auditório, um programa de TV, um evento esportivo, uma luta de boxe, uma partida de vôlei com momentos altos, gritos, espasmos, comoção, choros, abraços... Manifestações diversas fazem parte dos eventos de *slam*. Para isso, no capítulo final, vamos dedicar algumas considerações do afeto envolvido.

Participando de tudo isso, eu não poderia ficar isento naquele momento, em que considero ser as “olimpíadas” do *slam*: um campeonato nacional, o Slam BR. Mais uma vez trago o jogo, o esporte, como dimensão aproximada do *slam*. Estrela D’Alva já ponderava isso na descrição do *slam*:

É fácil entender sua rápida aceitação e o crescimento dessa modalidade cultural e esportiva, considerando o lugar que a tradição oral tem no país, particularmente aquela dos jogos orais competitivos, como os desafios, as pejejas e o repente nordestino, para citar apenas alguns exemplos. (D’Alva, 2019, p. 4)

O jogo no *slam* tem conexões com o esporte, com o teatro, com a performance propriamente pelo que lança às pessoas presentes, desde a competição, a contagem de notas e limitação do tempo, até os desafios colocados para envolver o público numa ‘Estética Relacional’ a que nos lembra Nicholas Bourriaud (2009), na esfera em a arte toma como princípio as interações humanas em sua relação social.

Estando em meio a tudo isso, resolvi selecionar poetas no conluio de emoções e impactos. Pactos firmados por muitos na adoção da palavra falada dos saraus e *slams* que nos contaminam a vida, expandem meus olhares e orientações para o mundo ao meu redor. Minha pequena contribuição, em forma de relato, sobre o que são essas ressonâncias do *slam*, para mim, são doses diárias de revivescência. São artesanias de um afeto transmitido por pessoas que não se conhecem, mas se reconhecem, reconectam-se, ressentem-se por meio de uma performance. No sarau, sempre digo que conheço melhor uma pessoa quando ela recita um poema próprio. A partir dali, os laços e pactos já estão estabelecidos. Irmandades se fundam, quando Nívea Sabino diz “Vem de sangue/ no olhar/ da sangria/ (meu guia)/ de amar. amigo é família/ que cresceu/ noutra lar”. (Sabino, 2016, p. 16).

Encontro, assim, com Apêagá. Como já antes nos encontramos desde o Slam BR 2019, acontecido em dezembro no SESC Pinheiros em São Paulo, entre outros encontros em festivais pelo país, ou na casa de eventos Aparelha Luzia, lugar afrorreferenciado na rua Apa,

78, Campos Elíseos, também em São Paulo. Um afeto, uma querida.

Explico-lhe a dinâmica da conversa. Sentamo-nos em frente a um painel de madeira que mostra um rosto negro e suas tranças todo feito em relevo com pregos.

Figura 6 -Frame Vídeo do Youtube “Conversas exploratórias”



Fonte: Coelho (2022)

Apegá: “É prá... dá oi? (risos) Olá!”

Rogério Coelho: “Nome, idade...”

Apegá: “Eu sou Poliana Hérica. Hérica com ‘H’. As duas letras... A primeira letra do meu primeiro nome e a primeira letra do meu segundo nome... dá vida ao meu nome artístico que é Apegá escrito por extenso. É... Eu tenho 27 anos. Eu sou de Sobral, região norte do estado do Ceará, mas resido em São Paulo atualmente e... me considero multiartista, eu acho... da palavra. E, na perspectiva de me entender a essência da palavra, eu acredito que... como que essa palavra ressoa? Eu acredito que ela primeiro ressoa prá dentro. Eu acho que... a partir do momento que eu escrevo, que eu performo e que eu... faço esse processo de... de externalizar minha voz eu acho que eu... entendo que ela primeiro ressoa dentro de mim por que quando eu escrevo, escrevo primeiramente prá me acolher, prá me abraçar, prá entender que sou humana, prá entender que meu corpo ele é visceral mas que ao mesmo tempo ele carrega diversos contextos de vulnerabilidades. (Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Sua primeira resposta sobre a palavra ressonância é bastante segura e elaborada. Discorre um pouco sobre sua trajetória, como um preâmbulo do que virá. Acreditar, e nos fazer crer, que sua palavra, em primeiro lugar ressoa “pra dentro”, sugere a justificativa do

preâmbulo. Ser nordestina em São Paulo, há muito, pela conjuntura da migração de nordestinos para o sudeste, em busca de melhores condições de vida e trabalho, já requer da poeta uma ressonância em torno do autocuidado. Essa palavra que ela fala que vem para “acolher”, para “abraçar” e para entender que é “humana” diz, ao mesmo tempo, que essa medida de autoproteção é também de uma afirmação. Sentir-se humana deveria ser o princípio de todos os seres humanos. Sabemos do processo de animalização sobrepujado pelo racismo contra pessoas negras pela história. O cotidiano nos mostra como a atualização e manutenção do racismo oprime. Sem ir muito longe, foi altamente divulgado nas mídias o caso do jogador de futebol, da seleção brasileira, e do time do Real Madrid, Vini, que foi agredido, chamado de macaco (*mono*, na língua espanhola). Em primeiro lugar, vejamos a luta do povo preto em humanizar-se, diante da tentativa frustrante do ideal de ser branco ao longo da história, como nos mostra Neusa Souza Santos (1983) em *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social*.

A conversa com Apêagá, já de início, faz-nos pensar na dimensão afrografada de quem se declara performar para existir sendo negra. Trazer as grafias de sua afrobrasilidade cearense, falando sobre sua poesia, indica o restauro de sua imagem, a cada palavra poética lançada para fora/dentro. Sua reconstrução e recondução de seu discurso, faz-nos voltar a Sobral, antes de tudo; faz voltar aos meios que encontra para ser humana. Leda Martins nos diz que “o prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectão, [...] mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente” (Martins, 2021b, p. 205). Assim, seguir em frente com essa palavra é se posicionar nas *origens*. E ao contrário do que eu disse mais acima, não é uma “justificativa”, não é uma explicação, apenas esse retomar das origens, é uma forma de presente-estar esse corpo que fala e que se quer ouvido por si próprio.

Apêagá continua nos ensinando sobre sua “palavra” em ressonância:

[...] E eu acho que o fato de eu escrever prá mim com meu processo de cuidado é o que ressoa e abraça outras pessoas também. E é isso. E acho que esse processo de ressoar nas pessoas e voltar prá mim, também através dos feedbacks, é que eu começo a entender que corpos dissidentes e falar sobre você não é egoísmo e eu quero que... isso também seja um processo de... que possa ressoar nas outras pessoas também. (Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Falando sobre corpos dissidentes, Apêagá considera que o fato de ter autocuidado em seu processo não é egoísmo. Isso nos parece a transmissão desse cuidado com as pessoas, ao mesmo tempo em que se autoriza a ter autocuidado, como se isso precisasse de autorização

em nossas vidas. Mas a autorização, quando vem de uma travesti, um corpo dissidente, ou seja, não normatizado pela estética heteropatriarcal abrangente no Brasil (e em vários outros países), é necessária quando “As vozes dos corpos dissidentes são duplamente controladas pela interdição e pela exclusão. Ao longo da história, o conteúdo desses discursos foi censurado, e a autoridade para proferi-los, desautorizada e desacreditada.” (Peret, 2021, p. 42). Então, afirmar-se num corpo dissidente, numa escrita dissidente é reconhecer-se num ego que partilha o autocuidado, autorizado na dissidência, na reinvenção de padrões, na posição assumida e de autoproclamada ascensão em ser negra e travesti.

Figura 7 – Frame Vídeo do Youtube “Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]



Fonte: FLUP/RJ (2022)

*(...) Eu compreendi que eu não estou mais disposta
a escrever o que as pessoas querem ouvir
ou muito menos, rabiscar frases
que ajudem a educar ou desconstruir
Eu quero brincar com as palavras
que me façam dançar, que me façam sorrir.
(Apêgá, 01h47m47s⁶³)*

Apêgá eleva sua voz, desce em meio ao público presente com o microfone na mão, e grita os versos movendo todo seu corpo. Projeta-se de tal modo intimidar quem ouve, numa intenção de expurgar todas as pessoas que não concordem com ela naquele momento. Ao mesmo tempo, sinto uma congregação, um chamamento público a se juntarem a ela nessa sua

⁶³ Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=8WImHkED5o&t=5177s&ab_channel=FlupRJ

declaração de emancipação pelo autocuidado. É o que acontece, ao final da poesia. Todas as palmas e ovações, refletem irmandade, empatia, gozo e emoção. A visceralidade com que performa, alternando o volume da voz em cada parte do texto é contagiante para grande parte das pessoas ali.

Essa partilha é um posicionamento político. Na medida em que a poeta manifesta o não cumprimento de normas do que foi posto como aceitação, como escrever para os outros, mas para si mesma, ela faz refletir sobre uma posição social; sobre um corpo que fala para si, ensinando a outros corpos dissidentes. Posicionando-se, também cumpre uma alternativa para avançar nos processos de cura do racismo, pois como nos diz Neusa Santos:

[...] um novo ideal de ego que lhe configure um rosto próprio, que incarne seus valores e interesses, que tenha como referências e perspectivas a História da Humanidade Negra. Um ideal construído através da militância política, como lugar privilegiado à superação da história do racismo (Santos, 1983, p. 44)

A militância negra, adicionada à travesti, que milita apenas por existir, carrega o ideal de um ego explorador de afetos. A ressonância desses afetos, declarados a si e aos outros, como perspectiva, vai acumulando experiências da atuação artística inserida na atuação política de reconhecer-se negra, pessoa, humana, afirmando-se em retomadas na autorrepresentação da performance.

2.6.2 Conexões de cura

*eu sou a cura que trava
eu sou a trava que cura*
(Apêágá, [02h02m03s] Flup 2022⁶⁴)

Michelle Mattiuzzi, em seu *Plano de Fuga*, nos ensina a radicalização para a vida. Voltando aos conceitos de regulação/emancipação dos corpos negros que nos fala Nilma Lino Gomes (2019), tanto “cura” de Apêágá, quanto o *Plano de Fuga* de Michelle, configuram-se em constantes movimentos de emancipação pela arte/vida que precisam ser atualizados e reconfigurados em suas produções.

O corpo emancipado é a construção política da estética e da beleza negra. A dança como expressão e libertação do corpo. A arte como forma de expressão do corpo negro. A poesia, a dança, o rap, o funk, o congado, o samba são formas de expressão

⁶⁴ Trecho de poema de Apêágá, em ocasião do “Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]”, [02h02m03s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WImHhkED5o&ab_channel=FlupRJ. Acesso em 29/07/2023.

da corporeidade negra, do corpo negro e das negras e negros que redefinem e emancipam os seus corpos. O corpo negro emancipado vive sempre um drama. Para cada processo emancipatório, as relações de poder capitalistas, racistas e patriarcais se realinham e tentam regulá-lo novamente. Por isso, não esquecer que a emancipação não é feita só de alegria e vitórias é um componente de resistência para as pessoas negras que têm consciência política da sua identidade racial. (Gomes, 2019, p. 134-135)

Tanto a fugacidade de Michelle, quanto o autocuidado de Apêágá garantem a vida, a continuidade, a manutenção da vida pela luta contra a regulação, pela performance que conquista mais elementos no processo de emancipação. Apêágá nos faz entender que para isso é entender que a “revolução é um passo pra trás e reformular as táticas” (Apêágá, 01h04m00s⁶⁵). E nesse “passo para trás”, no momento da performance, a poeta faz o movimento de recuo, com o microfone já em punho, longe do pedestal, e logo depois avança para o público presente como uma afronta ao que vem depois.

Figura 8 – Frame Vídeo do Youtube “Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]”



Fonte: FLUP/RJ (2022)

Em seu avanço, lembrando a dialética sobre o racismo “mascarado/desmascarado” apresentada por Michelle, seu movimento agora é escancarado na ação de encarar o público, avançar sobre ele afrontando o racismo que se fizer por sobrar naquele espaço. O expurgo do racismo, assim como da LGBTQIAPN+fobia, carrega a força de uma alteridade pactuada nos olhos; nos pactos firmados para quem dirige a palavra, ali fisicamente, e para se firmar no

⁶⁵ Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WImHhkED5o&t=5177s&ab_channel=FlupRJ

mundo, para quem ouça depois, ou para fomentar atitudes antirracistas nas pessoas como ondas ressonantes.

Impossível medir a dimensão dessas ondas. O que as pessoas levam dali, implementam em suas vidas, corroboram ou não aquele pacto? Sim, um pacto. Pois, quem tem o espaço e a voz colocada é unicamente Apêagá, naqueles 03 minutos. É ela quem domina o espaço e o silêncio sem nenhuma intervenção contrária manifestada que a faça parar. Esse é um dos pactos da performance. Ninguém disse ao público presente que é proibido manifestar contra, nem a favor. Porém, todas as manifestações ali confirmam e assentem em concordância. E o “valor de fundação” (Martins, 1995, p. 196) que Leda nos trouxe acima está pactuado pela alteridade; pelo reconhecimento das questões daquele corpo que se apresenta, daquelas vozes emanadas de suas estruturas históricas; pelo que entendemos os lugares de compartilhamento e assunção das identidades.

A adesão à voz, ao discurso, ao corpo que performa por vias de uma alteridade adquirida, por parte das pessoas presentes resgata os valores de uma situação/condição em que as pessoas se encontram para participarem do *slam*. As condições de participação na *performance art* podem ser limitadoras e/ou agregadoras a depender do espaço/lugar escolhido, ou das próprias especificidades de quem produz. Em se tratando do elemento “risco” na *performance art*, o efêmero, a inconstância, o imprevisto, a imprevisibilidade, entre outras situações estão colocadas como princípio. O público presente está imerso em várias situações que lhe competem decisões. De forma direta ou indireta, as pessoas são convidadas a estarem, cada vez mais, não apenas como espectadoras, mas como participantes das ações.

No *slam*, não é diferente. A convenção do silêncio é uma limitação, porém são incontidos os espasmos e reações do público a cada verso ou movimento de quem performa. A confluência das sensações compartilhadas é imediata na interação criada entre poetas e públicos por meio de uma identificação com o que é apresentado. Vibrações são emitidas, sentidas, por um público que assiste a uma partida de vôlei, ponto a ponto na dinâmica do jogo. Em algumas situações no *slam*, vemos um *rally*, como costumamos dizer sobre um ponto demorado no vôlei, entre o grito do *slam* e o final da performance. Todas as reações do público dão o tom da partida/performance. A cada *punch line*, uma frase de efeito, um espasmo. A cada movimento do corpo que se projeta, percebe-se uma movimentação confluenciada. E é nessa presença que podemos perceber um pouco dessa situação que nos fala Zumthor:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença

invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (Zumthor, 2007, p. 68-69).

As “energias corporais” nos *slams* estão ativadas, reformuladas e atualizadas em participantes frequentes. Cada *slam*, com seu grito, local e pactos específicos vai transcriando junto a seu público as formas de interrelação. “*O silêncio é* (grita o slammaster)... *primordial* (respondem as pessoas presentes)”. No Slam da Estação de Sarzedo (MG), reunidos numa estação desativada de trem de passageiros, esse grito pactua um silêncio para ouvir as/os poetas que performam. A incontingência das reações quebra o silêncio, ao mesmo tempo que corrobora a escuta. É como se dissessem: “estou escutando com todo o corpo”, nos espasmos e lágrimas que lhes acontecem.

Apêagá, chama a todas as pessoas a uma oração:

*Rogai por nós
filhos de Anastácia
e filhos de Mandela
de Zumbi, de Dandara
Severina e Elza.
Salve Natasha
e salve Érica
que foram mortas pelo CIS... tema.
(Apêagá, 35m16s⁶⁶)*

“Carregada dos poderes sensoriais” (Zumthor, 2007, p. 68) a performance de Apêagá se traveste de peles e memórias ancestrais a congregar o público presente à proteção. As peles negras, histórias trazidas ali, têm a intenção de revestir a todas as pessoas também com suas lutas. Tal como um manto sagrado que Apêagá coloca sobre nós, naquele momento, cada um se veste conforme o tamanho e cor de seus corpos. Trazendo essas peles de conhecimento, a poeta traz à vida também *Natasha* e *Érica*, reivindicando seus lugares nesse mundo para que não sejam esquecidas. E que sua poesia performada esteja a serviço de uma memória. Essa mesma memória, presentificada e materializada em sua performance, é a confirmação de que sua poesia é agregadora e sugere a cura coletiva, quando muitas vozes antes de nós estão presentes nas afrografias performadas. Por isso, segue dizendo que “*Racistas, fascistas... (retirando o microfone da boca, e gritando com a mão em concha) não passarão/ Passarão os meus/ quem sentiu no lombo o peso da dor/ e que o meu senhor do atabaque e do agogô/ é Xangô que é da justiça/ é protetor*” (Apêagá, 37m16s, *Ibidem*) juntando os “seus”,

⁶⁶ Apêagá, em situação do “Flup 22: Semifinal Slam BR 2” (35m16s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LeBrRxreb8s&ab_channel=FlupRJ

convocando a estarem juntas as pessoas pretas que se vestiram.

Apêagá, percussinando com a mão no peito o ritmo sincopado, cantando “Não mexe comigo, que eu não ando só” (Apêagá, 37m48s, *Ibidem*) vai finalizando e convidando a todas as pessoas a cantarem com ela.

No Reinado, Leda M^a Martins, nos apresenta a dinâmica dos cantos em Afrografias: “Há cantos de estrada, cantos para puxar bandeira, cantos para levantar mastro, cantos para saudar, cumprimentar, invocar, cantos para atravessar portas e encruzilhadas, e muitos outros.” (Martins, 1997, p. 147)

O canto de proteção, de cura de Apêagá é coletivo, naquele momento, assim como a intenção da poeta quando se posicionou em seu pensamento sobre suas ressonâncias. Em muitos processos rituais, assim como no Reinado, são instituídos os cantos para diversos fins, em reverência às divindades, ao sagrado. No *slam*, a “situação performancial”, como nos falou Zumthor (2007), vai agregando invocações, saudações, reverências em meio a um coletivo de pessoas que entoam juntas esse mesmo canto.

São nessas encruzilhadas de culturas diversas que poetas constroem suas formas de performar e atuar artisticamente em outros lugares, quando modulam seus corpos em torno da produção de conhecimentos como objeto de suas performances.

Sobre essas encruzilhadas de conhecimentos, deixamos aqui iniciar o próximo capítulo sobre o espaço simbólico das vivências ativadas pelas memórias vividas e/ou da escrevivência dos corpos que se apresentam no *slam*.

CAPÍTULO 3 – PERFORMANCES AFROGRAFADAS DA POESIA FALADA

3.1 Sobre Afrografias e Encruzilhadas

Os termos são utilizados pela Prof^ª Dr^ª Leda Martins, em seu trabalho *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá* (1997-2021). *Afrografias* são grafias com raízes africanas, que podem ser inscritas em diferentes linguagens, textuais e corporais, por exemplo. Leda Martins (2003) vai apontando as formas de inscrição da memória africana no Brasil, por meio de vários elementos que reconstroem culturas e memórias:

[..] de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas de gênero de composição textual; nos métodos e processos de resguarda e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nos quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. (Martins, 2003, p. 67)

As diversas formas de grafias citadas ao longo do texto de Leda – quando referidas no âmbito dos rituais afro-brasileiros, afrocentrados ou afrorreferenciados – podem ser nomeadas afrografias.

A importância de fazer revelar as *Afrografias* nas autorrepresentações por meio da performance da poesia oral nos espaços do *slam*, sobretudo as de identidades e alteridade negras, deve-se ao posicionamento do encontro e formação de grupos afins que se atualizam mediados pelo corpo em cena. As performances de poetas negras(os) nos *slams* atualizam as críticas instituídas de valores, experiências, histórias, questões de memórias e ancestralidade, construindo oportunidades de expressão da negritude. As concepções de mundo, relevando-se a transmigração africana, em “transcrição” das culturas africanas (Martins, 2021a, p. 22), e seus desdobramentos, nesse contexto, diversas entre si, apontam, em grande parte, para o fortalecimento das identidades negras no embate político do repúdio ao racismo e as desigualdades raciais.

O andamento que proponho aqui tenta incorporar (no texto) frações de momentos revivenciados no *slam*. A experiência trazida por Leda M. Martins sobre o Reinado do Jatobá, com o diálogo extenso nos códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, simbólicos que entrecruzam no momento da performance. É uma atividade híbrida manifestada na performance que nos faz perceber os cruzamentos entre esses saberes; que nos aponta um panorama transfigurativo, onde nos é impossível racionalizar ou isolar elementos. Todas as formas de manifestação funcionam juntas e se retroalimentam, recriam-se, reinventam-se, reutilizam-se,

restauram-se.

Aproximo-me da análise do conceito de *Afrografias*, quando nos revela uma identidade mantida, recontada, recantada nas histórias e nos cânticos dos congadeiros da Irmandade, que são autoras(es) da transcrição a partir de seus ancestrais africanos. Sua poética sensível ao ser convidada deixar que aquela pesquisa “se escreva” (Martins, 1997, p. 18) aponta o caminho na transmigração africana, para desvelar elementos retomados pela comunidade do Rosário do Jatobá que estão inscritos na memória, nas danças, na cultura do tambor, nas músicas e orações; que são grafias postas em prática no movimento performático. A performance manifestada na presença, retoma o saber filosófico da cultura banto, e afro-brasileira, conduzida pelos rituais de onde surge o que a autora declara ser uma “cultura de encruzilhada”.

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (Martins, 1997, p. 28)

O “entre-lugar” das autorrepresentações poéticas performáticas dos slams nos sugere uma confluência com espaço simbólico de que Leda traça para descrever a performance no Reinado. A encruzilhada entre saberes, vivências, experiências corroboram a criação de limiares do saber na performance. O corpo poético performático presente, a diversidade de temas e propósitos poéticos, no ato da cena da competição, formam um conjunto de elementos potencialmente passíveis de cruzamentos. Autorrepresentar-se nesses espaços por *Afrografias*, que retomam memória, gestos, cantos e referências da ancestralidade e dos antepassados africanos, munindo-se das consequências atuais do sistema escravista e colonial, com marcas presentes no cotidiano, sugere-nos *encruzilhadas*.

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (Martins, 1997, p. 26)

Diante do exposto, nossa hipótese aqui é a de que o termo *Afrografias* possa ser trabalhado juntamente às performances de poetas negra(o)s, artistas do *poetry slam*,

competição de poesia falada. As aproximações, e conexões, com outros campos da performance que a obra de Leda Martins trazem, na descrição dos cantos, danças, vestimentas e orações numa revisitação às cerimônias africanas de Reinados, de antepassados e ancestrais, tornam-se evidências fundamentais para a pesquisa. Como já apontado e tão presentes em sua obra, a relação das manifestações do Reinado de Minas Gerais com as religiões de matriz africana, a capoeira, dentre outras, consta uma proporção dos ritos a que se assemelham nas performances:

[...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. (Martins, 2003b, p. 70)

Aproximando essas características das performances da poesia falada nos *poetry slams*, observando-se também no que se distanciam, sobretudo dos modos “rituais”, que serão explorados tanto pelos estudos de Turner (1974) e Martins (2003a), pretendemos estabelecer conexões entre corpo, voz, ancestralidade, identidade e alteridades negras, afro-brasileiras.

Os estudos a seguir vão em busca dessas conexões e aproximações possíveis, levando em consideração as performances de poetas do *slam*.

3.2 Nívea sabino: vestindo-se das peles negras da História

Partindo da necessidade de identificar as situações performáticas em que se encontram as(os) poetas do *slam*, escolhidas para a análise, trazemos aqui alguns exemplos das performances a partir de registros audiovisuais, tanto quanto das experiências presenciais dos eventos. A experiência presencial dos eventos de *slam*, faz-nos testemunhar em tempo real os acontecimentos, as atualizações da presença do público espectador e suas reações; as condições de atuação das(os) poetas; suas decisões e reconfigurações da performance a ser realizada (visto que a transição de temas e poetas, durante o jogo, modificam as intenções, escolha de textos a performar, escolhas de incidências propositivas junto a quem assiste, entre outras escolhas). É na presença que podemos perceber/receber informações que escolhemos e que nos escolhem; que nos chama atenção e mudamos, por vezes, o foco primeiro. Desfocar é condição de performance, pois sugere abrigar-se na imensidão de elementos emancipados, e antecipados, que surgem ininterruptamente à nossa volta. Nas performances de *slam*, vamos nos “vestindo” desses elementos que entrecruzam-se constantemente diante de nossa construção de

entendimento. Essa vestimenta é condição de estarmos ali, é condição da presença, é condição de abrigo na encruzilhada das relações ali construídas.

Abrigam-se na encruzilhada dessas relações, fundamentalmente, as(os) poetas que irão performar. Interessa-nos primeiro, investigar como estão “vestidas(os)” suas vozes no ato da performance; como e com quem se autoafirmam na construção poética, e na performance que virá a partir dela. Para isso, será preciso discorrer um pouco sobre a emancipação de suas vozes como autorrepresentação.

A autora indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), nos fala de uma condição de “não voz” das mulheres e grupos subalternos, colonizados, marginalizados ou excluídos, herança histórica advinda dos sistemas estruturais da colonização. Tal condição, ainda hoje vigente, pousa sobre a grande maioria da população negra contemporânea, dificultando os processos emancipatórios da vida em sociedade. Suas percepções de que “têm” voz autônoma e que não precisam de outrem para os representar, de todo modo, ainda sofrem interferências causadas pelas violências do racismo estrutural. Assim, o confinamento pós-colonialista, escravista, deixa-os à mercê da representação por meio dos discursos hegemônicos, e não de sua própria voz.

Nívea Sabino⁶⁷, poeta, slammer e escritora novalimense (MG), nesse contexto, afronta a subalternidade imposta pelo campo hegemônico, uma vez que está “envolvida” de todas as maneiras, como diz Spivak (2010, p. 85): “A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras”.

Recorremos a essa obra no que toca a poesia de Nívea Sabino quando esse “lugar de fala” é reivindicado como disputa de poder representativo frente ao campo literário contemporâneo, pois,

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis. Se existem poucas travestis negras em espaços de

⁶⁷ Nívea Sabino, poeta-slammer, ativista e educadora social, nasceu em 1980 em Nova Lima (MG), É correalizadora do movimento cultural “Sarau dos Vagal” na RMBH e realiza, em parceria com o poeta Pedro Bomba, a “Roda BH de Poesia” – movimento itinerante que reúne escritores para vivenciar e recriar na capital as rodas de poesia tão tradicionais no nordeste do país. Nívea foi vencedora do Slam Clube da Luta (BH) em 2016, sendo representante mineira no Slam BR daquele ano, em São Paulo. É autora de *Interiorana* (2016-2020), foi curadora do FLI-BH (Festival Literário Internacional de Belo Horizonte) em 2019 e da banca Julgadora do Prêmio Jabuti de 2021. (Literafro, 2020).

privilégio, é legítimo que exista uma luta para que elas, de fato, possam ter escolhas numa sociedade que as confina num determinado lugar, logo é justa a luta por representação, apesar dos seus limites. [...] (Ribeiro, 2017, p. 47)

Nessa perspectiva filosófica, a representatividade da voz poética da Nívea Sabino pode se legitimar pelo lugar de fala do seu corpo político que vive a opressão racial, cuja experiência política é distinta se vivida por um escritor branco. Por isso, Djamilia Ribeiro (2017) discute que “pessoas negras vão experimentar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experimentar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão” (Ribeiro, 2017, p. 48). Muita confusão é feita a partir da expressão “lugar de fala”, quando é reivindicada por pessoas que não têm oportunidades “restringidas” num “sistema de opressão”, do racismo, que as pessoas negras estão inseridas.

É na autorrepresentação que Nívea inicia seu processo de vestimenta histórica que vai encontrando nas encruzilhadas de sua vida poética. Nívea Sabino, uma Interiorana expandida pela performance.

*Seguimos na trilogia do não faz mal:
- mulher, negra e pobre!
Ei, me diz, fala pra mim: Qual é a dor que te comove!?*
(Sabino, 2016, p. 78)

Na tentativa de se estabelecer no mundo como cidadã, e compartilhar suas expectativas, anseios, utopias, denúncias, revoltas, em meio a um turbilhão de sentimentos que desaguam na escrita, Nívea encontra lugar na autorrepresentação. Um elemento importante no desenrolar da cena performática que vai protagonizar. A autorrepresentação dita pela Regina Dalcastagnè vai ao encontro das formas de representação de grupos marginalizados, em contraponto à tradição literária brasileira, e discute “as estratégias utilizadas por autores marginalizados (pobres, negros e moradores de regiões periféricas nas grandes cidades) para validar suas representações no campo literário brasileiro (pensado nos termos de Pierre Bourdieu), considerando ainda a recepção dessas representações em meio aos estudos literários” (Dalcastagnè, 2007, p. 2-3).

No poema de Nívea Sabino, *Lírica de uma favelada* (Sabino, 2018, p. 114), podemos perceber as estratégias de rompimento com a subalternidade imposta, pela autoafirmação do lugar de representação (e autorrepresentação) de que fala a poeta.

LÍRICA DE UMA FAVELADA

Eu gasto muito É
com passagem

Coração selvagem
Animália de mais
valia Que me
convida
A ousar ser nós
Transformando o
engasgo Num fuzilo

Só!

Resolvi lutar
Com o que não tive
acesso

Eu, réu!?
– confesso!
Me negou os versos

Me ouvindo assim
(des)faço um outro
Seu meu olhar

Quiçá Em ti
Encanto provocar

E desmontar O ódio e
A aversão à cor
Que chegam
primeiro Do que
quem eu sou

Li livros Ouvi discos
Folheei jornais, me
formei ao gosto Do
que tanto faz

Meu grito é o
mesmo Dos meus
ancestrais De um
Amarildo Que não
volta mais

Cairão mais! (...e
quantos mais!)

N'zinga, não deixa
que (oh!) corram
Socorro!

Nenhum Ao meu
redor
Impediu o metrô De
seguir viagem

Havia um corpo
negro

estendido no trilho

e ninguém
desviou o caminho

salvem e lembrem
Dandara Esposa de
Zumbi
Quem soube?

Toda periferia
sangra Que nem
Manguinhos Criança
preta
Não é bandido

Cê pede paz
Mais um negro jaz!

Aqui jazz Sambando
endosso Te funk na
cara Melodia rara
Negra
graduada(mente)
Dominando a fala e
a palavra

São denúncias líricas
De uma favelada
(Nívea Sabino)

A justaposição das palavras *Lírica* e *Favelada*, no poema “Lírica de favelada” revela o desejo de transgressão de uma contradição estabelecida pelas classes hegemônicas a esses termos. A emancipação anunciada pela escolha estética de ser lírica e favelada, com o suporte de mais espaços de atuação como os saraus, que permitem fazer e explorar sua voz, o que ainda não era possível no tempo de Carolina Maria de Jesus⁶⁸, é um ato político de sua autorrepresentação. Autorrepresenta-se como forma de expressar seu lirismo, ainda que moradora de favela. E não é por outro meio, que não o da poesia, que se confirma uma forma de legitimidade – legitimadora em seu lugar de fala.

Para além disso, há também a representação de seus lugares de origem, de suas histórias pessoais e vivências. O caráter autobiográfico de alguns poemas eleva o nível de discussão em torno do que é falar de si, por meio da apresentação do poema nos saraus. Quem é este eu-lírico, que se revela verdadeiro, constituído por uma estética, um jogo emocional catártico, também

⁶⁸ Carolina Maria de Jesus foi uma escritora, compositora e poetisa brasileira, mais conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. Carolina de Jesus foi uma das primeiras escritoras negras do Brasil e é considerada uma das mais importantes escritoras do país.

reflexivo, e busca envolver o espectador de forma que este tome parte de seu conteúdo, de suas próprias questões?

O condicionamento dos elementos da vida se converte em tema amplamente questionador do modo de viver, das condições de subalternidade, da cor, da desigualdade de gênero e orientação sexual. A escrita expõe um roteiro de ações que busca convencer, escancaradamente, de que há um lugar demarcado na fala, na vida, na voz, no corpo. A escrita vociferada nos saraus/*slams* ainda ganha a dimensão da presença corporal em sua plenitude de ato em performance. Para que a escrita seja ouvida e sentida no embate com quem fala e se afirma como poeta, como poeta marginal, periférico/a. Nesse ponto, radicalizamos a visão sobre um elemento fundante no momento da performance da poesia falada: o corpo.

De alguma forma, o corpo presente nos saraus e *slams* sempre está ativo pelo público, que atua constantemente, manifestando-se e trocando de lugar com quem o apresenta. Ademais, Zumthor (2007) revela sua experiência do “corpo latejante”, quando descreve a cena costumeira de um cantador de rua, nas proximidades da rua Faubourg Montmartre, à rua Saint-Denis:

Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia prendido era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente. (Zumthor, 2007, p. 28).

A sensação de “vazio” na leitura de Zumthor (2014) faz referência à ausência do corpo, das pessoas, do espaço carregado de representações que se podiam perceber. Assim, como na descrição, o ambiente diverso dos saraus e *slams*, como já relatado, garante ao público um movimento da palavra que nunca se encerra na escrita. A presença de um corpo que recita amplia a visão/audição dos códigos da palavra, fazendo com que se perceba (receba) a presença aqui-agora como elemento fundamental ao ato da performance: transmissão-falante e recepção-ouvinte. Vamos assistir à performance de Nívea com o poema *Lírica de Uma Favelada*:

Figura 9 – Frame de vídeo Performance da Nívea Sabino no Slam Clube da Luta, Teatro Espanca/BH, Agosto/2016



Fonte: Slam Clube da Luta (2015)

O poema de Nívea Sabino, por vezes recitado entre tapas na própria cara, movimentos de dedo em riste em direção ao público, afirma-se como denúncia reexistente. O confronto com o público presente, muitas vezes, sugere uma autorrepresentação marcada por um corpo que denuncia, que se resguarda na ancestralidade de Nzinga e Dandara, evocando forças a que sustentar o presente ainda marcado pelo racismo, pela desigualdade. O corpo de Nívea, no momento que recita, parece-nos hipertextos em forma de movimentos, que colaboram com o texto previamente escrito. Escrita e corpo confluem-se num jogo, num ritual, de afirmar-se negra e utilizar de todas as grafias afro-brasileiras para autorrepresentar-se. Trazer o corpo aqui para a cena performativa da palavra em forma de poesia faz do *slam* um espaço para experimentações e “formas-força” que nos fazem pensar na literatura expandida, como modo de ler: o corpo negro de Nívea, suas nuances e provocações na atuação, o embate político reverberado pelas direções de sua fala, história dentro da História, o jogo entre o ficcional e testemunho que esse corpo-voz traz à cena, entre outros elementos que podem ser acessados na performance.

Podemos ver, em parte, a atuação de Nívea em vídeo. Porém, devemos considerar a presença na performance ao vivo como recepção fundamental. Pois ali todos os elementos funcionam concomitantemente: o dia em questão, o noticiário atual, a condição do público

presente, a meteorologia, o espaço da apresentação, o tipo de evento em si, entre tantas outras condições que fazem da performance um elemento vivo e presencial.

Figura 10 – Frame de vídeo Performance da Nívea Sabino no Slam Clube da Luta, Sesc Palladium/BH, 2016



Fonte: Cidade Lúdica (2016)

Na performance poética ao vivo, do poema “*Seguimos na trilogia do não faz mal*” (Sabino, 2018, p. 112) ou no vídeo acessível no site *Youtube*, o “sentir na cara, ...” é seguido de um gesto de tapa com as mãos que a performer faz em sua face, impactando a recepção do leitor-público, reforçando que “a performance é o ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (Zumthor, 2014, p. 67).

O ato de dizer, por vezes, com voz embargada pela emoção, “*Eu, permaneço de pé/ armada pela palavra/ reverenciando gerações passadas/ representando milhões de minorias diariamente silenciadas*” (Sabino, 2018, p. 113) sugere-nos, somente no texto escrito, uma ação. Dessas segregações sofridas pelos corpos femininos e negros, Nívea Sabino recoloca a memória de resistência e insubordinação nos versos por inclusão e igualdade. Sua performance ao vivo, revela pontos enérgicos de sua projeção vocal nas frases de efeito. Sua expressão corporal, agitada, incomodada e pulsante, eleva o tom na explanação da importância de “estar de pé”, quando antes recita:

*É que Rosa Parks se recusou sentar, pra eu chegar até aqui, onde estou.
Carolina de Jesus escreveu sua rotina em papéis e revistas que sequer ela os tinha.
Resistiu da maneira que conseguia.
Cláudia, não houve quem não viu, que o homem arrastou.*

Eu,

*eu permaneço de pé
armada pela palavra
reverenciando gerações passadas
representando milhões de minorias diariamente silenciadas.* (Sabino, 2018, p. 113)

A poeta, na quinta e sexta estrofes, retoma a resistência da mulher negra, escritora e pobre trazendo a memória histórica e contemporânea de três mulheres negras pobres: Rosa Parks (negra ativista nos EUA), Carolina Maria de Jesus (escritora negra), Cláudia (moradora negra de favela no RJ). Contextualizar as personagens históricas, de mulheres negras, subjugadas, silenciadas, mortas pelas forças do racismo, na performance de Nívea, assimila-nos uma visão de que a poeta se “**veste**” de suas peles, assim como de suas lutas e reexistência. Parece reivindicar tanto o lugar de poder a elas, que o racismo tenta apagar, diminuir, assentar na história, quanto reinveste em si própria, em sua própria voz, o direito de não ser silenciada; de estar de pé, como de fato se mostra com sua presença diante do público. Trazemos mais uma vez aqui essa “**vestimenta**”, como vimos na performance de Apêagá, no capítulo segundo, para evidenciar recursos muito comuns entre poetas do *slam*. Imaginamos que as conexões de escritas, processo criativo e performances estão imantadas por ressonâncias diretas entre o que se fala/performa. Em minhas várias situações presenciais, nos *slams* que organizo, pude ver/ouvir muitas performances contaminadas pelas referências históricas, de pessoas pretas como ícones do pensamento em conexão com seus trabalhos.

A implicação desse “eu”, um eu-lírico, na performance nos sugere também o eu-empírico. “Permanecer de pé”, na presença do corpo que fala, emite-nos uma singularidade de estar de pé com a sua palavra atualizada; com sua atividade poética viva e reavivada pelo ato de recitar. Nesse momento da performance, em que a voz convocada pelo texto a estar de pé, uma ação do corpo, sugere-nos uma reivindicação de que estejam de pé, junto com ela, todas as “*gerações passadas*”. Reivindica a presença das ancestralidades negras re-citadas diante de todas as pessoas, tanto em *Lírica de uma Favelada*, convocando Nzinga e Dandara, quanto em *Seguimos na trilogia do não faz mal*, com Rosa Parks e Carolina Maria de Jesus, nas grafias agenciadas em sua performance. Seu corpo/texto/voz/gestos estão ali a serviço de uma recriação imediata, e mediada pelas presenças históricas das antepassadas/ancestrais, con-temporalizando suas estruturas, afrografando em seu rito a reivindicação à vida e à memória.

Nesse sentido, pedimos a licença à Rainha Conga do Rosário do Jatobá, Leda M^a Martins, quando aproximamos a palavra *Afrografia* dos elementos expandidos de Nívea Sabino. Sua recriação de memórias ancestrais, por meio de sua performance, fazem reviver as lutas e saberes corporais e temporais, como reivindica também Martins em suas escritas:

Não deixar o gunga morrer, não deixar a gunga calar, é sonorizar os saberes legados pelos ancestrais, vivenciados na performance do rito. Assim os tambores desafiam a morte, pois na fala das caixas burburinham, vazando o silêncio, todos os fonemas que matizam os tempos e territórios da voz. (Martins, 1997, p. 171)

Mais do que “*desafiar a morte*”, o que nos parece aqui, tanto em Nívea, quanto no texto de Leda, é que a morte passa a ser sobreposta pela revivência das culturas ali marcadas. Os “tambores” e “caixas” afro-brasileiros dos congadeiros, as vestimentas dos corpos ancestrais de Nívea, atualizam-nos como *Afrografias*. Embora Carolina de Jesus e Rosa Parks, estejam ambas ligadas à ancestralidade africana pelas diásporas afro-brasileira e afro-americana, respectivamente, e não, diretamente, como no caso das culturas banto dos Reinados, reivindicar suas memórias é também definição do que Leda considera como *Afrografia*, pois os “*tempos e territórios da voz*”, estão “*sonorizados*” e performados na presença de uma palavra viva, repetida e atualizada a cada vez que é entoada.

Já no caso de Dandara e Nzinga, a referência ancestral é direta e nominalizada por aquelas que se tornam, ali, no ato da performance, a representação viva em pele de Nívea.

A palavra, assim, não pode, “*não vive presa na livraria*”, mas na oralidade que se transforma em vocalidade viva, no encontro, na disseminação ao vivo que proporciona confrontos existenciais no dia a dia.

A poética de Sabino completa e demarca aí uma ancestralidade negra e feminista em sua escrita contemporânea, o que reforça o dito por Dalcastagnè (2012) em sua crítica à Literatura Contemporânea pelo “constrangimento” ao seu espaço tendo em vista a ocupação de seu território contestado por:

[...] corpos silenciados, domesticados, esquecidos nos quartos de despejo; corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhes são destinados; corpos que negam o discurso alheio sobre si – são esses corpos, cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura. (Dalcastagnè, 2012, p. 144).

Esse é o sentido literário de que “*Minha poesia hoje pede passagem é pra mulherada/ que não pede o direito à fala, / vai pra rua e ocupa / escarra tudo à arte / pra ver se atinge a meta máxima: o dia em que TODAS SERÃO LIVRES*”, (Sabino, 2018. P. 113), é, talvez, uma janela que se transforma em literatura/ação coletiva num sarau ou *slam*, abrindo caminhos de inclusão e democratização do fazer literário e do direito à literatura. Podemos dizer que entre a performance e o texto escrito no livro não há sobreposições. Nesse interstício, multiplicam-se as possibilidades de leituras à medida que se utilizam mais e mais elementos passíveis de leituras. Entre o suporte do livro e o suporte do corpo presente, alternam-se presenças,

reminiscências, memórias de corpos e vozes advindas das minorias políticas, sociais, identitárias e étnico-raciais renovadas e/ou reconhecidas por muitos desses grupos. Há um expandir possível pela legitimação de vozes segregadas, silenciadas ao longo da história para além das fronteiras ou limites desse “entre” vocalizado e caligrafado.

Ainda resta ponderar mais sobre esse “entre”. No artigo *Entre a performance e a escrita* (Souza; Coelho, 2020), podemos ver uma análise de como partes de textos-performances de Nívea Sabino, aponta-nos para além de um interstício, ou de um vazio. Ali, preenche-nos múltiplos signos de representação, tanto da fala, quanto da escrita, capazes de povoar conceitos aproximados de uma literatura expandida. Voltamos ao conceito de “encruzilhada”, visto na obra da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins, e em seu vasto repertório sobre elementos da performance realizada por grupos e artistas negros, para atualizarmos na performance de Nívea esse entrecruzamento nada ocasional.

“Encruzilhada” atualiza nossa percepção aqui não apenas como lugar de encontro, mas de confronto de saberes: atuais/ancestrais; corpo/palavra; escrita/literatura, entre outros, sugere-nos um imbricamento nada casual quando o assunto é poesia falada. Dessa mesma natureza de encontros, podemos ouvir mais um pouco mais do trabalho de Leda M^a Martins, em *Performance do Tempo Espiral* (2021b), que nos faz atentar pela dimensão do tempo e de suas inter-relações.

Este livro explora as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória, produções de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades. A ideia aqui é que a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais. (Martins, 2021b, p. 22)

O trabalho sobre as performances de Nívea Sabino, assim como as demais poetisas negras do *Slam*, chama-nos atenção para este específico “entre”, ademais para as “inter-relações” temporais, corporais, de memórias e “produção de saberes” que aponta Leda. A poesia de Nívea, carregada de referências históricas, de mulheres negras, personalidades e vítimas de racismo, é devido ao entrecruzamento com seu próprio corpo em movimento. A narrativa deixa de ser *per se*, e passa a coexistir com outras, nessa encruzilhada.

Em Nívea, vemos a reivindicação de um lugar histórico e, ao mesmo tempo, presente, quando o ato da palavra oralizada e seu corpo marcam, evidentemente, o agora. A performance manifestada na presença, retoma o saber filosófico da cultura banto, e afro-brasileira,

conduzida pelos rituais donde surge o que Martins declara ser uma “cultura de encruzilhada”.

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (Martins, 1997, p. 28)

Procuramos evidenciar apenas alguns aspectos desse “entre-lugar” ou a “encruzilhada” das autorrepresentações poéticas performáticas dos *slams*, como espaços simbólicos de manifestações artísticas. Espaços do campo literário contemporâneo em que os atravessamentos constantes entre saberes, vivências, experiências corroboram a criação de limiares do saber ali construído; reconfigurado; híbrido de elementos simbólicos, políticos, éticos e estéticos. O corpo político performático presente, a diversidade de temas e propósitos poéticos, no ato da cena da competição/jogo do *slam*, formam um conjunto de elementos potencialmente passíveis de cruzamentos. Autorrepresentar-se nesses espaços, que retomam memória, gestos, cantos e referências da ancestralidade e dos antepassados afrodescendentes, munindo-se das consequências atuais do sistema escravista e colonial, com marcas presentes no cotidiano, sugere-nos *encruzilhadas*.

[...] é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (Martins, 1997, p. 26).

Termo mais que essencial para o trabalho de Nívea Sabino é o que Leda Maria Martins chama de *Orality*, em seu texto “Performances da Oralitura, corpo lugar da memória” (2013a). Parece-nos evidente a aproximação desse conceito, ao que revela a obra de Nívea, pois ela se concentra num lugar criado para a recitação de poesias autorais quando a “performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade” (Martins, 2001, p. 84).

Assim, consideramos que esse “entre” é também “encontro”. Nos poemas de Nívea

Sabino, encontram-se vozes marginais das excluídas socialmente, que se estreitam no poder de sua fala. Encontram-se vozes antepassadas e ancestrais, que se legitimam na presença, no presente. Encontram-se corpos rasurados pelo racismo, como o seu próprio corpo, revigorado e autoproclamado livre. Num caminho que seu corpo faz por entre as gentes, Nívea (2018, p. 23) nos entrecruza e entrelaça:

*Caminho
Neste mundo vasto
De encontros de acasos
Profundo acaso
Ou destino
Do meu passo
No sem lugar
Para o qual
Eu me laço*

No “*sem lugar*” do poema, voltamos à condição imposta pela subalternidade que nos fala Spivak, assumida aqui como condição de existência no mundo “vasto”, que antes Carlos Drummond mencionou, em seu poema que intitula o *Sentimento do Mundo* (1940). Assumir também, em contraposição, no laçar-se nesse “*Eu me laço*” é uma forma de dizer que ninguém mais a laça; que seu entrelaçamento é próprio, autônomo, autorrepresentativo, testemunhal, conduzido pelas suas próprias vontades, “*acaso ou destino*”, de seu “*caminho*”.

No caminho que Nívea traça, “laça”, nesse mundo em que performa sua existência, seguimos para o quarto capítulo na intenção de conversar um pouco mais com poetas sobre suas ressonâncias e as formas afrografadas que trazem em suas performances, enquanto conquistam um “seus lugares” nesse mundo também.

CAPÍTULO 4 – A PERFORMANCE DA RECEPÇÃO NO POETRY SLAM

4.1 A recepção como performance: Um Trauma de longa duração, numa performance poética de um *poetry slam*

Na comunicação feita por mim no XVII Congresso Internacional ABRALIC/2021, pude apresentar as bases do artigo que segue (sem publicação) revisitando uma performance poética do artista Pieta Poeta⁶⁹ numa das edições do Slam BR, campeonato nacional de poesia falada. Chama-nos atenção, para esta performance, o fato de que o poeta não aparece no elemento audiovisual de que vamos tratar. Apenas o público protagoniza as cenas da performance. Suas reações e intervenções durante a performance é o que se torna elemento primordial das análises da recepção que seguem.

Mais adiante, vamos ver uma conversa com Pieta e lançar um olhar mais dedicado ao que chamamos de “ressonância” na performance. Isso nos ajudará a expandir um pouco mais esse conceito adaptado aqui para discutirmos o que ressoa dessa poesia? Como ressoa? Ressoa? A intenção é perceber, por meio da fala do poeta, do ponto de vista de sua produção, o que especula ser essa ressonância e qual impacto imagina ter, de sua poesia, para quem a presencia.

Antes, voltaremos um pouco aos conceitos de Diana Taylor (2009) sobre o “comportamento restaurado” na performance, em diálogo com esse conceito de Schechner (2002), que vai nos encaminhar para a formulação do que ela chama de *trauma de longa duração*, já apresentado no segundo capítulo deste trabalho.

No intuito de entender a atuação do guia Pedro Matta, um sobrevivente dos campos de extermínio da ditadura de Pinochet, no Chile, como performance, Diana retoma o conceito de Richard Schechner sobre o comportamento restaurado.

Comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como se fosse a tira de um filme pelo diretor. Essas tiras de comportamento podem ser reorganizadas ou reconstituídas: elas são independentes do sistema que as criou (social, psicológico, tecnológico). Elas têm vida própria. A verdade original, ou ‘fonte’ do comportamento, pode ser perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo coberta de honras (...) Dando origem a um novo processo, usadas no processo de ensaio para criar uma performance, as tiras de comportamento não são um processo em si, e sim coisas, itens, ‘matéria’. O comportamento restaurado pode ter longa duração. (Schechner, 1985 *apud* Taylor, 2009, p. 2)

⁶⁹ Pieta Poeta (Nilo Ybyraporã) é escritor, poeta, músico e professor, membro do Sarau Comum, do Coletivo e da Coletiva Manas. Integra a antologia *À luta, à voz!* (2017) e publicou o livro *Lua nos pés* (2018) pela editora Vieras Abiertas e *Transformar* (2023) pela editora Terê. (IMS, 2023).

Nesse sentido Taylor (2009) atualiza o processo *restaurado* do comportamento para sua *longa duração*, no que diz respeito à trajetória de repetições em que aquela performance do Guia reativa a história, a memória, representando e ativando testemunhos como parte/personagem dessa mesma história.

A análise de Diana Taylor (2009) corrobora o objeto desta pesquisa pelos princípios, tanto da performance de *comportamento restaurado*, quanto *pelo trauma de longa duração*, de Schechner (2011b) e Taylor (2009), respectivamente, pois aqui vou tratar de uma performance da recepção: a presença de um público, suas características de espectador; suas reações, mostradas à nós, por meio de um elemento audiovisual, que nos faz ver o panorama em que a performance foi apresentada por meio da lente de uma câmera e condições em que foi filmada. O vídeo em questão revela esses/as espectadores/as que estão assistindo a uma performance de uma artista da poesia falada numa competição de *poetry slam*; em que seu corpo (mesmo ausente no audiovisual), sua voz, sua história e as memórias individuais e coletivas são fundantes em seu protagonismo, bem como na recepção de seus textos.

A performance a que vamos dedicar aqui prima pela “presença de um corpo” que fala poesias, o corpo humano como “elemento irreduzível dos estudos da performance” (Zumthor, 2007, p. 38). Uma performance com proximidade relevante às chamadas performances sociais, ou espontâneas, considerando sobre os rituais, como cita nas mais diversas manifestações religiosas, do Shamanismo ao Candomblé, estudadas pelo núcleo Performance Studies iniciado pelo pesquisador Richard Schechner. Schechner ressalta que “Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem” (Schechner, 2011b, p. 12). Esta proximidade se torna elementar tanto para saber sobre os princípios e as diversas características de rituais, o que pode ser abordado em outro momento, quanto para conhecermos um pouco mais sobre jogos e/ou de ações cotidianas que envolvem todo o movimento de poesia falada, principalmente o *poetry slam*, ou simplesmente *Slam*, como é mais conhecido. Nas palavras de Roberta Estrela D’Alva, pioneira do movimento no Brasil, o *Slam* também é entretenimento.

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

Como já apresentamos, o *slam* é uma competição de poesia falada criada nos EUA na década de 1980 e difundida no mundo inteiro. Entre as regras básicas para a participação, poetas devem recitar textos originais/autorais em até 03 (três) minutos, sem o uso de figurino, elemento de cena ou acompanhamento musical. Pessoas são escolhidas como júri, levantam placas com notas de 0,0 a 10,0 após cada performance poética apresentada. Essas limitações conferem uma característica importante no “jogo” do *slam*. Estendendo um pouco mais sobre esse “jogo”, podemos ver na fala da primeira *slammer* (poeta, competidor/a de *slam*) do Brasil, Roberta Estrela D’Alva, o que está em jogo no *slam*:

Considerando que os *slammers* contam com um período de tempo reduzido para comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história e despertar sentimentos no público e nos jurados, podemos dizer que seu trabalho criativo passa por um processo determinado e específico de concentração e expansão. Num primeiro momento, os *slammers* utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema o qual querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar. Posteriormente se dá o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado se vivifica por meio da emissão sonora e se dilata na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal, presentificando a “força-forma” (Zumthor, 2007) do texto (em seu sentido amplo) e levando o público a percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos. (D’Alva, 2011, p. 122)

A “força-forma” de que nos fala Zumthor (2007), pelas palavras de Roberta Estrela D’Alva, é uma definição essencial para a performance do *slammer*, uma vez que este precisa condensar todos os elementos na apresentação, fazendo valer o jogo intrínseco à apresentação. Impulsionado pela palavra, ele se encontra no momento da apresentação em sua plena expansão. O jogo, como elemento performático considerado por Richard Schechner em seus estudos sobre performance, ajuda-nos a compreender a continuidade e a fidelização, tanto do público participante quanto dos poetas da competição. Assim, a teia performática está recriada a cada nova performance, o que nos possibilita entender o momento como difusor de linguagens artísticas que vão muito além do texto.

Aprofundando um pouco mais nas performances produzidas por poetas negros e negras, torna-se imprescindível pensar suas reivindicações de cunho social, histórico, cultural e político. Muitas vezes, nos deparamos com um movimento híbrido que aponta denúncias contra o sistema heteropatriarcal, contra o racismo, contra o machismo, contra a homofobia, contra a transfobia, entre outras pautas levantadas na tensão formal/performática levada à cena, por artistas negros e negras, que se valem da performance.

Vários exemplos de performances na contemporaneidade nos mostram efeitos desses cruzamentos e semiologias a serem tomadas. Outra artista, como trouxemos Michelle Mattiuzzi

no capítulo segundo, é a artista Priscila Rezende⁷⁰, que se consolida na performance pelo uso de elementos que nos fazem atualizar a história, num processo de reconhecer seus efeitos no cotidiano, no lugar escolhido, nos símbolos prementes ao desenvolvimento da ação. Trata especificamente do corpo negro e suas marcas históricas frente ao racismo, à exclusão social, à marginalização da mulher negra, entre outras opressões que se revelam por meio dos contextos, da historiografia.

Na performance intitulada Barganha (2014) a artista parte da música “A Carne”, de Elza Soares, e outros dados que explicitam as condições de exploração e comercialização do corpo da mulher negra. Ela percorre ambientes do CEASA-MG⁷¹ sendo puxada por uma coleira, por outra performer, de cor branca e vai, gradativamente, colocando em seu corpo etiquetas de preço, *tickets* de supermercado, com valores cada vez menores, enquanto fala questionamentos com os transeuntes que ponderam a objetificação da mulher negra.

A ação de Priscila Rezende investe sobre a busca de elementos, objetos, falas, ações que garantam uma repetição. A repetição de movimentos e investidas aos transeuntes como: “a carne mais barata”, quase em *looping* é marcante na performance. Ela garante, assim, uma atualização das mazelas do sistema colonial, empenhada no Brasil desde o descobrimento. Retoma itens historicamente categorizados sob o prisma do escravismo (coleira, mercado, mito da supremacia da raça branca), bem como os itens recategorizados (decalques de preços), que presentificam as baixas oportunidades no mercado de trabalho e subjugam o corpo da mulher, relegando-o ao papel de subalternidade, de objetificação sexual. Assim, poderíamos pensar aqui uma noção de *trauma com performance de longa duração*, uma vez que a performance apresenta a reincidência de traumas que marcam a história, sob a pele de mulheres negras que o (re)vivem. Ações que atravessam os tempos e azeitam o consciente coletivo sobre suas origens são apontamentos do presente, manifestam-se como traumas de comportamento restaurado, portanto, de longa duração, tanto pela repetição propositada na ação da performer, quanto pela ocorrência histórica do racismo que se modifica, mas não cessa.

⁷⁰ Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte, 1985. Vive e trabalha em Belo Horizonte e é graduada em Artes Visuais pela Escola Guignard-UEMG/BH com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Dentre seus trabalhos destacam-se 1ª Mostra Perplexa de performances, Belo Horizonte/2010; mostra Outra Presença, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/2013; foi artista residente na instituição Central Saint Martins, Londres/2018 e Art Omi, Ghent/2018. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/>

⁷¹ O local escolhido para a realização da performance, na ocasião, é a Central de Abastecimento S.A - CEASA-MG. Localizado à BR-040, s/n - Kennedy, Contagem - MG.

Figura 11 – Performance “Barganha” de Priscila Rezende



Fonte: Rezende (2014)

Ainda sem falar no futuro, ou como a performance resolve ou transcende um trauma, como infere Diana Taylor, (2009, p. 11) sobre a impossibilidade de enxergarmos um “projeto de futuro”, chegamos à atualidade e as diversas manifestações que atualizam ou recategorizam as obras contemporâneas performáticas a seu modo, ou como ela pode ser vista a partir de suas próprias criadoras.

Sobre esse projeto de futuro, podemos avançar sobre a recategorização do termo *performance* quando obras produzidas por negros e negras têm uma reivindicação diferente para seus trabalhos e se recusam a rotulá-los como tal. Um desses exemplos é a artista Musa Michelle Mattiuzzi, que renomeia seu trabalho para “Plano de Fuga”, em vez de “performance”, como vimos no segundo capítulo deste trabalho. A Musa se apoia no conceito de “fugitividade” proposto por Harney e Moten (2013), como citado anteriormente, que contribuiu para as formulações de Michelle e seu “Plano de fuga”. A artista cria um movimento radical contra aquilo que é visto como “performance”, pois sair do que significa performance é um movimento que se baseia na impossibilidade da forma que o trabalho se apresenta. Em primeiro, justifica ao não pertencimento de corpos racializados nos espaços de arte, passando a se dedicar à captura de performances afro derivadas de uma situação de violência colonial contra negros e negras.

Assim, fugir de estereótipos marcados por estéticas “não negras” revela uma condição formal de ações que não derivam do mesmo lugar; do mesmo pensamento; da mesma imaginação. Deriva da impossibilidade de representação ou representatividade, quando a negros

e negras são excluídos dos espaços da performance como arte, porém colocadas apenas como trabalhos derivados da cor negra.

Como Michelle Matiuzzi, outras artistas sugerem em seus movimentos performáticos leituras que estão além do enclausuramento do conceito de performance. Tanto o impulso radical contra o racismo mascarado/desmascarado nesses tempos de agora, de uma política democrática que ameaça constantemente o lugar comum, onde os corpos pretos são violentamente mortos e exilados, quanto a luta contra as políticas eugenistas que sustentam as bases da estrutura colonialista, fazem com que artistas redimensionem suas práticas. E uma das direções desse remodelamento pode ser visto como uma exposição do cotidiano violento para a tomada de uma consciência coletiva, abrigo-se na memória comum e vivências dos povos pretos da diáspora africana.

4.2 Pieta Poeta numa performance da recepção

Buscando estabelecer conexões entre as performances das artistas Priscila Rezende e Michelli Mattiuzzi com as performances realizadas nos *slam*, por artistas negras/os, podemos nos dedicar ao elemento irredutível à performance: a presença de um corpo, à presença de um corpo negro. A performance da poesia oral praticada especificamente nas comunidades de *poetry slam* nos convida a ler o corpo que fala, que recita um poema e, que na presença, alia corpo e texto, numa performance que ressalta cruzamentos imprescindíveis da voz, do corpo, do texto, do momento, da reação do público presente.

Um dos grandes expoentes do *Slam* no Brasil é o mineiro Pieta Poeta, nome artístico de Nilo Ybyraporã, homem transmasculino, em ocasião do Slam BR 2018, que em pouco tempo se tornou um *slammer* expoente, dada a sua participação e destaque em diversos eventos da categoria. Venceu o Slam BR (2018); representou o Brasil na Copa do Mundo da Poesia (2019); venceu o Slam da FLIP – Parati (RJ) (2019); venceu a Flup Slam Internacional (RJ) (2019). O uso modalizador da fala, com seu timbre, alternâncias de volume e intensidade rítmica se unem ao texto do poema falado, fazendo valer a performance, evidente de intenções, que requer algum movimento (comportamento, reação) do público presente. Seu corpo é impulsionado pelos gestos e expressões que suplantam ênfases graves, por vezes agudas, nas entonações; na musicalidade presente no uso da voz.

A cena⁷² é toda filmada com um plano aberto, de câmera parada, que mostra o público assistindo à performance. O performer não aparece no plano. Esse recurso foi feito a pedido de Pieta, que declara ter um tipo de fobia de câmera, e pede para não ser filmado, ou fotografado. No momento em que Pieta sobe ao palco, a Slammaster Roberta Estrela D’Alva pede a todas as pessoas que não filmem, ou tirem fotos, explicando o problema relatado por Pieta.

Figura 12 – Frame de vídeo – Slam BR 2018 – Pieta Poeta em “Eu não uso chapéu”



Fonte: Ponte Jornalismo (2018)

O poema, transcrito do vídeo acima citado (sem publicação escrita) é intitulado “eu não uso chapéu”.

Eu não uso chapéu

eu tinha 10 anos de idade
quando eu tive medo da polícia pela primeira vez.
Minha mãe disse: “se comporta, senão eles te pegam”.
Era uma piada, claro, mas, igual a algumas pessoas autistas,
pessoas que têm disfunções cerebrais
não entendem piadas de vez em quando.
Naquela noite eu dormi.
As piadas das mães negras
sempre escondem um fundinho de verdade.
Meu priminho não soube se comportar. Pegaram ele.
A mãe dele, uma mãe negra,
costumava contar uma piada
sobre a cabeça dele ser grande demais

⁷² O vídeo, parte da competição final do Slam BR 2018, Gravado no SESC Pompéia (SP) pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=zUW4g_ACeX4.

pra usar chapéu. No velório dele,
a piada morreu, porque ele levou
5 tiros na cara e disseram que a cabeça dele
estava da metade do tamanho.

Vocês já viram o tamanho do buraco
que a polícia deixa
quando uma pessoa preta
se recusa abaixar a cabeça?

Eu vi.

Tem histórias que não se conta na tv.
E, naquela época, eu tinha o peito vazio,
tinha sede. Eu bebi da água
que a rua dava para encher o vazio
da minha casa. Eu não vi a enxurrada
chegando. Quando eu vi,
estava fundo, fundo, afundando,
eu queria me esconder, eu queria
um disfarce e deus sabe

o quanto eu quis usar a porra de um chapéu.

Mas minha cabeça era grande demais
e quem tem cabeça grande nem entra
no céu. Eu nunca coube nos lugares.
Nós éramos um monte de cabeção, né?,
cabeça grande, fecha as portas,
portas fechadas para você ter vontade de abrir
a sua mente, um lugar bom para se estar
onde respirar não doesse. Mas o racismo
é uma algema. Quanto maior a cabeça,
mais fácil a mira da polícia.

Era a cela ou a rua ou a rua
ou a cela ou a cela ou a rua
ou a cadeia ou a cela ou a rua
ou a morte e eu escolhi o que eu pude.
Aceitei o que me ofereceram, peguei
a arma, eu falei em voz alta
que eu ia na caça, eu tinha que ver
para crer. Mas as mães negras
contam piadas para ensinar
as crianças negras a sobreviver.

Me perdoa, mãe, não foi dessa vez.
Eu ouvia explosões, eu sentia o gosto do ferro
do meu próprio sangue. Dentro,
fazia frio, fora, tinha fumaça demais
para respirar. Eu que nem fumava
estava a ponto de enfartar, minhas veias
eram as vielas, cocaína
era igualzinha meu primo andando à noite
por elas. Meu coração
era minha favela, dava para ouvir os tiros.
Eu vim de uma família de cabeça grande.

Desculpa, eu não sei me comportar:
eu não uso chapéu.

Primeiramente, é justamente sobre o vídeo, como objeto de investigação dessa performance, que podemos considerar a estética da recepção de que fala Zumthor (2007). Como difere o autor, da leitura individual e silenciosa de um texto, a performance da poesia oral

permite uma recepção coletiva além de se apoiar à visão, percepção do ambiente, audição em leituras híbridas, ao mesmo tempo, tem “uma duração temporal intermitente, de um tempo esburacado, no qual periodicamente se reforma um sentido, jamais idêntico a ele próprio” (Zumthor, 2007, p. 35). Como nos explica este autor, em seus estudos medievalistas, os termos *litterati* e *illiterati* não estavam ligados ao aprendizado, ou à alfabetização. O comportamento do homem se compunha diferentemente nas duas situações: uma pelo raciocínio, outra pelo corpo. E é esse corpo que se manifesta presente entre as/os receptoras/es da performance de Pieta.

Esse instante “esburacado” que nos fala Zumthor (2007), que aparece e desaparece, numa temporalidade provisória demanda do corpo, da presença, a ligação de um tempo *aqui e agora* muito específico. A recepção de um texto oralizado para uma plateia/público que o ouve e presencia suas próprias reações, pode ativar ainda diversas conexões, a depender do noticiário do dia em questão; da previsão do tempo; do ambiente sonoro, e interferências sonoras do local; entre tantos outros elementos presentes no momento único e híbrido. A recepção do espectador neste ambiente está geograficamente ligada à recepção de outras pessoas em seu campo de visão, auditivo, espacial e olfativo (dos que não possuem nenhuma deficiência desses sentidos, a saber). Essa recepção sugere um determinado agenciamento de contratos/acordos assumidos ou não coletivamente, quando as reações e manifestações são apresentadas a cada momento. A evidência desses acordos como espelhamentos de reações alheias, que, por vezes, contaminam a cena, podem ser observados no vídeo da performance.

Ao longo do vídeo, percebemos a atenção/distração dessas pessoas e a manifestação de seus corpos que ali assistem à performance. Chama-nos a atenção uma mulher negra que se comove, e logo depois se põe em prantos nos ombros de um rapaz negro, também comovido/envolvido pela onda híbrida que a performance arregimenta. O foco nesse casal nos permite inferir sobre um sofrimento, uma comoção, uma catarse. Não se pode saber exatamente em qual prisma desses podemos nos apoiar. Porém, inferindo sobre o texto sendo dito, com todos os recursos da performance apresentada; com o corpo em evidência do poeta (homem trans, negro) e suas modalizações de voz, carregadas, embargadas, que investem sobre os versos que denunciam a violência policial; valendo-nos das estatísticas que revelam e confirmam um genocídio da juventude negra no Brasil; com toda essa repetição de fatores, é facilmente inteligível que compreendamos alguma confluência entre o aqui e o agora.

Num plano geral, há também o silêncio de olhos fixos no poeta que não podemos ver. Muitos jovens e crianças, o que nos faz pensar também sobre a condição geracional, em que

todas/os atualizam suas memórias e vivências em torno da historicização que parte do poema-testemunho de Pieta.

Apesar de nos ser apresentado cotidianamente, principalmente nas periferias brasileiras, esse contexto da violência do racismo, adiciono aqui uma breve passagem do texto da Profª Drª Denise Ferreira da Silva⁷³ que nos faz ler um panorama da violência sobre os corpos negros, em *A dívida Impagável* (2019), que compreende os anos de 1970 e 1980, adiante.

Já nos meados dos anos 80, a violência policial encabeçava a minha lista de evidências de subjugação racial. Para mim, pelo menos, fazia sentido, pois eu pertencço à geração de adolescentes negras, que viu aumentar, no final dos anos 70, a incidência de mortes de jovens negros devido à entrada de armas automáticas e cocaína e à violência policial, nas comunidades economicamente defasadas dos morros e periferias da cidade do Rio de Janeiro. [...] Outros casos de violência policial no Brasil e nos Estados Unidos, os quais receberam mais ou menos atenção. [...] A lista continua. Nos vinte anos que separam aquele evento racial e este momento, em que escrevo esta introdução, muitos outros homens e mulheres, jovens, idosos, e crianças negras foram mortas ou deixadas morrer pela polícia e outras instituições de aplicação da lei. Na maioria desses casos, as cortes de administração de justiça não registraram essas mortes como crime em decisões que insistentemente mobilizaram a negridade (das vítimas ou dos lugares onde foram mortas) como evidência de que a violência total foi uma resposta lógica a uma situação de perigo mortal, ou seja, o fato de que os que dispararam os tiros se encontravam diante de um corpo negro ou num território negro. (Silva, 2019, p. 34-35)

Todo esse contexto, em memória amplamente conhecida, porém não dimensionada como uma violência estrutural racista, torna-se mais um desses elementos híbridos de que fala Zumthor (2007). Assim como as memórias instaladas na descrição de Pedro Matta, atribuídas ao genocídio do regime Pinochet, essas memórias sugerem conduzir espectadores ao ambiente hipertextual das imagens de seus próprios cotidianos, enquanto pretos e pretas sobreviventes da necropolítica do agora. Sobre esse prisma do racismo, o filósofo camaronês Achille Mbembe desenvolve uma torção aos conceitos de Biopolítica/Biopoder de Foucault para determinar sobre o que chama de “necropolítica” (Mbembe, 2017). Conceito que amplia os conhecimentos sobre a morte nos contextos coloniais e neocoloniais, sobretudo no Brasil contemporâneo como diáspora revela um ambiente opressor, assimétrico, violento, racista, genocida, quando se entende que “em larga medida o racismo é o motor do princípio necropolítico” (Mbembe, 2017, p. 65).

O poema-testemunho, como assim podemos chamar, de Pieta, passando pela ideia de comportamento restaurado na performance apontada por Schechner (2011b), que também prevê

⁷³ Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno.

a repetição, ou encenação de um texto representável, destaca-se pela autorrepresentação do corpo negro que denuncia a necropolítica. No caso de muitos poetas de *slam*, como Pieta, é a autorrepresentação que se coloca em cena, como nos fala Dalcastagnè (2007) em *A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Diferente de representar uma repetição de papéis na performance, como atualiza Schechner (2011b), Pieta testemunha, autorrepresenta, re-vivencia; cria laços temporais, sociais, os que fazem estabelecer a conexão com um presente por um trauma da violência institucional, recorrente, ou *de longa duração*, como sugere Taylor (2009).

Entendendo aprofundadamente do que trata esse seu “plano de futuro”, Achille Mbembe, como vimos no segundo capítulo, ainda considera que essa “luta tem como finalidade produzir a vida” (Mbembe, 2012, p. 2), ou o que poderia ser o “plano de fuga” de Michelle Mattiuzzi, precisa ter a finalidade de produzir a “vida”.

A performance de Pieta parte da performance da recepção do público/plateia, nos faz acessar o contexto da violência institucional pelas mãos da polícia, que pode ser representada nas estatísticas de mortes de jovens negros no país⁷⁴, numa escala genocida. O que faz do Brasil o primeiro no *ranking* mundial. A atualização desses dados, presentificados na vida de muitos brasileiros, jovens negros e periféricos, que formam a maioria entre o público mostrado no vídeo, faz reincidir o trauma. Ainda que nos escape o corpo negro de Pieta que recita autotestemunhando, entre gritos, silêncios e sussurros como estratégia, estética, como necessidade, como precisão da autorrepresentação, congrega espectadoras/es a revisitar um trauma individual e coletivo, ao mesmo tempo. A reincidência ou a *longa duração* desse trauma impactado sobre os corpos negros é evidentemente sentido, apreendido, reincidido no momento da performance.

Pieta, assim com Pedro Matta, “performer” assimilado por Taylor (2009), é um sobrevivente desse extermínio, do genocídio que narra e apresenta. Faz-nos saber que muitos ali também o são, e que a indispensável presença de seu corpo negro na performance é fundante como elemento histórico, como documento vivo.

É justamente centrado no corpo, mais uma vez, é que podemos entender esse corpo-urgência de atualização da palavra. Assim, “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (Zumthor, 2007, p. 54), elementos, que na performance da recepção do poema de Pieta, estão aliados ao

⁷⁴ Fórum Brasileiro de Segurança Pública, apresenta infográfico com as estatísticas de violência contra pessoas negras no Brasil em 2022, disponível em: https://forumseguranca.org.br/publicacoes_posts/a-violencia-contra-pessoas-negras-no-brasil-2022/.

contexto da necropolítica; do racismo e seus efeitos genocidas, gerados ao longo dos anos na sociedade brasileira.

Vale ressaltar que, em contramedida às questões levantadas por Taylor (2009, p. 11), apesar de vivenciar “aquela visita como performance, e também como trauma”, e saber “que nunca é nem pela primeira, nem pela última vez”, esse trauma, na recepção da performance de Pieta Poeta no *slam*, não foi “transcendido ou resolvido”. Ele ainda é latente e vive reincidindo sobre a população negra, afro-brasileira, principalmente as/os jovens.

4.3 Conversas em ressonância – Parte 02

Teatro Espanca, Belo Horizonte, 22 de junho de 2023. Oito horas da noite. Estaciono na rua Aarão Reis, quase em frente ao teatro. Não há aglomeração de pessoas diante da porta, que ainda permanece fechada, mas com portão lateral aberto. Há movimentação lá dentro. Suellen, Jane, Yunni e Alexandre⁷⁵ já devem estar nos preparativos para mais uma edição do Afroslam. O Afroslam, como o próprio nome resolve, é um *slam* de Belo Horizonte criado para a participação de pessoas pretas, a fim de fazer revelar a poesia num espaço afirmativo para as expressões artísticas negras. Em nenhum momento dos acontecimentos do Afroslam foi falado que a participação era exclusiva de pessoas não brancas. Porém, a convocação, tanto pelo nome, por quem realiza, quanto pelos espaços escolhidos, quanto por tudo que há relacionado aos conteúdos publicados, não deixa dúvidas que majoritariamente as pessoas negras estão protagonistas, nas performances poéticas, no público presente.

Iza Reis⁷⁶ e Anárvore⁷⁷ ainda não chegaram. Sigo até a porta do teatro com a missão de montar o *banner*. Sou um dos articuladores e trabalho na produção e elaboração de projetos, junto das slammasters Iza e Anárvore desde 2019, quando o Afroslam já fazia um ano de existência.

Cumprimentos gerais da equipe e a porta se abre. As pessoas vão chegando, uma a uma, ou em grupos. É a competição final do Afroslam de 2023. Já na chegada, coloco-me na missão de conversar com os poetas JP escreviente, Pieta Poeta e Jazz Orimauá. Um a um, convido a responderem uma pergunta: “Como você acha que sua poesia ressoa?”. É uma pergunta que já

⁷⁵ Integrantes e responsáveis pelo teatro Espanca.

⁷⁶ Izabella conhecida como Iza Reys, é poeta marginal, descendente, por parte de mãe, do Norte de Minas (Montes Claros) e por parte de pai quilombola do Quilombo de Pinhões (Santa Luzia). Vencedora dos Slam MG 2019 e representante de Minas Gerais no Slam Nacional da Flup em 2018, lançou o Livro “Caminho de Volta pra casa” (2021). Integra o coletivo Afrolíricas, criado por Eliza Castro e Anárvore em 2018.

⁷⁷ Ana Rodrigues, Anárvore é integrante do coletivo Afrolíricas de Belo Horizonte e atua como poeta, musicista (graduação pela Faculdade de música da UFMG) e produtora cultural.

pressupõe a ação de ressoar. A intenção de posicionar essa condição na pergunta foi a de tentar receber das pessoas uma elaboração sobre a palavra/ação de “ressoar”.

4.3.1 Pieta Poeta

Início uma conversa com Pieta Poeta, registrado aqui como Nilo Ybyraporã, nome de registro que foi retificado em seu processo de transição. Muitas conversas, com outras pessoas, antes da gravação que se entrecruzam ao meu pedido de lhe gravar vão tornando o ambiente menos proposital e mais amistoso. Sou amigo de Nilo e tenho compartilhado muitas histórias de vida com ele desde 2016. Em 2017, eu o encontrei num evento do FLIBH em que ele estava à frente do Slam das Manas, realizando um sarau em frente o CRJ (Centro de Referência das Juventudes de Belo Horizonte). Naquela ocasião, eu havia indicado a poeta e *slammer* norte-americana Porsha Olaywola para uma roda de conversa sobre a poesia falada dos saraus e *slams*, juntamente com Nívea Sabino. Nilo, fluente em inglês, conversou um pouco com Porsha antes da mesa. Seus gestos mínimos e a segurança com que variava de temas sobre música, poesia e artes visuais era impressionante. Nilo é um artista autodidata em muitas áreas. Pinta, escreve, performa e é exímio músico, tendo o piano como seu instrumento de composição.

Voltando à porta do Teatro Espanca, chamo Nilo para o momento de lhe fazer a pergunta. Início a gravação, ao que ele me responde:

Rogério Coelho: “Então... Tô aqui com o Nilo. Fala seu nome prá mim e a sua idade...”

Nilo Ibyraporã: “Nilo Ibyraporã. 28 anos”

Rogério Coelho: “28 anos. Muito Bem!. Vou te fazer duas perguntas tá? É... Como que cê acha que a sua poesia ressoa?”

Nilo Ibyraporã: (risos) “Eu não sei não. De verdade. Eu não faço a menor ideia.”
(Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Nilo, ao que me parece, quase sempre impõe um certo tipo de desafio às pessoas que lhe perguntam ou questionam algo. Suas respostas nunca são convencionais, seguem quebrando expectativas e devolvendo perguntas mais profundas. Ele tem um raciocínio rápido, sagaz, perspicaz, processado e elaborado no primeiro segundo após (antes) uma interpelação dirigida a ele. O ato de responder “não sei” à pergunta me deixa catalisado, mas confiante de que alguma elaboração viesse sobre a pergunta. Sigo confiante disso e resolvo fazer a segunda pergunta:

Rogério Coelho: “Tá. Vou te fazer outra pergunta. Como que cê acha que a sua poesia ressoa.”

Nilo Ibyraporã: (risos) “Eu não to sabendo” (risos) “Eu não sei responder isso não velho. Tipo: não sei. Não sei nem ‘se’ e nem muito menos ‘como’. Então assim... não sei. É isso.” (risos)

Rogério Coelho: “Já é bom.” (Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Sua dúvida e recusa em responder a pergunta, ao mesmo tempo, questiona a imposição e pressuposto da própria pergunta: “não sei nem ‘se’ e nem muito menos ‘como’”. Essa resposta é uma atualização constante de suas ideias. Considero aqui um movimento em espiral de sua per-formação artística, em que Nilo assume um território de ausência. O autor que acabamos de ver uma performance no subcapítulo acima, em que o impacto visível sobre o público nos sugere alguma ressonância imediata, declara-se ausente diante da palavra ressonância. Também não vemos seu corpo no quadro da câmera de gravação da performance, nem do vídeo em que conversa comigo. Como já falamos, Nilo tem aversão em ser filmado ou fotografado. Porém, sua presença está em tudo, ela é atualizada na transição, na transfiguração, na transformação dos tempos que envolvem a palavra. Sua “ausência” nesses lugares nos traz uma necessidade de se revelar nesse novo no tempo presente, no agora, a partir da matéria prima (nunca a primeira) pouco recente. Nilo lançou seu segundo livro em 2023. *Transforma* (2023) é um livro de literatura infanto-juvenil que narra poeticamente as fases de transição de borboletas e pessoas. Passagens sobre aceitação, afeto, respeito entre muitas outras coisas fazem da leitura um manual de sobrevivência nos estados de transição. Mais do que isso, revela a transição como uma condição à vida. Leda Martins conversa com essa transição apontando o movimento espiralar nas condições vitais e essenciais para a vida: “Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. (Martins, 2001, p. 84)

A situação espiral em que vemos *Pieta*, por assumir uma “ausência”/morte desse tempo/corpo passado, sugere-nos a transfiguração em uma nova vida/corpo, assim como nas perspectivas de elaboração das ideias. Ouço-o dizer, como essa resposta: “como assim você já está falando em ressonância, sendo que o que eu faço ainda nem saiu de mim?”. E esse “ainda” é a não aceitação do que foi. É a convicção do que virá e que será diferente. A “dinâmica mutacional e regenerativa” é essencial ao porvir.

4.3.2 JP Escreviente

*Por mais que eu seja homem e faça parte dessa lista
sei que isso não me difere de ninguém
e se um dia eu gritei a frase ‘fogo nos racistas!’
foi por medo de meu filho ter que gritar também.*

(JP, [00h19m13s⁷⁸] Slam MG 2022)

Pai de Miguel, MC apresentador da Batalha da Rocha⁷⁹, no bairro Independência, *slammer* e companheiro da Carol. Campeão do Slam MG 2022, foi à Flup como representante de Minas Gerais e fez muita gente chorar. Conhecido pelos abraços longos e afetuosos que sempre nos envolve, é dono de uma escrita e performance também de tantos abraços. O olhos ternos e a forma humilde de chegar em todo lugar, sempre pedindo licença pra chegar, colocamos uma admiração e afeição de imediato.

Participante da final do Afroslam, mesmo evento acima citado, chamei-lhe para a conversa pouco após recitar na primeira rodada:

Figura 13 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam”



Fonte: Coelho (2023)

Rogério Coelho: “Vamo lá... seu nome, sua idade...”

Jp Escrevimente: “Sou o J.P., tenho 24 anos e... acho que minha poesia ressoa como... como um conforto, como um “tá tudo bem”... saca?... eu.. eu tenho esse sentimento de que... quando eu recito e de fazer esse rolê nos olhares e tal... Eu sinto que é um rolê de: “Ei mano, tá tudo bem? Tá suave cê não tá bem? Tá suave a gente falar dessas paradas... sabe? Acho que minha poesia ressoa nessa... nesse... como um... um... um conforto... um... não digo um consolo né? Mas acho que... tranquiliza a galera com relação a falar sobre as nossas fragilidades, tá ligado? Acho que minha poesia ressoa nessa. Tipo:” E aí mano, se a gente não tiver bem, tá suave. Tá suave a gente falar sobre essa parada aqui... é... tá suave a gente querer chorar enquanto a gente recita e

⁷⁸ JP Escrevimente em ocasião do Slam MG 2022 [01h07m00s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IMtovR6QC6k&ab_channel=SlamMG. Acesso em 29/07/2023.

⁷⁹ A Batalha da Rocha é a batalha de RAP iniciada em 2016, pelo coletivo Apuama que divulga seus eventos em suas redes sociais no Instagram (@coletivoapuama e @batalha_da_rocha) que realizam eventos semanais na extrema região oeste de Belo Horizonte.

tá suave a gente chorar num abraço de alguém. Acho que minha poesia ressoa dessa forma”. (Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Um pouco tímido, mas completamente entregue, como sempre JP considera a necessidade da manutenção da empatia. Perguntar às pessoas se “tá tudo bem?” é uma demonstração desse afeto, e de um afeto que é primordialmente coletivo. Quando se recita em público e esse “conforto” é vocalizado e materializado na palavra, a intenção do poeta é compartilhar histórias, presentes no corpo e no texto recitado, criando imagens de sua autorrepresentação. Uma imagem que exporta afetos, tanto pela sua forma de recitar/performar, com os braços sempre abertos, como se quisesse abraçar a todas as pessoas.

Figura 14 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam”



Fonte: Coelho (2023).

Sempre, antes de iniciar sua performance, retira seus chinelos de dedo, agacha-se e passa a mão pelo chão, como se pedisse licença à terra que está pisando e aquele solo/momento fosse sagrado (JP Escrivente, Slam MG 2022 [00h10m51s⁸⁰]). Seu ritual de se abençoar no espaço sugere abençoar/pedir licença para todas as pessoas que estão ali. *Foribale*⁸¹ é uma expressão

⁸⁰ JP Escrivente, em ocasião do Slam Mg 2022 eliminatória 2 [00h10m51s.] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8GIGiWCpLCO&ab_channel=SlamMG. Acesso em 30/07/2023.

⁸¹ Foribale é um ato de saudação e veneração, dada diretamente para um Òriṣà ou a um Baba ou Ìyálòriṣà. Esta saudação pode ser feita por qualquer pessoa iniciada e consagrada até um simples simpatizantes de nossa religião. A palavra Foribale está averbada nos Dicionários Yorubá – Português como um verbo transitivo que significa venerar, adorar. Literalmente o referido termo significa “colocar a cabeça no chão”. Esse ritual também é conhecido pelo nome de Fori(ò)kànbale, que literalmente significa “colocar a cabeça e o coração no chão”. Isto refere-se ao ato de prostrar-se diante das divindades, de pessoas que de certa forma participaram de seus ritos iniciáticos e do próprio sagrado. (D’Osogyan, 2015).

Yorubá, para a saudação e reverência a orixás, da qual se assemelha a saudação de JP. O solo sagrado ou direito à terra é a mais pura consideração de pertencimento à terra para quilombolas. A existência se funda à uma identidade étnica, pela conquista de uma terra, uma vez que foram tirados, expropriados, de suas origens primeiras. Assim, a saudação de JP pode nos apontar um pouco sobre esse pertencimento na cidade, ou em todos os lugares em que saúda, como seu espaço também, e não apenas aquele em que foi designado. Pois, como nos diz Beatriz do Nascimento, “A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.” (Nascimento, 1989 *apud* Ratts, 2006, p. 56). O planeta Terra, assim é o limite, até que se encontre outros lugares para habitar.

Abrindo espaços com seu corpo e sua voz performada, JP vai formulando o seu “está tudo bem, falar disso”. Em sua comunicação com outras pessoas pretas ensina/aprende sobre as formas de luta, e como elas afetam o cotidiano, a forma de pensar e agir na sociedade.

Eu que escrevi sobre a luta
e sobre quanto eu queria não precisar de lutar
mas esqueci de falar das feridas que a luta causa
e do quanto elas demoram pra cicatrizar.
(...)
Eu também escrevi muito sobre o racismo
E sobre o quanto eu queria botar o fogo
Mas nos esquecemos de falar
que fogo sem controle não aquece
Não alimenta, ele só destrói e sem distinção de cor
(JP Escrevinte, Slam MG 2022 [01h10m16s⁸²])

Dizendo que “escreve”, JP faz repensar sobre a própria escrita enquanto se fala. A continuidade da escrita na fala parece um eterno retorno à ela, à escrita. A “escrevivência” que assume em seu próprio nome artístico, em reverência à Conceição Evaristo (2007), que gerou a palavra para descrever a produção de conhecimentos por meio de uma escrita fundamentada nas próprias histórias de mulheres negras, é, ao mesmo tempo, sua lida como narrador, como *oralitor* (mais ao lado das Oralituras de Leda M^a Martins). Entoadado por sua escrevivência, fala da luta contra o racismo. Mais especificamente, da luta por sobrevivência enquanto se luta contra o racismo em sua performance. “*E aí mano, se a gente não tiver bem, tá suave. Tá suave a gente falar sobre essa parada aqui*”. Na reflexão de nossas conversas, JP se/nos vai confortando sobre os temas duros de como o “fogo nos racistas” [...] “sem controle, não aquece, não alimenta, só destrói sem distinção de cor”. Avança sobre uma reflexão para discutir junto

⁸² JP Escrevinte, em ocasião do Slam Mg 2022; 01h10m16s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IMtovR6QC6k&ab_channel=SlamMG. Acesso em 30/07/2023.

às pessoas pretas, que têm em seus processos emancipatórios, como já vimos em Nilma Lino Gomes (2019) no segundo capítulo, a lida com as vivências da afro-brasilidade por meio das artes. A discussão está presentificada na performance, no corpo que fala de suas cicatrizes e de como é possível curá-las, apesar da necessidade de continuar dizendo, como nos ensina Evaristo (2007, p. 21): “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

JP nos fala de amor, em sua expectativa de ressonância. E sobre esse cuidado com/para quem fala, alia-se um pouco mais à Apêagá, vestida como Nívea Sabino das peles ancestrais, em seus processos de cura e proteção. Muitos são os exemplos que poderíamos trazer aqui sobre esse afeto, sobre essa forma de buscar uma compreensão de nós mesmos frente à luta antirracista. Trazendo à cena, todo esse arcabouço sensorial nos corpos, poetas arregimentam suas inscrições, matizadas na cultura afro-brasileira, em meio ao coletivo. Considero que essas performances, por meio da dimensão simbólica dos corpos que protagonizam, também dos corpos pretos presentes no momento do *slam*, requerem um levante pelo afeto, e que isso se faça no/para/com/pelo coletivo.

Por isso, resolvemos aqui alongar nossos braços, recebendo um pouco mais desse afeto com o subcapítulo que se inicia, finalizando essa escrita e esperando ressoar para um futuro que se quer vivo.

4.4 Sobre um afeto emancipatório no *slam*

Em razão da inauguração da 1ª Edição do prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte, como leva no nome a autora de Afrografias da Memória: Reinado do Rosário do Jatobá (1997), em 2017, o tema escolhido foi “Afeto emancipatório”. O *site* do prêmio inicia sobre o tema com uma transcrição da “eterna” Ministra e Profª Drª Nilma Lino Gomes em uma roda de conversa acontecida no dia 27 de setembro de 2016, em Belo Horizonte na galeria de arte Espaço Fôlego⁸³.

Nós termos lutado contra o racismo dentro da velha política, digamos assim, nós já inovamos, mas navegamos naquela estrutura. Eu acho que nos ajuda muito quando você não está sozinho. Quando você está com sentido de construir o que eu estou chamando AFETO EMANCIPATÓRIO, porque a ideia que se tem do afeto é que o afeto sempre mina a sua energia, te fragiliza, isso principalmente quando as pessoas querem fazer um discurso misógino, sexista, que associa o afeto à mulher, como muito feminino mais especificamente, mas o que eu tenho descoberto é que o afeto pode ser

⁸³ Pronunciamento de Leda Maria Martins na 1ª edição do prêmio de artes cênicas negras de Belo Horizonte. Disponível em: <http://premioledamariamartins.com/index.php/1o-premio-leda-maria-martins-2017/>. Acesso em 30 jul. 2023.

emancipatório. Você pode trabalhar politicamente com afeto, se você tem nisso como estratégia, não é fácil, mas é possível. Isso pode, quem sabe, transformar esse poder que está tão cristalizado, tão estruturado em velhas formas de fazer a escuta, velhas formas de lidar com o poder, velhas formas de ser racista. E a gente está encontrando agora novas formas. (Gomes, 2017, p. 1)

Contrapondo uma ideia de um afeto que “fragiliza”, Nilma nos traz uma dimensão de que podemos “trabalhar politicamente o afeto” sob as “novas formas” que temos encontrado.

Em se tratando da relação entre as pessoas pretas, as manifestações de afeto vêm ganhando cada vez mais força e forma, principalmente no *slam*, de onde temos falado. Acreditamos que, como a Prof^a Dr^a Nilma Lino Gomes apresenta, as manifestações afetivas no *slam* reafirmam versam sobre “a discussão sobre regulação e emancipação do corpo negro diz respeito a processos, vivências e saberes produzidos coletivamente” (Gomes, 2019, p. 132). Embora entendermos que a dialética de regulação e emancipação estejam implícitas ao processo histórico, pois “as pessoas negras não têm apenas seus comportamentos regulados, e nem somente se emancipam por meio da luta política ou da construção de práticas e discursos antirracistas” (Gomes, 2019, p. 133), consideramos que as manifestações de afeto no *slam* vem se unindo a essa construção antirracista por uma poesia que se quer antirracista; pelos corpos negros que protagonizam e performam suas práticas e discursos de afirmação da negritude; pela ação extasiante das pessoas presentes que também protagonizam seus pertencimentos e comunhão do lugar de fala enquanto pretas; pelas performances que requerem a cura e a proteção de corpos dissidentes e pretos. Por isso, e muito mais, o *slam*, como temos mostrado, vai revelando essa dimensão afetiva nas competições. Mais uma vez a contradição das palavras “afeto” e “competição”, justapostas num movimento (pelo menos no Brasil, neste recorte que trazemos aqui) que é agregador às pessoas negras, LGBTQIAPN+, indígenas e periféricas. Consideradas essas comunidades, o espaço do *slam* é abrigo, quilombo, comunidade. A competição é parte do jogo, instiga e é imprescindível à dinâmica da performance. Porém, ela não está ligada à noção capitalista do termo em nenhuma de suas bases. Por isso, e por tudo o mais é possível estar ligada ao afeto.

Afetam-nos coletivamente as performances, os encontros, entre corpos pretos no *slam*. Ele nos sugere que o olhar emancipatório pelo afeto encontra formas de resistir à regulação de corpos pretos, imposta pelo racismo, pela manifestação, tanto das dores e agruras anunciadas, quanto pelo amor assumido em público nas temáticas dos textos. O efeito do afeto e cumplicidade aos corpos pretos nesse espaço servem de uma construção que potencializa a emancipação, apesar de, e por conta dessa dialética.

O Menino Jazz, Cícero ou Jazz Orimauá, homem-trans preto, *slammaster* do Slam

Trancestral⁸⁴ e do Slam Clube da Luta, ambos de Belo Horizonte, nos revela um pouco dessas cicatrizes que estão “apesar de”, em favor da nossa beleza, dialeticamente:

De volta às raízes

*(...) e eu corri
 fui buscar minha verdade
 tesoura na mão
 cantei uma canção
 como a de zumbi dos palmares
 e sucumbiu
 os fios velhos e alisados
 não era só cabelo cortado
 era espírito renovado
 era oração
 libertação de cadeia
 sangue de preto na veia
 manchando alma e coração
 deixem pensar que
 na beleza tem cicatrizes
 mas pra essa ferida
 tem cura, preta
 turbante na cabeça
 e de volta às raízes
 (Orimauá, 2021, p. 06)*

“A beleza que tem cicatrizes” está diretamente ligada à forma indissociável da manifestação dos dois processos que Nilma trabalha, regulação e emancipação. “As raízes” que garantem uma retomada e revisitação ancestral, como instrumentos de emancipação, sugerem uma afirmação da própria história conquistada no jogo poético do autor. Quando recitado, esse texto ganha as formas e o corpo preto de Jazz em dimensões diversas, ampliando as leituras, arregimentando os afetos, reacendendo o desejo de emancipação; cindindo imagens de dores e belezas nos mesmos corpos e dizendo (fazendo acreditar) que isso é possível.

O corpo emancipado é a construção política da estética e da beleza negra. A dança como expressão e libertação do corpo. A arte como forma de expressão do corpo negro. A poesia, a dança, o rap, o funk, o congado, o samba são formas de expressão da corporeidade negra, do corpo negro e das negras e negros que redefinem e emancipam os seus corpos. (Gomes, 2019, p. 134)

Essa arte como forma de expressão do corpo negro, assumidamente, é importante para

⁸⁴ O Slam Trancestral teve sua primeira edição em janeiro de 2023, junto com os eventos da 6ª semana de visibilidade Trans na Akasulo, casa de referência transgener de Belo Horizonte. Organizado por Pieta Poeta e Jazz Orimauá foi o primeiro *slam* realizado com pessoas trans em Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.instagram.com/transvestbh/>. Acesso em 30/07/2023.

estes estudos sobre as Afrografias no *slam*. O corpo revelado e revelador na/pela poesia falada evidencia uma junção de afetos que só é possível na presença e nas relações geradas a partir de suas ressonâncias.

4.4.1 Jazz Orimauá

Nas conversas com o poeta Jazz Orimauá, vamos alongando um pouco mais essas prerrogativas.

Figura 15 – Frame do vídeo “Ressonâncias no Slam – Episódio Afroslam”



Fonte: Coelho (2023)

Rogério Coelho: “Como é que cê acha que a sua poesia, a sua performance, ressoa?”

Menino Jazz: “Nossa! (risos) Nossa!! Peraí!... (risos) Caramba! A palavra, acho que primeiro antes de ressoar no outro né? Eu penso em como ela ressoa em mim... assim... e aí, como ela ressoa em mim já é algo tão milagroso e sagrado que é a fluidez da palavra, que pensar em como ressoa no outro eu imagino que seja de uma individualidade mas também a minha palavra tem uma identidade né? Então essa ressonância sai com uma... centralidade, na ancestralidade, na fé, e que nem sempre esse rolê, por exemplo da palavra, ver a palavra como sagrado, é só um rolê de... de fé. Enfim, ela tem uma identidade, mas acho que ela ressoa de uma maneira muito universal. Principalmente quando tem algumas poesias que talvez não tá falando sobre o quanto a gente tem sofrido violências ou não. Tá falando aqui do meu tempo de vida, do meu cansaço de trabalho, tá falando de um encontro com os amigos tomando uma Brahma... sabe? Eu acho que respinga no outro ainda que seja... aquele pinguinho de tinta do pincel coisinha pouca pequena. Mas é dentro numa individualidade num ponto muito específico. E aí porque eu já escutei algumas pessoas que talvez me ouviram em algum lugar falando sobre isso. Falando: olha... inclusive eu entendi como ressoa em mim entendendo como que ressoa no outro a partir desses... desses testemunhos mesmo né? Eu levo a palavra como um lugar mesmo da oralitura, da oralidade. E ela é ressonância máxima!!” (risos) (Jazz Orimauá - Trecho de transcrição de entrevistas – ver Apêndices)

Assim como Apêagá, o poeta acredita que sua palavra ressoa em “si” primeiro: “acho que primeiro, antes de ressoar no outro né? Eu penso em como ela ressoa em mim”. Esse encontro de Apêagá e Jazz diante da palavra “ressonância”, sem antes terem conversado sobre isso para estas conversas, ou com esse propósito, faz-nos pensar sobre essa elaboração que se inicia na/pela palavra e vai se encontrando nos corpos. Nos corpos dissidentes de pessoas transgênero. Pois as autorizações e justificativas que seguem se movem pela cura semelhantemente. Essa palavra de Jazz, em estado de performance, está falando que “tem sofrido violências ou não. Tá falando aqui do meu tempo de vida, do meu cansaço de trabalho, tá falando de um encontro com os amigos tomando uma Brahma... sabe?”. Nesse ponto, relembra suas “cicatrices”, ao mesmo tempo que celebra o “encontro com os amigos” na importância de que isso se revela em cura também, em processos que retomam o direito à vida. Essa celebração é, de todo modo, considerada uma prática política uma vez aliada aos posicionamentos de pessoas em situação de opressão pelo racismo e exclusão social. Entende-se a lógica de que a emancipação conquistada pela atuação artística é também visitada pela regulação, e esse artista precisa subverter as regras impostas manifestando seu afeto, celebrando, quando o sistema regulador do racismo não espera tal posição. A geração e exportação do afeto, nesse sentido, quebra as expectativas do racismo que regula pela força e pelo ódio. Porém, a manutenção desse afeto precisa ser constante e “reformular suas táticas” (Apêagá, 01h04m00s⁸⁵), pois o sistema regulador reconhece e contra ataca.

A conversa com Jazz é interrompida quando o chamam ao microfone para recitar. O vídeo acompanha o poeta até o interior do Teatro Espanca, onde chega para recitar⁸⁶. O “plano sequência” no mostra a performance de Jazz, que entra pedindo licença a quem está na porta e é recebido com uma salva de palmas. “Com a lírica na mira, aqui:” (Anárvore inicia o grito)... “a palavra é a bala. Afroslam!” (o público responde). Jazz, então, saído de nossas conversas, caminha com as mãos postas na região lombar de suas costas, inicia seu canto e logo estende os braços, criando um ambiente em que seu corpo se expande, ocupando espaços para ser visto. Suas mãos malemolentes vão dançando no ritmo de seu canto, como se acaricia uma água lenta, ou como se fizesse uns *scratches* num *pick up* sendo DJ. Modula seu tom de voz ganhando mais espaço e olhos de quem assiste. “Ei preto, escuta voz de quem te conduz...”

⁸⁵ Flup 22: Classificatórias Slam BR [Chave B]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WImHhkED5o&t=5177s&ab_channel=FlupRJ. Acesso em 26/07/2023.

⁸⁶ Jazz Orimauá. Ressonâncias no Slam - Episódio Afroslam [00h07m08s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b2aukkAqaFI&t=32s&ab_channel=RogérioCoelho. Acesso em 30/07/2023.

(...) “não é medo, é coragem” (Jazz, [00h08m16s]⁸⁷). Ao finalizar o canto assim, inicia a recitar.

Então parei, sentei, me senti livre
 Eu sorri, hesitei... sim, eu sonhei, consegui
 Mas o que mais posso querer
 Se o sol atinge o ser, transpassa a carne, alcança a alma,
 derrama lágrima, me redime mas impossível
 Há quanto tempo você não 114fro
 Há quanto tempo não senta
 Há quanto tempo não sente
 Há quanto tempo não sorri
 Há quanto tempo não se excita
 Pelas próprias decisões que tomou na vida
 Ei moça, rapaz, reflete...
 De dia o sol te aquece
 A noite sobe essa prece
 Mas a fé desse não desmerece
 Coragem
 Ser artista prá mim não é vantagem
 Se minha arte não for mensagem
 Eu tô aqui só de passagem
 Eu tive que parar de fazer bobagem
 E coragem
 Porque você vê: taxam você, limitam você
 Alguns até acompanham você
 E fica fácil de você se perder
 Mas o ego, esse não
 Esse não. Ele nunca te perde
 Ele te abandona
 Abandona o medo
 E o seu nome vira medo
 Medo de ficar só
 Medo de não ser o melhor
 Medo de não ser igual
 Até entre os desiguais
 Medo de se suportar
 E medo de avançar
 Mas é só morga no sofá
 Mas a palavra vem e diz nade...
 nade... nade contra a corrente
 És mais forte
 Muito menos carente
 E nade ...
 Sabendo que perder faz parte
 Que seu tudo pode ser sua arte
 E não há dez que transpasse
 Se você tiver verdade
 Pois nunca é tarde prá falar do que te sufoca
 Nunca é tarde prá abrir de novo as portas
 E se liberte antes que dê aquela dor nas costas e vai
 Já não há mais o que perder
 Se o sol já atingiu o ser
 Já transpassou a carne
 Já alcançou a alma

⁸⁷ Jazz Orimaúá. Ressonâncias no Slam - Episódio Afroslam [00h08m16s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b2aukkAqaFI&t=32s&ab_channel=RogérioCoelho. Acesso em 30/07/2023.

Já derramou a lágrima
 E se despediu dizendo...
 Coragem meus filhos
 Coragem...
 (Jazz Orimauá, Episódio Afroslam” [00h07m34s – 00h10m21s]⁸⁸)

“Coragem” em sua mensagem, é a palavra final, que também inicia um ressoar pelo espaço, quando o poeta faz um *vibrato* modulando a voz. As ondas provocadas pela voz do poeta Jazz sugerem a continuidade, a extensão de uma vibração que se quer ressonante naquele espaço. A coragem vibrante contamina os aplausos e parece permanecer, tomar território, ecoando ali na presença algo, quiçá, poderá ser ouvido para além das portas do teatro, em outros tempos.

As questões de Jazz, para si e para todas as pessoas presentes, “Há quanto tempo não sente” (...) “não sorri” (...) “não se excita?” convoca a repensar sobre os prazeres. E nessa convocação nos lembra do afeto fundamental. “Coragem”. A vigilância da regulação do racismo, é frequente quando “taxam você, limitam você” gerando o “medo de ficar só/ medo de não ser o melhor”. Mas, Jazz nos ensina falando em tom mais baixo e de forma terna e carinhosa: “Mas a palavra vem e diz: nade! Nade contra a corrente”, e nesse momento sua voz se eleva, buscando quem está mais distante na plateia, ao que diz: “Nade. Sabendo que perder faz parte/ Que seu tudo pode ser sua arte/ E não há dez que transpasse/ Se você tiver verdade”. Depositar a esperança de cura na arte e nos colocar de volta em conversa com nossa “verdade” pode nos parecer uma receita simples de ser executada. Mas, de qual verdade Jazz pode estar falando? Imagino que sua própria história se une, conecta-se, a tantas outras naquele momento. E essa atitude de contar e recontar as histórias de pessoas pretas, assimiladas pelo contexto das relações raciais, nos faz retornar às “escrevivências” de Conceição Evaristo:

Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. [...] afirmo que, ao registrar estas histórias continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (Evaristo, 2016, p. 7).

Entendo que essas histórias são ressonâncias de histórias recontadas por nós, quando assumimos nosso território e identidades nelas enquanto pessoas negras. Assim, a “verdade” de Jazz é também uma verdade histórica que nos irmana; nos separa e divide; nos aquilomba; nos mata e nos permite a vida, a emancipação, a sobrevivência e a conquistas de mais espaços

⁸⁸ Jazz Orimauá. Ressonâncias no Slam - Episódio Afroslam [00h07m34s - 00h10m21s]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b2aukkAqAFI&t=32s&ab_channel=RogérioCoelho. Acesso em 30/07/2023.

que se colocar nossa voz. A justaposição dessas contradições, sobre as histórias, é a carga dialética que Nilma Lino explica.

4.5 Das encruzilhadas para a voz

Portanto, seja elaborando nossos “Planos de fuga” como Mattiuzzi, ou “reformulando as rotas” como Apêagá, seja revelando arregimentando a “coragem” que Jazz nos entrega, ou entendendo nossos limites para o “fogo” que JP ensina estamos e direção à vida. Estamos reavivando memórias de um povo negro, afro-brasileiro, no estado da performance, seja no *slam* ou nas mais diversas manifestações artísticas negras.

No *slam*, acreditamos que as encruzilhadas, em que as histórias corporais, reminiscências, confluências históricas, rituais agregados, mimese da tradição oral negra africana e afro-brasileira, o que trazem as performances aqui apresentadas, entre outras, é que produzem a noção mais profícua sobre as Afrografias. Grafa-se em cena, nas performances, elementos que se tornam a transcrição do arcabouço trazido das encruzilhadas. O que se revela aqui é um pouco do próprio traço mnemônico de uma tradição negra da oralidade, como nos explica Leda M^a Martins, sobre os encontros em tempos diversos, uma vez que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (Martins, 2021a, p. 32).

No rito de convencionar a palavra oralizada e performada, o *slam* funda uma comunidade onde a prática oral revela ensinamentos e constrói saberes no coletivo. No Congado trazido por Leda Martins, vemos a transcrição dos rituais africano pela veneração de referências ancestrais da tradição Banto.

Para os congadeiros, essa linhagem da palavra vernacular dos antigos sábios das nações do congado, reis, rainhas, capitães, permanece como signos de referência nos atos rituais, evocados como instância da sabedoria que fecunda a comunidade e que ressoa nos cantares que os presentificam. (Martins, 2021a, p. 186)

Todas essas referências de “antigos sábios”, re-vivenciados nos rituais dos congadeiros, inspiram-nos a entender nas performances do *slam* as colagens, mixagens, hibridismos e também reverências a outros saberes ancestrais eleitos pelas vozes de poetas. Abrigando-se numa ancestralidade, ao mesmo tempo que dialoga com as memórias recentes e contemporâneas, poetas pretas e pretos do *slam* corroboram para a continuidade de uma memória espiralar, em que a dinâmica da oralidade atualiza as gerações a que se pretende transmitir.

O que trazemos até aqui, sobre essas encruzilhadas, são formas artísticas negras que

versam sobre nossos cotidianos e escrevivências. Ainda que não tenhamos a noção de como se formam, e onde se firmam, cada laço de memória que trazemos em nossos corpos, há uma “verdade” em manifestar. Manifestar a autorrepresentação, que aqui entendemos mais como escrevivência, encruzilhada e afrografias se torna um meio de vida; um re-nascimento a cada volta da espiral da história.

Em minhas próprias memórias re-faço caminhos e encontros, buscando um também meu lugar no mundo, a cada dia em que re-cito:

Onde Mora?

Onde mora aquela preta/Minha avó
que conta histórias d’África cravada/
no meio de São João da Chapada/
Quilombo-cabaça-de-cuia-cheio-de-café-coado-na-cozinha-de-Dona-Miúda-grande/
de braço taluda e força na cacunda/
de tanto carregar sapê/
de voltar do garimpo sem pedra/
sem permissão do governo/
vai entender porquê.

Onde mora aquela preta /Minha tia
que ficou sentada, no ponto de ônibus, lendo histórias de Rosa Parks, Dandara, Nzinga, até de madrugada/
depois saiu pra vadiar, manifestejar, noutras quebradas/
aurora empodeirada/
respondeu à cantada do macho sem sentido figurativo/
boicotou até o ônibus heteronormativo/
pra voltar pra casa só quando quisesse e nunca quando fosse mandada/
mandala das ruas e vielas/
onde o black ilumina os poderes dos poemas saídos dos becos e favelas/

Onde mora aquela preta?/ minha irmã
Que fez turbante bordô, poema griot, mandinga nagô/
e ensinou as meninas a serem Afro-líricas/
e que sua poesia levantassem os punhos como voluta/
pra quem duvida de sua conduta/
não moram mais no morro, não morrem mais no asfalto/
agora, elas vivem de luta!

(Rogério Coelho – Sem publicação)

CONSIDERAÇÕES FINAIS – DE VOLTA AO COMEÇO

Eu te vi Zumbi, nos passos e nas migrações diversas dos teus descendentes
Te vi adolescente sem cabeça e sem rosto nos livros de história
Eu te vejo mulher em busca do meu eu
Te verei vagando, oh estrela negra!
Oh luz que ainda não rompeu
Eu te tenho no meu coração, na minha palma de mão verde como Palmar
Eu te espero na minha esperança
do tempo que há de vir.
 (Beatriz Nascimento, 1989, *apud* Ratts, 2007, p. 76)

De volta ao começo, quem abre caminhos é Zumbi, tal qual Exú, nesta segunda-feira, 31 de julho de 2023, em que retomo a escrita. Lembro-me do manifesto/oração declamada no início de toda edição da segundaPRETA, no teatro Espanca e como planejamos nossos ritos de iniciação no Slam Clube da Luta naquele espaço. O rito é contínuo, desde a limpeza do espaço, arranjos técnicos de som, que passa pelos primeiros abraços a quem chega e segue depois de ouvir e sentir todas as performances do dia.

A vivência nos *slams* me garantiu uma pesquisa viva, menos o que se conhece como “pesquisa-ação”, que se quer realizada na estreita relação entre indivíduos da ação e pesquisador, e que busca soluções conjuntas para problemas levantados em sua metodologia. Minha pesquisa não inicia com este texto, muito menos finaliza. O levantamento das hipóteses sobre a poesia falada nos *slams* e saraus, bem como elaborações sobre a performance nesses espaços é constante. Meu interesse e olhares sobre o movimento ressurgem na volta espiral de cada dia de evento, refazem-se antes de ligar o microfone. O que ressoa em mim, como slammaster (e por vezes, poeta) é pesquisa, porém fruição; é produção, porém tesão; é afeto, porém é tensão. Todas essas coisas acontecem sem que eu consiga sistematizar, ou relacionar cartesianamente. Aprendi muito a me afetar no/com o coletivo. Todas as “Conversas em ressonância” que tive e se escrevem aqui foram compartilhadas com as pessoas nomeadas. Isso se deu pelo respeito profundo que tenho com elas e suas escritas e para garantir que não houvesse incômodo de algo que tivesse, por minhas mãos, se desvirtuado. Todas as respostas vieram em tom de gratidão, lágrimas compartilhadas e muito afeto por estarem presentes no trabalho. Justifiquei que estão no trabalho assim como eu espero estar em suas vidas, e como devem estar em todos os lugares que quiserem.

Desde o princípio, ainda na faculdade de Letras, imaginava que minha vivência na universidade serviria também para abrir espaço, primeiro o meu próprio, para pessoas negras e

periféricas ocuparem seus espaços devidos naquele lugar. O poema “Ex-pião”, que trouxe na introdução, foi escrito recentemente e recito nos saraus conferindo sua/minha atualização de “espionagem” das coisas ao meu redor; da ex-peonagem que volta e meia me lembra da forja, sem forma, em que meu corpo foi/é re-feito.

O retorno que dedicamos aqui, re-vivendo a história do *slam* no Brasil e em Minas Gerais, bem como às bases que se fizeram relevantes para chegar à pesquisa, fundem-se simbolicamente ao tempo retornado por poetas em suas performances. Seus laços com a própria história, que é também encruzilhada pela escrevivência, a partir das manifestações artísticas e políticas afro-brasileiras, mostram-nos apenas algumas conexões com as *Afrografias* de Leda. O “eterno retorno”, esteja aqui com vistas ao pensamento nietzschiano (Nietzsche, 2001), ou pelas asas do “anjo da história” de Benjamin (1987), alinha-se aqui com a força do tempo “espiralar” de Leda Maria Martins (2021), segurando nas mãos da história Nagô, em que Muniz Sodré (2017) nos fala do “tempo de Exú”. É sobre esse tempo em espiral que nos interessa saber dos corpos em movimento na performance do *slam*. É pelo movimento de suas/nossas histórias que podemos apontar as conexões com os conceitos levantados aqui, as expectativas sobre suas ressonâncias no que diz respeito aos lugares que ocupam no mundo; ao mundo que se torna o lugar de presença emancipada e vida. Em muitos casos, vimos que a prática artística de pessoas poetas negras não é a primeira opção, quiçá opção, mas meio. Um meio em que encontram suas formas de afeto; de afetarem, a si e a outras pessoas, coletivamente.

A pesquisa, até aqui, encontrou caminhos, também por serendipidade, de mostrar como o pensamento de poetas sobre suas ressonâncias se tornou **um ponto de análise considerável**. Uma vez que é inapreensível, pelo menos no momento, de forma quantitativa, saber do público de pessoas participantes de *slams* como as performances ressoam, e entoar questionamentos aprofundados sobre os pontos de vista da recepção. A própria elaboração de poetas sobre o tema já nos revela uma recepção pela projeção da ideia de recepção; expectativa de recepção. Ao mesmo tempo em que respondem essas expectativas, poetas mantêm uma ligação crucial e indivisível com a recepção, pelo que vimos sobre as alteridades compartilhadas nos momentos das performances.

A escolha dos eventos e das pessoas com quem conversamos, como já adiantei, se foi mostrando evidente pela minha própria vivência e experiência sensorial dos *slams*, como organizador-público-fruidor e pesquisador. A escrita da tese foi sendo feita, elegendo momentos e eventos não escolhidos por mim anteriormente. Ela se escreveu pelas poesias, pelas mãos e corpos de pessoas que aqui colocaram suas vozes. Contribuíram para o processo todo, nossos enlaces e afetos por todas as pessoas que aqui falaram/performaram; pelo respeito

profundo que tenho a todas elas; pelo privilégio de poder andarmos juntos a essas vozes/pessoas, transcribindo narrativas muito próximas em nossas realidades.

Dimensionar o que poderia ter constado nessas escritas não é um trabalho fácil, pois muitas possibilidades se abrem, junto dessas *Afrografias em ressonância*, que apenas seguem o rito de abrir o microfone em mais uma noite do *slam*. Porém, nesses caminhos de aberturas, intimamente sentimos falta de conversar mais com outras pessoas realizadoras de *slam* no Brasil e pelo mundo; falta de ter muitas outras pessoas poetas, com quem convivo e me alio; falta de trazer aqui, um desejo de estabelecer conexões com *slams* de língua portuguesa, principalmente os de países africanos; falta de receber a enorme contribuição dos *slams* para pessoas surdas, como o Slam do Corpo, de São Paulo, entre outras tantas faltas em que as hipóteses aqui teriam conversas duradouras.

O *slam* é um organismo vivo, uma forma de manifestação e fundação de comunidades, um espaço ritual de oralidades com potências diversas de atuação artística, política e identitária. Em toda essa potência, o *slam* se mantém fortemente ligado às pautas e lutas vindas da questão racial, de gênero e de classe social no Brasil. Por tudo que se vê hoje nos *slams*, essas questões estão indissociáveis da prática artística. É um movimento que se faz na/pela coletividade. Por isso não seria possível discutir aqui apenas elementos estéticos das obras em questão, separando-as das vidas das pessoas autoras, não considerando seus contextos, seus corpos, suas cicatrizes, seus abraços. Vimos que a natureza de criação/transcrição das performances é a encruzilhada de saberes, que aponta um porvir firmando posição na tradição oral, radicalizada nas tradições das culturas afro-brasileiras e nas formas de se re-pensar as negritudes.

REFERÊNCIAS

ANZOATEGUI, Priscila de Santana. **Kuñague Aty Guasu**: a grande assembleia das mulheres Guarani e Kaiowá. XIV Encontro de História da ANPUH-MS. 2018. Disponível em:

http://www.encontro2018.ms.anpuh.org/resources/anais/9/1542640808_ARQUIVO_kunhangueatyguasuartigorevisado.pdf. Acesso em 08 jun. 2023.

ARTISTAS E COLABORADORES. **Madiha Sikander**. Vancouver, 2023. Disponível em: <https://rungh.org/artists/madiha-sikander/>. Acesso em 29 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. Ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. UnB, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BASSI, Karine; ZERE, Leandro; GONÇALVES, Joi (orgs.) **De quebrada**: não procure no centro. Ilustração Alice Masago. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2020. E-book. Disponível em: https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2021/03/DE-QUEBRADA-_Nao-procure-no-centro.pdf. Acesso em: 21 jun. 2023.

BLUEPRINT.12. **Artists**. Nova Delhi, 2023. Disponível em: <http://www.blueprint12.com/artists/madiha-sikander>. Acesso em: 29 jul. 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAVALCANTE, Gabrieli. Abya Yala poetry slam: a copa slam das Américas entrevista com Comikk MG (México). **Revista Terceira Margem**, v. 26, n. 49, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/52605/29546>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CIDADE LÚDICA. **Nivea Sabino**: slam Belo Horizonte. Belo Horizonte, 9 dez. 2016. 1 vídeo. (2 h, 55 min.) Disponível em: Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=WOE8L_vLnfw&t=24s. Acesso em: 30 jul. 2023.

CISCATI, Rafael. **Entenda o marco temporal e como ele afeta os direitos dos povos indígenas**. Fundo Brasil de Direitos Humanos, 2023. Disponível em: https://www.fundobrasil.org.br/blog/entenda-o-marco-temporal-e-como-ele-afeta-os-direitos-dos-povos-indigenas/?gclid=CjwKCAjw-IWkBhBTEiwA2exyO-15xG9OXsEqf1hmUogZUudXvj6vZK3nuKAnL4Q_JVNYEbQNOgQzohoC2JoQAvD_BwE. Acesso em: 08 jun. 2023.

COELHO, Rogério. **Ressonâncias no Slam**: episódio Afroslam. Belo Horizonte, 23 jun. 2023. 1 vídeo (14 min. 52 s) Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b2aukkAqaFI&t=31s&ab_channel=RogérioCoelho.

Acesso em: 15 jul. 2023.

COELHO, Rogério. **Conversas Exploratórias Slam BR 2022 Centro de Artes da Maré RJ**. Rio de Janeiro, 10 dez. 2022. 1 vídeo (11 min. 33 s.) Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=R88N56TOX9M&ab_channel=RogérioCoelho. Acesso em: 26 jul. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dezembro 2007. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>. Acesso em: 04 abr. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte/Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

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 Brésil** n. 9, p. 119-126, 2011. Disponível em:

<http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

D'ALVA, Roberta Estrela. SLAM: voz de levante. **Rebento**, São Paulo, n. 10, p. 268-286, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360>. Acesso 04 abr. 2022.

DIMENSTEIN, Gilberto. Moradores podem se expressar com palavras no Sarau da Cooperifa. **Folha Online**, São Paulo, 03 maio, 2005. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/comunidade/gd030505b.htm#:~:text=Criada%20em%202000%2C%20a%20Cooperifa,bares%2C%20galp%C3%B5es%20e%20diversos%20lugares>. Acesso em: 14 jul. 2023.

D'OSOGIYAN, Fernando. **Moforibale, o ato de colocar a cabeça no chão**. 25 nov. 2015.

Disponível em: <https://ocandomble.com/2015/11/25/moforibale-o-ato-de-colocar-a-cabeça-no-chão/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EDUARDO DW. **Faixas**. Soundcloud, 2023. Gravação de som. Disponível em:

<https://soundcloud.com/eduardo-dw-1>. Acesso em: 21 jun. 2023.

ESCAVADOR. **Flávia Helena Santos Peret**. [S. l.], 2023. Disponível em:

<https://www.escavador.com/sobre/554858/flavia-helena-santos-peret>. Acesso em: 02 jul. 2023.

ESPANCA. **Teatro Espanca: apresentação**. Belo Horizonte, 2023. Disponível em:

<http://espanca.com/c/teatro-espanca/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

ESPANCA. **Quem somos**. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://espanca.com/c/quem-somos/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

ESPANCA. **Feira Mercado Negro**. Belo Horizonte, 8 set. 2022. Disponível em: <http://espanca.com/blog/feira-mercado-negro-2/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

ESPANCA. **Segunda Preta: quem somos**. Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://segundapreta.com/quem-somos2/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. (org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. P. 16-21.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FLUP RJ. Flup 22: **Classificatórias Slam BR [Chave B]**. Rio de Janeiro, 6 dez. 2022. 1 vídeo (2 h, 10 min, 16 s.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8WImHhkED5o&t=5177s&ab_channel=FlupRJ. Acesso em: 26 jul. 2023.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ(FIOCRUZ). **Projeto Sankofa discute as questões e relações étnico-raciais**. 10 out. 2018. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/projeto-sankofa-discute-questoes-e-relacoes-etnico-raciais#:~:text=O%20conceito%20de%20Sankofa%20>. Acesso em: 08 jun. 2023.

GAYATRI C. SPIVAK. In: COLUMBIA UNIVERSITY IN THE CITY OF NEW YORK. Department of English and Comparative Literature, 2023. Disponível em: <https://english.columbia.edu/content/gayatri-c-spivak>. Acesso em: 04 abr. 2023.

GRUPO DE ESTUDOS EM LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (GELBC). **Lucía Tennina**. 2023. Disponível em: <https://www.gelbc.com/luca-tennina>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES, Nilma Lino. A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra: a reinvenção da resistência democrática. **Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo**. Dossiê Marcas do Escravismo no Brasil contemporâneo, São Paulo, v. 12, n. 17, 2019. Disponível em: <https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/301> Acesso em: 27 jul. 2023.

GOMES, Nilma Lino. Corporeidade negra e tensão regulação e emancipação social: corpo negro regulado e corpo negro emancipado. *In*: GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 93-100.

GOMES, Nilma Lino. **Afeto emancipatório**. Pretuguês. 1ª Edição do prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte. 6 dez. 2018. Disponível em: <http://premioledamariamartins.com/index.php/1o-premio-leda-maria-martins-2017/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 5. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2009.

GUSTAVO ARRANJUS. Sobre o poeta. *In*: Slam Digital, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poeta/gustavo-arranjus/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The undercommons: fugitive planning & Black Studies**. Minor Compositions. New York, 2013. E-boock. Disponível em: <https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

HOOKS, Bell. **Minha dança tem História**. Trad. Nina Rizzi. São Paulo: Boitatá, 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALES (IMS) **Quarentena poética**. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/slam-das-minas-rj/pieta-poeta/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

INSTITUTO PIPA. **Musa Michelle Mattiuzzi**. Rio De Janeiro, 2023, Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ITAÚ CULTURAL. **Ferréz**. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural, São Paulo, 12 out. 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa280342/ferrez>. Acesso em: 24 jul. 2023.

ITAÚ CULTURAL. **Núcleo Bartolomeu de Depoimentos**. Enciclopédia Itaú Cultural, 26 nov. 2019. Disponível em: Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo464387/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos>. Acesso em: 10 jun. 2023.

JOICE ZAU. *In*: Vida pessoal e carreira, Wikipédia, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joice_Zau. Acesso em: 15 jun. 2023.

KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães. **Passagens: imagem e história em Walter Benjamin**. 1996. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9RPHT4>. Acesso em: 15 jul. 2023.

KILOMBA, Grada **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. Os rios têm sabedoria, vamos aprender com eles. [Entrevista cedida a] Luiz Ribeiro. **Revista Velhas**, Belo Horizonte, n. 13, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://cbhvelhas.org.br/novidades/revista-velhas-no13-entrevista-com-ailton-krenak-os-rios-te%cc%82m-sabedoria-vamos-aprender-com-eles/> Acesso em: 02 jul. 2023.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LITERAFRO. **Nívea Sabino**. Belo Horizonte, 19 mar. 2020. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/1117-nivea-sabino>. Acesso em: 21 fev. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do Jatobá. 2. Ed. revista atualizada. São Paulo, Belo Horizonte: Editoras Perspectiva & Mazza edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.). **Brasil 125fro-brasileiro**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63-81, nov. 2003a. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/lettras/article/view/11881>. Acesso em: 04 abr. 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**, Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 68-83, 2003b.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco!** 2010. 1 vídeo (2 min. 42 s.) Disponível em: <https://vimeo.com/55825936>. Acesso em: 04 abr. 2022.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBAÇA, Jota. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: SILVA, Denise Ferreira da (Org). **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019. P. 15-32.

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance**, Publicação Commissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.

MATTIUZZI, Musa Michelle. Musa Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como ato político. [Entrevista cedida a] João Gabriel Tréz. **O Povo Online**, Fortaleza, 6 mar. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>. Acesso em: 29 jul. 2023.

MBEMBE, Achile. A universalidade de Frantz Fanon. **Revista Circuito**, 2012. Disponível em: <https://circuito.ubueditora.com.br/a-universalidade-de-f/> Acesso em: 26 jul. 2023.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. 3. Ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achile. **Políticas da inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

NADA como um dia após o outro dia. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra. 2002. 2 CDs

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **Vocigrafias**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:
<https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/23073/2/Roberta%20Marques%20do%20Nascimento.pdf> Acesso em: 04 abr. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORIMAUÁ, Jazz. **Abaixo da luz do sol**. Belo Horizonte: Ed. Impressões de Minas, 2021.

OTÁVIO JÚNIOR. *In*: Companhia das Letras. São Paulo, 2023. Disponível em:
<https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/05985/otavio-junior>. Acesso em: 24 jul. 2023.

OXÓSSI. *In*: CANDOMBLÉ: o mundo dos orixás. [S. l.], [S. d.]. Disponível em:
<https://ocandomble.com/os-orixas/oxossi/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

PEREGRINO, Miriane. **Poesia sem fronteiras**: Joice Zau, poeta angolana, é campeã do Slam BR 2021. Por dentro da África, 2021. Disponível em:
<https://www.pordentrodaafrica.com/cultura/poesia-sem-fronteiras-joyce-zau-poeta-angolana-e-a-campea-do-slam-br-2021>. Acesso em: 15 jul. 2023.

PERET, Flávia Helena dos Santos. **Vozes e escritas dissidentes**. 2021. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação - Conhecimento e Inclusão Social, FAE-UFMG, Belo Horizonte 2021. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/46135>. Acesso em: 18 jul. 2023.

POETA, Pieta. **Transforma**. Ilustrações de Ina Gouveia. Belo Horizonte: Editora Terê, 2023.

POETAS AMBULANTES ... *In*: BIBLIO informacional, São Paulo, 4 nov. 2017. Disponível em: <https://biblio.info/poetas-ambulantes/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

PONTE JORNALISMO. **De Minas Gerais para a França**: Pieta Poeta é a campeã do Slam BR 2018. 1 vídeo (3 h 32 min.) Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=zUW4g_AcEX4&ab_channel=PonteJornalismo. Acesso em: 30 jun. 2023.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Programa VAI**. SPCultura, 2023. Disponível em:
<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/679/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

PROJETO MANOBRA. **Ruas e Rios**. Produção musical Sérgio Pererê, 2017 Gravação de som (45 min. 21 s). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=8Cq6iRzQJGk&t=1525s&ab_channel=ProjetoManObra. Acesso em: 21 jun. 2023.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa oficial, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RODA BH DE POESIA. **Literatura pela Boca, com Abigail Campos Leal (RJ) e Leda Maria Martins(MG)**. Belo Horizonte, 20 ago. 2021. 1 vídeo (1 h. 47 min. 37 s.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=94LZiJyKTmo&ab_channel=RodaBHdePoesia. Acesso em: 9 jun. 2023.

SABINO, Nívea. **Interiorana**. Ilustração de Jupiter Coroadá. Brasília; São Paulo: Padê Editorial, 2016.

SABINO, Nívea **Interiorana**. 2. Ed. Nova Lima: Ed. da autora, 2018. E-book. Disponível em: <http://niveasabino.com/index.php/interiorana/>. Acesso em 04 abr. 2022.

SANTOS, Neuza Souza. **Torna-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. Londres: Routledge, 2002. P. 45-78.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. R. L. Almeida, abr. 2011a. [documento online]. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2002. P. 28-51. Disponível em: https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 04 abr. 2022.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun. 2011b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993/5473>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SILVA, Reginaldo Ferreira da. **Amanhecer Esmeralda**. São Paulo: Ed. Objetiva, 2005.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Ed. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da; OTOCH, J. N. **Em estado bruto**. ARS, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45 – 56, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SLAM MG. **Eliminatória 1**: 21-22 out. 2022. Belo Horizonte, 15 jul. 2023. 1 vídeo (1 h. 12 min. 36 s.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3wxcSbKwB7U&ab_channel=SlamMG. Acesso em: 18 jul. 2023.

SLAM CLUBE DA LUTA. **SlamBH poesia marginal Nivea Sabino**. Belo Horizonte, 31 out. 2015. 1 vídeo (2 h, 17 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ocQolZBr_Og&ab_channel=slamclubedaluta. Acesso em: 30 jul. 2023.

SMITH, Marc. Kelly. **Stage a poetry slam**. Napperville: Soucerbooks Media Fusion. 2009.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Josiley Francisco de. **Do canto da voz ao batuque da terra: a presença africana em narrativas orais inscritas no Brasil**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8R9H42?mode=simple>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SOUZA, Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida; COELHO, Rogério Meira. **Entre a performance e a escrita: um olhar sobre a literatura expandida contemporânea na poesia marginal-periférica de Nivea Sabino**. *Opiniões*, São Paulo, n.16, p. 125-145, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165854>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territorialidades e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, Pós-Lit, 2002. P. 13-48.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. Trad. Giselle Ruiz. **Revista O Percevejo Online**, PPGAC/UNIRIO, v. 1, n. 1, jan.-jun., 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/512/436>. Acesso em: 29 jul.2023.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Martírio: luta Guarani Kaiowá – Pyelito Kue**. 20 jun. 2013. 1 vídeo, (5 min. 47 s.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AvRmLP0muMk&t=323s&ab_channel=VideonasAldeias. Acesso em: 08 jun. 2023.

WORLD POETRY SLAM ORGANIZATION (WPSO). **What is WPSO**. Bélgica, 2023. Disponível em: <https://www.worldpoetryslam.org>. Acesso em: 15 jul. 2023.

WORLD POETRY SLAM ORGANIZATION (WPSO). **Manifesto**. Bélgica, 2023. Disponível em: <https://www.worldpoetryslam.org/manifesto/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: a literatura medieval.** Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pchat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Filmografia

SLAM: voz de levante. Direção e roteiro: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Exótica Cinematográfica. Intérpretes: Roberta Estrela D'Alva, Luiza Romão, Chris Tsé, Mel Duarte, Emerson Alcalde, Daniel Minchoni, Luz Ribeiro e elenco. Trilha Sonora: Eugênio Lima e Roberta Estrela D'Alva. São Paulo. Distribuição: Pagu Pictures, 2017. DVD (94 min), son., color. **THE BLACK POWER MIXTAPE 1967-1975.** Documentário. Direção: Goran Olsson Produção: Annika Rogell. Trilha Sonora: Corey Smyth. Suécia: Story AB / Louverture Films, 2011. DVD (96 min), son., color.

APÊNCICES

CONVERSAS EXPLORATÓRIAS - Slam BR 2022

SLAM BR 2022 – 10 DE DEZEMBRO DE 2022

CENTRO DE ARTES DA MARÉ – RJ

Conversas exploratórias e Performances

Ressonâncias

Entrevista com Apeagá

Apeagá: “É prá... dá oi? (risos) Olá!”

Rogério Coelho: “Nome, idade...”

Apeagá: “Eu sou Poliana Hérica. Hérica com ‘H’. As duas letras... A primeira letra do meu primeiro nome e a primeira letra do meu segundo nome... dá vida ao meu nome artístico que é Apeagá escrito por extenso. É... Eu tenho 27 anos. Eu sou de Sobral, região norte do estado do Ceará mas resido em São Paulo atualmente e... me considero multiartista, eu acho... da palavra. E, na perspectiva de me entender a essência da palavra, eu acredito que.. como que essa palavra ressoa? Eu acredito que ela primeiro ressoa prá dentro. Eu acho que... a partir do momento que eu escrevo, que eu performo e que eu...faço esse processo de... de externalizar minha voz eu acho que eu... entendo que ela primeiro ressoa dentro de mim por que quando eu escrevo, escrevo primeiramente prá me acolher, prá me abraçar, prá entender que sou humana, prá entender que meu corpo ele é visceral mas que ao mesmo tempo ele carrega diversos contextos de vulnerabilidades. E eu acho que o... que minha palavra acaba ressoando a partir do momento que eu... externalizo ela, depois que ela já ter ressoado prá dentro, eu acredito que ela ressoa o mesmo que eu... penso que ela faz comigo: que é esse processo de se abraçar, de se acolher, de se compreender, de se auto cuidar, de entender que é necessário cuidar das feridas abertas que são construídas pelas violências da qual corpos dissidentes é... são... são colocadas né? certas violências na qual reproduzem por nossos corpos... então... eu acredito que é isso que ressoa porque é esse feedback também que eu tenho e eu acredito que ela só ressoa nas pessoas dessa forma porque antes de... pensar a palavra como um... uma... um processo de maque... de sobrevivência para com o outro, eu penso ela como um processo de auto cuidado comigo. Então eu escrevo primeiramente prá mim. E eu acho que o fato de eu escrever prá mim com meu processo de cuidado é o que ressoa e abraça outras pessoas também. E é isso. E acho que esse processo de ressoar nas pessoas e voltar prá mim, também através dos feedbacks, é que eu começo a entender que corpos dissidentes e falar sobre você não é egoísmo e eu quero que... isso também seja um processo de... que possa ressoar nas outras pessoas também. Que elas entendam que se cuidar e se perceber e se observar também, que é um processo de auto cuidado e que não é egoísmo. É isso.”

Rogério Coelho: “Agora uma pergunta performática que nós não combinamos.”

Apeagá: “Tá”

Rogério Coelho: “O que é...”

Apeagá: “Ele não combinou isso comigo. Só avisando tá? Dez dólares pela pergunta.”
(risos)

Rogério Coelho: “O que é a performance de Apeagá, uma travesti preta?”

Apeagá: “Tá... Eu costumo dizer que a Apeagá ela é meio entidade assim, então... eu costumo dizer que ela é essa entidade em terra que... faz com que meu corpo se movimente de uma forma... que comunique outros corpos trans..., mas... e ao mesmo tempo represente... né? Apesar

de entender que essa representatividade ela vem carregada de responsabilidade e que bom! Mas eu acredito que essa performance ela é muito... um processo de... se manifestar no mundo. E esse processo de manifesto é falar sobre vida, é falar sobre... corpos dissidentes que, merecem ter direito à cidade, ao cuidado, e que... de alguma forma é... constrói esse mecanismo de comunicação através da literatura. Então acredito que... resumidamente, é pegar minha entidade em terra... é ela quem... quem faz tudo. Quem tá lá não sou eu, quem tá lá é ela. Então acredito que ela... essa... esse caboclo que vem em terra e... comunica de diversas formas e a performance através de um pouco da palavra. É uma das maneiras na qual ela consegue se expressar, vamos dizer assim. É isso.”

Rogério Coelho: “Obrigado querida!”

Entrevista com Malokeko

Malokeko: “Satisfação. Malukeko na voz. Sou da zona norte de São Paulo. Tenho 24 anos. Tô na final do Campeonato Nacional de Poesia, o Slam BR e as minhas poesias eu... elas me fazem pensar que eu fui cronista da minha vida antes de ser poeta. Eu acho que ser poeta é a parte mais fácil do que eu... do que eu faço. A verdade, o difícil mesmo é... viver! Tudo que a gente vive sendo preto, sendo favelado, sendo periférico e eu simplesmente narro isso. Eu na verdade sou um apologista né! Eu defendo minhas ideias. É isso que eu sou. E as pessoas, elas... as pessoas se identificam quando elas tem essa mesma vivência. Eu acho que esse é o melhor retorno acima de tudo, a vitória, acima de tudo, a remuneração. Óbvio, a remuneração é o mais importante né! Prá gente sobreviver e viver mas... o feedback, tocar as pessoas, elas... abrem portas prá novas possibilidades prá que outras pessoas parecidas como eu, além... além de acessar esses espaços, esteja na final de um Campeonato Nacional de Poesias falando sobre ser preto, sobre ser favelado, sobre ser desfavorecido e sobre se politizar. Essa é a real.”

Rogério Coelho: “O que cê já ouviu das pessoas sobre sua poesia?”

Malokeko: “Eu tenho poesias de várias temáticas. Cada uma causa um impacto em cada pessoa. Quando eu falo de amor, as pessoas, elas expõem o lado mais sensível delas mesmo. Elas conseguem externar coisas que elas não costumam externar no dia a dia. Quando eu falo da minha militância, as pessoas começam a refletir pontos em que elas mesmo podem mudar prá que elas tenham autonomia prá falar sobre ser desfavorecido, sobre tudo isso. Então amplia. E, na verdade, na verdade, é o... é o que eu falei anteriormente: eu só narro. As pessoas se surpreendem na verdade é com a realidade que o Brasil se encontra. Não é comigo. Eu sou só um porta voz na real né! É isso que elas falam.”

Rogério Coelho: “Massa! Massa!”

Entrevista com Tawane Teodoro

Tawane Teodoro: “Sou Tawane Teodoro e tenho 24 anos, sou da zona sul de São Paulo, Capão Redondo. Nascida e criada por lá. E quando entrei no universo da poesia, eu tive muito uma ideia de... da minha escrita ser prá mim mesmo, prá ser uma forma de desabafo, tudo mais... Então eu nunca... eu não parava de pensar o que que... como isso batia nas outras pessoas né, e como isso reverberava nelas porque eu tava numa coisa muito... tipo hobby e... só pensava nisso. Quando isso... eu me profissionalizei dentro disso né e entendi como isso batia nas outras pessoas tanto quanto batia em mim e às vezes até mais, eu... comecei a pensar nessa responsabilidade de primeiro ponto né! De tipo, de isso bater em outras pessoas e hoje é.. eu acho que dá prá... prá puxar dois relatos assim que as pessoas já me falaram e um é de gente que né... por exemplo, uma pessoa poeta formadora do Slam Interescolar, então.. todo de, tipo adolescentes, jovens que falam prá mim tipo: ‘ah, foi através do seu vídeo que eu comecei a escrever.’ Então isso é uma... é muito louco assim vocês pensar que: ‘pô, eu comecei a escrever,

eu tô dentro... dentro disso né, que já foi histórico por si só, a gente contando a nossa história e saber que eu tô incentivando outras pessoas a fazer isso e isso prá mim já é incrível. Então pensar nessas outras pessoas é que me conhecem através disso é muito da hora. Mas também é muito bom por exemplo qual que é a visão da minha família e a da minha avó por exemplo. Ontem eu recebi, depois de participar do Slam BR, um áudio da minha avó me falando o quanto eu sou íntima com o microfone, o quanto tipo: ‘ não, só você sobe encima do palco, você vira um monstro e que não sei o que...’ Então, eu acho que esses dois universos assim de fala são muito importantes assim e me faz ter essa.. essa garra de continuar e ver o... o olhar das pessoas encima da minha poesia sabe... É o ‘da hora’, é o ‘poetão’ é o ‘Teodoro’ mas também é a minha avó falando que eu fico muito bonita encima do palco sabe... (risos) Então, acho que é o conjunto da dessas coisas assim. Acho que é isso.”

Entrevista com Wellington Sabino

Wellington Sabino: “Meu nome é Wellington Sabino. Eu tenho 38 anos. Sou poeta. Uberaba, Minas Gerais. Eu acredito que a minha poesia dentro dessa afrografia pode... ressoar na vida das pessoas no despertar e... dar ancestralidade. A nossa ancestralidade ela... ela existe, ela não pode ser invisibilizada mas... quando a gente ressoa, quando a gente fala, quando a gente lembra, rememora aquilo que é interno, a gente desperta e toca coisas que são nossas, coisas africanas. A questão da... do matriarcado, a questão da... de do ubuntu, a questão da gente se amar, se respeitar, rever os nossos valores. Tudo isso está internalizado e precisa ser exteriorizado e quando a gente fala, toca, ressoa e bate numa coisa que responde e fala: ‘olha, eu to aqui. Eu entendo. Eu sei o que cê ta falando’. As nossas dores, elas são muito... individuais. A gente sente, cada um sente a sua própria dor. Só que essa dor é replicada em tantas vezes que uma dor individual passa a ser coletiva que ela é de um grupo enorme de pessoas. E da mesma maneira que a gente sente e quando a gente fala do que a gente sente, a gente tá falando de tantas vidas, de tantas histórias... a gente fala das histórias, a nossa história que fala a história do outro. Então é um pouco disso. Eu imagino que a minha poesia pode rememorar coisas que... não tá nem além da memória. Tá lá na ancestralidade. Mesmo que a pessoa não tenha vivido, não é uma memória que possa ser acessada de uma maneira mecânica. Mas é uma memória ancestral. Então aquilo que eu falo, o que eu digo, não é algo novo, não é algo que é surpreendente, não é algo que tá sendo inventado, é algo que tá sendo dividido, tocado e tá sendo trazido de volta porque isso é ancestral, isso já veio antes da própria... do nosso próprio entendimento como ser humano. É um pouco disso que eu espero que minha a poesia alcance e... tenho votos que um dia ela cumpra o seu propósito.”

CONVERSAS EXPLORATÓRIAS - Arfoslam 2022

AFROSLAM

22 de junho de 2023 – Teatro Espanca

Conversas Exploratórias e Performances

Ressonâncias

Transcrição do material audiovisual disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=b2aukkAqaFI&ab_channel=RogérioCoelhoEntrevista com JP Escrevente**Rogério Coelho:** “Vamo lá... seu nome, sua idade... ”**Jp Escrevente:** “Sou o J.P., tenho 24 anos e... acho que minha poesia ressoa como... como um conforto, como um “tá tudo bem”... saca?... eu... eu tenho esse sentimento de que... quando eu recito e de fazer esse rolê nos olhares e tal... Eu sinto que é um rolê de: “Ei mano, tá tudo bem? Tá suave cê não tá bem? Tá suave a gente falar dessas paradas, sabe? Acho que minha poesia ressoa nessa... nesse... como um... um... um conforto... um... não digo um consolo né? Mas acho que... tranquiliza a galera com relação a falar sobre as nossas fragilidades, tá ligado? Acho que minha poesia ressoa nessa. Tipo:” E aí mano, se a gente não tiver bem, tá suave. Tá suave a gente falar sobre essa parada aqui... é... tá suave a gente querer chorar enquanto a gente recita e tá suave a gente chorar num abraço de alguém. Acho que minha poesia ressoa dessa forma.”**Rogério Coelho:** “Vou te fazer uma outra pergunta: Como é que cê acha que a sua poesia ressoa?”**Jp Escrevente:** (risos)... “aaahh... Eu acho que a minha poesia RESSOA... (risos) Pô... Caraca... Eu nunca tinha parado prá pensar nessa fita. Para... para além dessa... dessa... dessa brisa toda que eu peguei, eu nunca tinha parado prá pensar nisso. Eu acho que minha poesia ressoa... a minha poesia ressoa na margem. Minha poesia ressoa na margem. Minha poesia ressoa afastada do centro. Minha poesia ressoa pros meus, tá ligado? Prá galera que me viu crescer, pros menor do meu bairro. Acho que ela ressoa lá. (risos)”**POESIA Jp Escrevente:**

“Aí... Demorou mas trouxe esses versos frios
 Me machucou perder pessoas quentes
 Faz silêncio aqui dentro eu não ouço um pio
 Mas faz barulho aqui fora arrastar correntes
 E eu já me senti de fora dentro de casa
 Comecei a questionar minha sanidade
 Demorou mas eu saí debaixo da asa
 Logo depois que ela voou buscando liberdade
 Quando eu precisei de ajuda de alguém
 Dava prá contar nos dedos da mão
 Eu prometi que nunca ia enterrar ninguém
 Mas já coleí em mais velórios que os dedos da mão
 E lá na rua tinha um mano que tinha uma arma
 Por causa de outro cara que tinha uma arma

Prá assustar foda eu odeio as arma
 Mas eu também já tive que pegar na arma
 Acreditando que ia pegar minha parte da minha parcela
 Mas não quiseram me pagar minha parcela da parte
 E se eu não falo que agrado o ego nas tela
 Militante cancela minha história na arte
 Não é sobre quem chegou agora e sentou na janela
 Até porque o (...) faz tempo
 É sobre sua atitude, aguentar suas palavras
 É sobre outras suas asas trepadas com o vento
 Tem que aguentar temporal, rap atemporal
 No eco (...) que vai levar nós pro final
 No roubar da vida vim prá levar o astral
 Esquema com ajuda de um espírito ancestral
 Beleza sobre a terra em ascensão
 Poeta é tipo Deus na ilusão de ser mortal
 E eu tô tipo avatar surfando nesse sol
 Dobradinha e cês achando que eu sou paranormal
 Porque eu já trombei a morte mas eu não caio
 Tem flores que se matam antes de cair
 Fiz tipo Rudhini, ganhei depois sumi
 Vocês entendem depressão e quer saber porque eu sumi
 Tava me tratando e eu não tava de férias
 Eu sou humano e quem não erra
 É (...) e sempre me erra
 Agora eu tô gravando e não vou tirar férias
 Eu tô produzindo nessa biosfera
 Nós somos produtos do óleo sobre a terra
 É sobre amor e umas letra sincera
 O empoderamento não é só prá entrar na guerra
 E eu faço essa porra prá ouvirem nossa voz
 Eles já tentaram barrar a nossa voz
 A um tempo atrás quando nós nem tinha voz
 Satisfação total a quem nos deu voz
 E o que cês vão fazer agora que cê tem voz?
 Vai bater no peito e gritar que aqui é nosso
 Encher a cara na droga prá se sentir a sós
 E fazer uma poesia prá falar sobre seus nós
 Nós... perdidos na ilusão de ser Deus
 Porra! Não é porque é da raia que cê é Zeus
 Corra! Pára com essa porra antes que morra
 Morro... de vergonha dos olhos do meu pai
 Será que vou gritar minhas qualidades
 Prá autoafirmar minha divindade
 E aí? Repararam a minha humildade?
 E eu preciso de autopiedade
 Sua militância é foda enquanto te convêm
 Quero ver se colocar no lugar de alguém
 Fora todos os cuzão e quem me acha ruim
 Mas a fala isso que isso me inclui

Eu queria tá incluindo cifrão na conta bancária
 Aí nunca mais vão me chamar de zero à esquerda
 Não vai ser sobre conquistar sua (...) na cara
 É que o trem ia ser da hora (...) direita
 Juntar uma nota e chamar os parceiro
 Lançar uma marca e investir nos estudos
 Se o topo é só de quem vende primeiro
 Sou profissional, melhorei o produto.”
 (Aplausos)

Entrevista com Menino Jazz

Rogério Coelho: “Seu nome, sua idade...”

Menino Jazz: “Eu sou Menino Jazz, vou completar em outubro 27 anos.”

Rogério Coelho: “Como é que cê acha que a sua poesia, a sua performance, ressoa?”

Menino Jazz: “ Nossa! (risos) Nossa!! Peraí!... (risos) Caramba! A palavra, acho que primeiro antes de ressoar no outro né? Eu penso em como ela ressoa em mim... assim... e aí, como ela ressoa em mim já é algo tão milagroso e sagrado que é a fluidez da palavra, que pensar em como ressoa no outro eu imagino que seja de uma individualidade mas também a minha palavra tem uma identidade né? Então essa ressonância sai com uma... centralidade, na ancestralidade, na fé, e que nem sempre esse rolê, por exemplo da palavra, ver a palavra como sagrado, é só um rolê de... de fé. Enfim, ela tem uma identidade, mas acho que ela ressoa de uma maneira muito universal. Principalmente quando tem algumas poesias que talvez não tá falando sobre o quanto a gente tem sofrido violências ou não. Tá falando aqui do meu tempo de vida, do meu cansaço de trabalho, tá falando de um encontro com os amigos tomando uma Brahma... sabe? Eu acho que respinga no outro ainda que seja... aquele pinguinho de tinta do pincel coisinha pouca pequena. Mas é dentro numa individualidade num ponto muito específico. E aí porque eu já escutei algumas pessoas que talvez me ouviram em algum lugar falando sobre isso. Falando: olha... inclusive eu entendi como ressoa em mim entendendo como que ressoa no outro a partir desses... desses testemunhos mesmo né? Eu levo a palavra como um lugar mesmo da oralitura, da oralidade. E ela (Rogério Coelho: massa!) é ressonância máxima!!” (risos)

Rogério Coelho: “Vou te fazer uma outra pergunta: Como que cê acha que a sua poesia ressoa?”

Menino Jazz: “(inaudível) Eu acho que a minha poesia ressoa... Nossa! Isso também é forte, Véio! Não sei, acho que minha poesia...”

(Menino Jazz é chamado ao palco e interrompe a entrevista.)

POESIA MENINO JAZZ:

Cantado

“ Um cravo preto, escravo dentro
 Qual é seu anseio?
 Brilhar de menooooos... ou demaaaais...
 Prá quem não te satisfaz
 Ei Preto
 Cuidado prá quem oferece a sua luz

Ei Preto...

Escuta a voz de quem te conduz

Não é medo...

É coraaaaaaaagem

Corageeeem”

Recitado

“Então parei, sentei, me senti livre

Eu sorri, hesitei... sim, eu sonhei, consegui

Mas o que mais posso querer

Se o sol atinge o ser, transpassa a carne, alcança a alma,

derrama lágrima, me redime mas impossível

Há quanto tempo você não pára

Há quanto tempo não senta

Há quanto tempo não sente

Há quanto tempo não sorri

Há quanto tempo não se excita

Pelas próprias decisões que tomou na vida

Ei moça, rapaz, reflete...

De dia o sol te aquece

A noite sobe essa prece

Mas a fé desse não desmerece

Coragem

Ser artista prá mim não é vantagem

Se minha arte não for mensagem

Eu tô aqui só de passagem

Eu tive que parar de fazer bobagem

E coragem

Porque você vê: taxam você, limitam você

Alguns até acompanham você

E fica fácil de você se perder

Mas o ego, esse não

Esse não. Ele nunca te perde

Ele te abandona

Abandona o medo

E o seu nome vira medo

Medo de ficar só

Medo de não ser o melhor

Medo de não ser igual

Até entre os desiguais

Medo de se suportar

E medo de avançar

Mas é só morga no sofá

Mas a palavra vem e diz nade...

nade... nade contra a corrente

És mais forte

Muito menos carente

E nade ...

Sabendo que perder faz parte

Que seu tudo pode ser sua arte

E não há dez que transpasse

Se você tiver verdade
 Pois nunca é tarde prá falar do que te sufoca
 Nunca é tarde prá abrir de novo as portas
 E se liberte antes que dê aquela dor nas costas e vai
 Já não há mais o que perder
 Se o sol já atingiu o ser
 Já transpassou a carne
 Já alcançou a alma
 Já derramou a lágrima
 E se despediu dizendo...
 Coragem meus filhos
 Coragem..."
 (Aplausos)

(Continuando a entrevista)

Menino Jazz: "É isso né... (risos) Como ressoa no outro... (risos) Não sei se os aplausos explica, não sei se a nota também não, mas eu consigo sentir que pela palavra e como constrói essa palavra, as minhas éticas sagradas de escrever alguma poesia... É nesse rolê da universalidade. Acho que a minha poesia toca mais uma vez esse ponto, mas também quando eu trago algo pautado na racialidade, na individualidade do outro, de pessoas parecidas comigo, então isso pode chegar de várias maneiras: de guerra, de amor, de paz... Uma palavra que às vezes não dá o tiro mas abre o tambor, pega a bala, coloca no peito... Enfim... é isso..." (risos)

Entrevista com Nilo Ibyraporã

Rogério Coelho: "Então... Tô aqui com o Nilo. Fala seu nome prá mim e a sua idade..."

Nilo Ibyraporã: "Nilo Ibyraporã. 28 anos"

Rogério Coelho: "28 anos. Muito Bem!. Vou te fazer duas perguntas tá? É... Como que cê acha que a sua poesia ressoa?"

Nilo Ibyraporã: (risos) "Eu não sei não. De verdade. Eu não faço a menor ideia."

Rogério Coelho: "Tá. Vou te fazer outra pergunta. Como que cê acha que a sua poesia ressoa."

Nilo Ibyraporã: (risos) "Eu não to sabendo" (risos) "Eu não sei responder isso não velho. Tipo: não sei. Não sei nem 'se' e nem muito menos 'como'. Então assim... não sei. É isso." (risos)

Rogério Coelho: "Já é bom."

Poesia Nilo Ybyraporã:

Me sinto invadido
 Pelo seu olhar de fé e que prefere invadir e se aproximar
 Me sinto tão sozinho
 E a minha solidão é um mar vazio
 num mar de gente
 Que não entende nada porque
 eu nunca tive nada
 Invade é só o começo
 Seu corpo é uma esquina pública
 Não tem como existir sem sentir medo
 Mas quem quer vandalizar vai ter que me tombar primeiro
 Sexualiza
 depois invisibiliza
 depois vem roubar minha brisa

E diz que é aliado
(...)
Que é sigilo absoluto
Não assume suas vontades
Mas quer estar do lado
Esperar que eu seja fácil
Sempre desesperado
Se tu achar meu corpo aberto
Vai largar deitado
Mero objeto
Se tu achar meu corpo aberto
Vai ferir demais
ainda bem que tá fechado
com (...) é só o começo
Meu corpo é uma esquina pública
Não tem como existir sem sentir medo
Mas quem quer vandalizar vai ter que me tombar primeiro.”
(aplausos)

ANEXOS

Carta aos slams de Minas Gerais - 2022

Belo Horizonte, 12 de outubro de 2022.



Slam MG 2017 (acervo pessoal do grupo)

Um agradecimento do coração pelo Dossiê SLAM MG, feito pela Babylon By Black - Clara Costa e Cia, E pelo artigo: O circuito cultural do SLAM MG: produção, circulação e recepção literária pelas margens da literatura mineira contemporânea, feito pelo Dudu Luiz, Clara Costa e Thais Carvalhais. Em especial, agradecemos à Thais Carvalhais pela atuação no Slam Clube da Luta e imensa construção no Slam MG, desde o princípio.

PESSOAS POETAS,

Convidamos a todes para SLAM MG 2022, mais uma oportunidade em que poderemos compartilhar nossas experiências juntas. Esperamos fazer, mais uma vez, uma celebração digna de nossa memória de luta, de voz!

Depois de 02 edições on-line, o Slam MG retorna aos eventos presenciais, em que esperamos fortalecer nossas redes de afeto pela celebração da poesia falada do slam.

Para realizarmos nosso encontro, e as condições de participação de cada Slam confirmado, precisamos de uma comunicação bem precisa e emergente, ponte que deverá se atualizar dia a dia, em nossas ações daqui pra frente.

SOBRE AS INSCRIÇÕES DE POETAS REPRESENTANTES

Em primeiro lugar, pedimos URGÊNCIA no envio do formulário de INSCRIÇÃO DE POETA REPRESENTANTE, de cada Slam de Minas Gerais, pelo link: <https://forms.gle/YpQd1jcA3sGhJBt17>

Lá, teremos todas as informações necessárias para a participação.

IMPORTANTE: Estamos atentas/os aos DIAS DE DISPONIBILIDADES

apontados por cada poeta (dificuldades de estar na quinta-feira, por exemplo) pedimos que as/os poetas preencham esse item para que possamos tentar readequar alguma CHAVE e realizar as eliminatórias de forma satisfatória para todes. Mas, informamos que as reservas de espaços estão muito difíceis de conseguir, e o agendamento dessa data já foi feito desde fevereiro 2022.

O PRAZO PARA ENVIO DO FORMULÁRIO É 15/10/2022. Não poderemos estender esse prazo em virtude da data do Slam MG 2022.



PROGRAMAÇÃO

Somos 20 Slams em Minas Gerais neste ano de 2022. Assim, teremos 03 representantes no SLAM BR 2022, que será realizado na FLUP (Rio de Janeiro, na Comunidade da Maré) entre os dias 06 a 09/12 - Slam BR.

08 a 11/12 - Abya YALA

As condições de participação de cada Slam no Slam MG ficaram definidas da seguinte forma:

- Poderão se inscrever para o Slam MG 2022, Slams que realizarem 03 edições + 01 final (entre edições presenciais e/ou On-line, ou híbridas, com a orientação de

que, pelo menos, a final seja presencial);

- Slams recém criados, que realizarem pelo menos 01 edição até dia 31/08/2022, poderão participar.
- Poderão participar poetas de OUTRAS cidades, que não àquelas originárias do slam.

SEMIFINAIS
Dia 21/10/2022 -
Teatro Espanca (Belo Horizonte)

C

HAVE 01 - 06

POETAS - 14hs

CHAVE 02 - 06

FINAL
Dia 22/10/2022 - CRJ - Centro de Referência da
Juventude (Belo Horizonte)

09 POETAS - 14hs - CLASSIFICAM TRÊS PESSOAS DE CADA
CHAVE

***** REGRAS *****

*As regras foram adaptadas da organização do Slam BR.

(Todes participantes do SLAM MG 2022 serão indicados como representantes de cada um dos 20 Slams de Minas Gerais e têm até dia **15/10/2022** para enviar os nomes dos poetas vencedores)

- 1) Cada participante deve apresentar poemas de sua própria autoria;
- 2) Três poemas serão apresentados nas eliminatórias. Se a pessoa poeta chegar à final,

- ela poderá usar qualquer poema inclusive repetir qualquer um utilizado nas semifinais;
- 3) Nas rodadas, a ordem de poetas será sorteada e os poemas serão escolhidos PREVIAMENTE pelas pessoas poetas.
 - 4) Os poemas podem ser sobre qualquer assunto e em qualquer estilo;
 - 5) Não é permitido o uso de acessórios, figurinos, PLÁGIO ou acompanhamento musical. A penalidade para violação dessa regra é de 2 pontos. O uso de palmas, canto, é permitido;
 - 6) Os poemas devem ter no máximo 3 minutos mais 10 segundos de bônus. Após esse tempo a cada 10 segundos excedidos 0,5 ponto é descontado. Uma pessoa especialmente designada para tal ficará responsável pela cronometragem do tempo;
 - 7) Uso de “sample” ou "inspiração": um poeta pode citar partes de poemas já existentes (palavras, textos, palavras) em seu trabalho. No entanto, é proibido PLAGIAR ou copiar poemas.
 - 8) Um júri popular formado por cinco pessoas escolhidas PREVIAMENTE entre o público, pelo slammaster e pela equipe do Slam atribui notas após cada poema numa escala de 0.0 a 10.0 O que os jurados julgam: Forma + conteúdo, inspiração poética + performance. A nota mais alta e a mais baixa são retiradas. As médias e as notas são marcadas em um quadro onde todos possam ver. Ao final os dois poetas de cada chave que tiverem as maiores notas passam para a próxima fase. Na final x poeta que obtiver a maior nota é o/a campeã/campeão.
 - 9) Em caso de empate um novo poema deve ser apresentado. Persistindo o empate, serão contadas todas as notas atribuídas a cada um/a das/os poetas, revelando assim a pessoa vencedora quem atingir a maior nota.
 - 10) São consideradas partes integrantes do jogo e devem ser incorporados a ele, acontecimentos imponderáveis tais como, queda de energia e problemas técnicos no equipamento (que pode fazer com que o microfone falhe por exemplo no meio do poema).

Um encontro pra se lembrar e viver!

O Slam MG 2022 ressurgiu, depois de 02 anos de modo remoto com força total, num grande encontro, tão esperado por todos. No distanciamento imposto pela COVID, aventuramo-nos pelas redes e formatos do slam On-line; conhecemos, em nossos slams pessoas de longe, mas que puderam estar entre nós; refletimos, nas distâncias o quanto a palavra-presente nos falta. No agora, esperamos brindar a vida, a palavra performada pelas vozes desses cantos de Minas e os abraços que nos enchem de desejos compartilhados.

Sejam todos bem-vindos ao Slam MG 2022!!!

CONTATOS

**Rogério Coelho (Slam Clube da
Luta) - (31) 98680-2714**
rogeryocoelho@gmail.com

Clara Costa - (31) 99592-8973
babylonbyblack@gmail.com

SLAMS CONFIRMADOS PARA A PARTICIPAÇÃO EDIÇÃO DE 2022

Slam Clube da Luta- Belo Horizonte.

Slam Ondaka- Uberaba.

Slam Ondaka de Poemas Curtos-

Uberaba Slam Akewí - Viçosa

Slam Akewi - Ipatinga

Slam Poético da Ágora - Juiz de

Fora Slam Batalha da Ágora - Juiz

de Fora Slam Confraria dos poetas

- Juiz de Fora Slam de Perifa - Juiz

de Fora

Slam Griot - Juiz de

Fora Slam da História - Juiz

de Fora Slam Básico -

Coronel Fabriciano Slam

Para Carolina - Sacramento

Slam Duamô - Uberaba

Slam Recitando Vidas - Teófilo

Otoni Slam Zumbi dos Palmares -

Uberlândia Slam Avôa Amor -

Belo Horizonte

**SLAM MG -
PARA MATAR A SAUDADE**

* Fotos do acervo pessoal do Slam MG - Créditos: Beth Freitas – Em ocasião do Slam MG 2018 entre os dias 02 e 04 de novembro de 2018. (acervo pessoal do grupo Slam MG)









