

Vozes das mulheres negras nos saraus e *slams* da cidade de São Paulo

Elaine Correia de Oliveira*
Francine Fernandes Weiss Ricieri**

Resumo

O presente artigo dedica-se aos estudos de *slams* e saraus realizados na periferia da cidade de São Paulo. Em especial, serão destacadas as vozes das mulheres negras que se expressam nesses espaços. O objetivo desse estudo é analisar as linguagens poética, oral e corporal das performances que compõem as apresentações, assim como ressaltar nessas manifestações sua relevância cultural, além de mostrar a importância dos saraus e *slams* como meios de transformação social através da cultura e da arte marginal periférica.

Palavras-chave: Cultura marginal-periférica. Sarau de periferia. *Slam*. Mulher negra.

* Mestre Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo, professora titular - Secretária Estadual do Estado de São Paulo e coordenadora e professora - Uneafro Brasil.

** Pós-doutora em Literatura Brasileira pela UNICAMP (FAPESP), professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), ORCID: 0000-0002-4541-3090

Voices of black women in soirées and *slams* in the city of São Paulo

Abstract

The present article is dedicated to the studies of the poetry *slams* and saraus taking place in the outskirts of São Paulo city. In particular, the voices of the black women that express themselves in these environments will be highlighted. The objective of this study is to analyze the poetic, oral and body language of the performances that make up the presentations, as well as to emphasize in these manifestations their cultural relevance, besides showing the importance of saraus and poetry slams as means of social transformation through culture and marginal art.

Keywords: Marginal-peripheral culture. Periphery soirée. Slam. Black woman.

Recebido em: 29/09/2020// Aceito em 21/11/2020

Introdução

As produções artísticas brasileiras vêm ganhando novos contornos. Cada vez mais, expressões culturais ditas marginais têm se projetado para além dos muros invisíveis da periferia. Quem acompanha de perto manifestações como saraus e *slams* poderá notar o protagonismo de mulheres negras nesses espaços, mesmo que existam poucos estudos dedicados ao tema. Este artigo pretende, nesse contexto, apresentar contribuições para a compreensão desses gêneros, tomando como objeto específico de análise o *Sarau das Pretas* e o *Slam das Minas*, nos quais a participação da mulher negra é predominante. Considerou-se, também, a significativa repercussão de ambos na cidade de São Paulo

As análises serão realizadas por meio de alguns elementos: a voz, dando destaque à voz da mulher negra nesses espaços; o corpo, pois os poemas ecoam através das vivências particulares de um corpo negro em uma sociedade coberta de elementos estigmatizantes em relação a ele; e, por fim, não necessariamente nesta ordem, os aspectos linguísticos, voltados ao estudo do contexto social, histórico presentes nas letras dos poemas. Serão relevantes para as considerações que se seguem alguns teóricos como Paul Zumthor, em seus estudos sobre performance e voz, Hampaté Bâ com suas reflexões sobre a ancestralidade africana, Érica Peçanha e Heloisa Buarque de Hollanda que vêm se dedicando à produção cultural das periferias, além da recuperação da historicidade dos fenômenos abordados.

Nesse sentido, o medievalista Paul Zumthor, importante pesquisador da literatura oral ocidental, ao estudar a contextualização das performances, afirma:

[...] Tecnicamente, a performance aparece como uma ação-oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição[...] (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Para o teórico, a performance atualiza uma circunstância de comunicação social, em um jogo de apelo e aproximação capaz de produzir sentidos e manter a obra viva. Zumthor alia situação e tradição aos atores envolvidos no processo: elementos, em seu conjunto, de grande relevância para pensar a atuação feminina particular (que é também um gesto de inserção em uma ancestralidade), em um contexto que se coloca, coletivamente, como sendo de transmissão e percepção pelo receptor, na perspectiva de uma ação socialmente comunicativa.

Também a contribuição da tradição oral africana é indispensável para as análises das apresentações, devido ao contato que as poetisas mantêm com sua ancestralidade de cultura oral, questão abordada pelo mestre em tradição oral, Amadou Hampaté Bâ:

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

Para Hampaté Bâ, a tradição oral africana está relacionada

a um poder da palavra que vem através do divino. “Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”. (2010, p. 183). Será possível notar nas apresentações dos grupos selecionados uma certa relação com a tradição africana, em especial quando as mulheres invocam suas ancestrais, através de suas vestes e da forma como sua voz e corpo se expressam.

Poesia e performance da mulher negra no *Sarau das Pretas*

O emprego da palavra “sarau” não é atual. No século XIX, diversas produções artísticas como romances, músicas e cartas faziam referências a esses encontros de amigos, muitos deles artistas, políticos e livreiros, que se reuniam com frequência nas casas de certas personagens da elite das grandes cidades ou em espaços exclusivos desses setores, como clubes e livrarias, para tornarem públicas suas criações artísticas.

Sob essa perspectiva e com um olhar mais aprofundado, o sarau do século XXI ganha uma resignificação, sendo necessário entender como surge esse novo estilo. Nos últimos anos do século XX, no Brasil, as produções culturais das periferias começam a se deslocar para além de seus limites físicos/urbanos, tornando mais evidentes e se inserindo em outros espaços da cidade. Heloísa Buarque de Hollanda analisa como essa nova geração surge culturalmente:

[...] Ainda que este como em geral todos os processos culturais que surgem com força substantiva, já viesse dando sinais esparsos de atividade desde os anos 1980, foi realmente a partir do início dos anos 1990 que a cultura da favela começa a se definir e, principalmente,

a se automear com mais clareza. A rápida expansão desse processo consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão nas periferias e população de baixa renda das grandes cidades. (HOLLANDA, 2012, p. 21-22).

A antropóloga social Érica Peçanha observa que, nos últimos anos do século XX, a produção cultural das periferias dissemina-se paulatinamente pelos centros das cidades e a literatura não ficará de fora desse contexto. A cultura periférica consegue consolidar nas artes a busca da reafirmação de identidades e de visibilização de questões sociais:

Com isso, é possível considerar que, na produção cultural contemporânea – tomando como recorte temporal os anos que vão de 1990 a 2005 – a expressão “literatura marginal” entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade. (PEÇANHA, 2006, p. 55)

É seguindo esta lógica que as autoras citadas descrevem o enfrentamento político através da cultura e da literatura marginal, considerando as manifestações periféricas cada vez mais autônomas e um espaço de transformação de seus próprios saberes. Seria o caso dos saraus de periferia, mais especificamente o *Sarau das Pretas*, objeto de análise neste texto.

O *Sarau das Pretas* é um grupo formado por cinco mulheres negras moradoras das regiões periféricas da cidade de São Paulo: Thata Alves, Debora Garcia, Elisandra Souza, Jô Freitas e Taissol Ziggy que se juntam para apresentar poesia oral de

maneira performática ao som do atabaque, da musicalidade de suas vozes e com o gingado de seus corpos através do jongo¹, desse modo, interagindo com o público. O grupo constrói uma trajetória através do sarau, propondo encontros nos quais a escuta é o ponto central, em uma partilha da palavra e da ancestralidade.

Apresenta-se como um sarau não territorial, pois entende que não delimitar um único espaço estimula outras mulheres a ocuparem todos os locais. Por isso, já foram realizadas edições em Centros Culturais, unidades do SESC, espaços congêneres, dentro e fora das periferias, tudo como forma de criar, fortalecer e ampliar lugares de fala e escuta das mulheres negras. Pautando o protagonismo das mulheres periféricas como um ato cultural e político, o *Sarau das Pretas* reúne grande público disposto a vivenciar e compartilhar reflexões que essas mulheres expressam através de sua arte:

Oh, bate palmas,
Começou o Sarau das Pretas.
Oh, dá licença mulher preta vai falar

É com esses versos cantados ao som do atabaque que o *Sarau das Pretas* inicia os trabalhos. Todas as performances durante a apresentação são trabalhadas através de multilinguagem: a música com o atabaque, as palmas e a voz, o corpo negro em movimento e a palavra com a recitação dos poemas. Assim, todas as integrantes do grupo se dividem nas apresentações, buscando, entre uma performance e outra, encenar o destaque de mulheres negras em suas apresentações.

¹ É uma manifestação cultural essencialmente rural diretamente associada à cultura africana no Brasil e que influenciou poderosamente na formação do Samba carioca, em especial, e da cultura popular brasileira como um todo. Inserindo-se no âmbito das chamadas 'danças de umbigada' (sendo, portanto, aparentada com o 'Semba' ou 'Masemba' de Angola), o Jongo foi trazido para o Brasil por negros bantu, sequestrados nos antigos reinos de Ndongo e do Kongo, na região compreendida hoje por boa parte do território da República de Angola.

É possível notar que os aspectos que caracterizam a apresentação do grupo são inerentes aos elementos de uma performance. Desse modo, é necessário esboçarmos o papel de cada linguagem (música, dança e a palavra) utilizadas pelo coletivo. Devemos também considerar as características da cultura de matrizes africanas, pois são base de suas apresentações.

A música na performance é demarcada ao som apenas de um único instrumento, o atabaque, que é tocado por Taissol. Apercussionista do grupo mantém uma relação com o instrumento que remete a sua ancestralidade, deixando um legado de continuidade da tradição. Para as famílias negras no Brasil, essa prática é comum, principalmente se for uma família ligada às tradições das religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda. É de costume nos terreiros encontrarmos crianças que tocam os instrumentos já com certo domínio.

A relação com o instrumento, suscita, ainda, uma reflexão a propósito da importância do corpo no momento da performance. Retomemos Zumthor:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte de vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu impulso primeiro. (ZUMTHOR, 2007 p. 23-24)

Para falarmos especificamente sobre o corpo negro, é necessário compreendê-lo por meio das passagens dos processos mais atrozés que ele teve de enfrentar ao longo da história da escravização. Mesmo passados 132 anos após a lei que liberta

os negros no Brasil, ainda são encontrados traços de uma cultura com características predominantemente racistas. É a partir desse olhar que devemos entendê-lo, pois esse corpo é o lugar da dor, da tortura e da escravidão. Em contrapartida, passando por esse processo de dor, colocamos em lugar de destaque também os aspectos culturais que têm forte influência nas principais manifestações artísticas brasileiras. Atualmente, o corpo negro recebe demarcações pejorativas em relação à sexualidade e à sensualidade, sendo visto usualmente como mercadoria, corpo-objeto e mão de obra pelas culturas hegemônicas, mas, na cultura africana, era visto de outro modo.

Nas tradições culturais, em África, os corpos têm sentidos próprios que ultrapassam as visões estereotipadas e limitadoras. Para os africanos, o corpo é grande fonte de saber, é o lugar de transmissão de conhecimento e experiências humanas individuais ou coletivas. A professora Cristian Souza de Sales, ao analisar o pensamento de Stuart Hall, afirma:

De acordo com Stuart Hall (2003, p.444), em *Da diáspora: identidades e meditações*, o corpo negro é um “arquivo de repertórios culturais próprios”. Este é o lugar onde se “guardam muitas tradições”, bem como as “lutas pela sobrevivência do povo negro em diáspora e, por outro lado tem usado, as contranarrativas que lutamos para expressar”. Para o autor, as culturas negras na diáspora têm usado o corpo como se fosse, e foi muitas vezes, o único “capital cultural” de que dispunham e dispõem. E vem, por meio da história, sendo utilizado como um dos “recursos disponíveis” para os(as) afrodescendentes, de código e de signos, de mitos e ritos herdados (SALES, 2012, p. 94).

Sendo assim, é possível compreendermos como os povos africanos em diáspora trabalham seus corpos como meio de representação da imagem de si e ao mesmo tempo os entendem

como fonte de saber e inovação. Essa discussão parece ter relações com um dos poemas de Thata Alves:

Meu corpo a dar cara para bater
Meu corpo
Para proporcionar
Só o que eu quiser
Meu corpo pra falar
E o fazer sem voz
Sem lábios abrir
E ainda assim feroz
Meu corpo com estrias
Meu corpo pra ser linha
“Corpoesia”
Meu corpo pra não aceitar
Os seus padrões de beleza
Meu corpo meu suor
Pra colocar o pão na mesa
Enaltecendo a minha beleza negra
Meu corpo pra não aceitar
A sua sentença...
(ALVES, 2018, p. 50)

No poema, identifica-se a voz de uma mulher que vê seu corpo como uma fonte de saberes, como nos versos “Meu corpo para falar/Meu corpo para ser linhas/Corpoesia”. Observamos também uma postura marcante quanto a sua autonomia, autoafirmação e protagonismo, o que atualiza a elaboração de outras formas de escrita para o corpo feminino negro, que se afasta dos estereótipos lançados sobre si. Esses versos buscam lançar outros olhares, reescrevendo uma história contada a partir de suas próprias marcas sociais, culturais e estéticas. A poeta apropria-se discursivamente desse corpo, entendendo-o a partir das referências ancestrais e celebra cada traço, buscando sua dimensão performática, que contradiz os discursos de subalternidade ou de hipersexualidade.

Na apresentação do *Sarau das Pretas*, notamos que a voz é o mecanismo apontado como determinante. Quando elas entoam os versos de abertura, pedem licença para falar, demonstrando respeito pela cultura tradicional africana. Para essa tradição, a palavra oral é detentora de poder. É necessário pedir licença para proferi-la, uma vez que ela carrega profundos ensinamentos. A voz é vista como instrumento de poder, mas em diferentes casos, ela pode ser proferida como forma de violência de quem grita para que outro seja silenciado, como vemos no poema da poeta Elizandra Souza, do *Sarau das Pretas*:

Calar o grito/Gritar o Silêncio...
Entoa a canção...
Harmoniza os passos descompassados
Pulsam de vida: a voz, a vida e a rima
As crianças ouvem o silêncio das palavras
Os homens insultam os gritos das crianças
As mulheres desejam os silêncios e os gritos
Os gritos e os silêncios....
Neste ritmo...
O silêncio....
O grito....
O silêncio....
O grito....
O grito...
O silêncio...
No fundo elas vão calar o grito...
E gritar o silêncio....
Calar o grito!
Gritar o silêncio!
(SOUZA, 2012, p. 83)

“Calar o grito/Gritar o silêncio” é um poema que faz um jogo de palavras. Nesse trocadilho, notamos a necessidade de atenção aos sentidos da fala e escuta que dificilmente são respeitados. “Calar o grito”, nesse caso, pode significar uma atitude de interrupção da uma certa violência que silencia as falas. “Gritar

o silêncio” é se impor contrariamente a essa violência e tomar seu lugar de fala. Entretanto, é necessário também considerar o fato de que estamos abordando as vozes de mulheres negras em diáspora. Portanto, parece relevante pensar o lugar de fala dessa mulher no Brasil. A filósofa Djamila Ribeiro explora algumas das implicações históricas e sociais dessa posição:

Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras. Ângela Davis, Audre Lorde e Alice Walker abordam a importância do falar em suas obras. “O silêncio não vai te proteger”, diz Lorde. “Não pode ser seu amigo quem exige seu silêncio”, diz Walker. “A unidade negra foi construída em cima do silêncio da mulher negra”, diz Davis. Essas autoras estão falando sobre a necessidade de não se calar ante opressões como forma de manter uma suposta unidade entre grupos oprimidos, ou seja, alertam para a importância de que ser oprimido não pode ser utilizado como desculpa para legitimar a opressão. A questão do silêncio também pode ser estendida a um silêncio epistemológico e de prática política dentro do movimento feminista. O silêncio em relação à realidade das mulheres negras não as coloca como sujeitos políticos (RIBEIRO, 2018, p. 124-125).

Tais referências sugerem que a posse de uma voz para a mulher negra passa por caminhos complexos. A posição de um lugar de subordinação em relação à supremacia branca está colocada. Segundo a pesquisadora Grada Kilomba, mulheres negras “não são nem brancas nem homens, exercem a função de “‘outro’ do outro”. (2010, p. 40). Parece ser o caso de tentar entender sob que circunstâncias essas poetisas negras ecoam suas vozes e fazem desse instrumento uma fonte de preservação cultural de seu grupo, criando um modelo de sobrevivência e resistência.

A voz da mulher negra nos *slams* na cidade de São Paulo: *Slam das Minas*

O *Slam*, também conhecido como *poetry slam*,² consiste em uma batalha de poesia falada, avaliada por um júri popular em um espaço público. A associação entre a apresentação poética e o julgamento pode ser atraente por incentivar uma escrita e performance mais elaboradas, pois o (a) poeta elabora poemas que caibam no tempo de sua performance e que contenham versos impactantes de acordo com o tema escolhido para que o público se sinta envolvido nesse processo.

Entretanto, é muito difícil definir esse estilo de maneira tão simplificada, pois sua existência se tornou um marco que se constrói por meio de um movimento artístico, cultural, social e estético que vem ganhando um amplo espaço no mundo. Segundo a pesquisadora Roberta Estrela D'Alva, o *slam* surge:

[...] no ano de 1986, no Green Mill Jazz, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, em que o operário de construção civil e poeta Msark Kelly Smith, juntamente com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *slam* (D’ALVA, 2014, p. 110).

Por consequência disso, Smith passa a colaborar com outros artistas para a popularização de outros eventos de poesia falada, com o objetivo de ampliar esse tipo de movimento, que até então circulava apenas em espaços acadêmicos. Nesse contexto,

² *Poetry slam* (traduzido literalmente do inglês, “batida de poesia”) é uma competição em que poetas leem ou recitam um trabalho original (ou, mais raramente, de outros). Estas performances são, em seguida, julgadas por membros selecionados da plateia ou então por uma comissão de jurados. Geralmente, as notas vão de zero (a pior) a dez (a melhor). Retiram-se, então, as melhores e as piores notas, mantendo-se apenas as três notas do meio. Dessa forma, a maior nota que uma pessoa pode tirar é trinta e a menor é zero.

os encontros foram ganhando corpo, num primeiro momento, para apresentar as performances até chegar às competições. Esse marco artístico que ajudou a espalhar essa prática cultural por todas as cidades dos Estados Unidos, ainda acontece nas noites de domingo no mesmo bar com o nome *Uptown Poetry Slam*.

Os *slams* de poesia se caracterizam por apresentarem três regras básicas que permanecem atuantes, não importando se a modalidade da batalha de poesias é entre poetas individuais ou em grupos. São essas três bases que dão certa uniformidade aos campeonatos, permitindo, porém, que cada *slam* tenha certa margem de manobra para desenvolver outras regras que convenham aos poetas que os frequentam, seus organizadores e o público. Algumas variações nas regras fundamentais podem ser encontradas, mas normalmente se referem somente ao tempo de declamação dos poemas. Há batalhas de poesia que criaram outra categoria de declamação, a de poemas curtos, de até 10 ou 13 segundos.

Segundo D’Alva, a primeira regra é relativa à declamação de poemas de autoria pessoal. Sugere um enfoque num processo de autorrepresentação, o que a autora chama de “autoperformance”, enfatizando a expressão e a qualidade individual do artista, que se propõe a dizer seu texto escrito, falado e corporal. A segunda regra, relativa ao tempo de declamação, no início tinha como objetivo proporcionar que o maior número possível de poetas lesse seus textos numa mesma noite, contudo acabou por se tornar também parte do próprio processo criativo dos poetas. Tal afirmação de D’Alva pode ser percebida no cotidiano dos *slammers*, chegando ao ponto de muitos dizerem que, ao pensarem em um poema, já o pensam no tempo de 3 minutos. A terceira regra cria a necessidade dos poetas se concentrarem

no próprio corpo e voz como meios principais da veiculação da mensagem que querem comunicar ao público. Isso os obriga a lidar com uma grande carga de teatralidade, que compensa a ausência de subterfúgios cênicos para as declamações/performances poéticas.

Normalmente, antes da competição se iniciar, acontece um recital livre de poesias, ou seja, uma sessão livre de declamação de poemas e performances variadas, como se fosse uma espécie de aquecimento para a disputa que se dará posteriormente, ou também, como um espaço para quem quiser declamar seus poemas ou de poetas alheios, mas que não deseja participar do jogo. Esse espaço é utilizado pelos competidores e não-competidores. Durante essa primeira parte, são recebidas as inscrições para o campeonato, que tem hora marcada para começar. O recital tem aproximadamente uma hora de duração. O curioso nessa parte do *slam* é que, embora não haja uma regra sobre não poder haver silêncios ou vácuos entre uma declamação e outra, parece haver certo incômodo se a roda fica vazia e ninguém se dispõe a entrar, de modo que as declamações se sucedem umas às outras ininterruptamente. O silêncio nesse momento parece uma condição a ser evitada.

Como vimos com os saraus de periferia, o surgimento de um movimento artístico pode influenciar outras formas de expressão anteriores. O que aparentemente seria novo pode ser na verdade uma visão mais ampliada e crítica de se manifestar artisticamente. Desse modo, o *slam* se aproxima de algumas características do estilo *Hip-Hop*, que o antecede. Estrela D’Alva, aponta esses aspectos:

No hip-hop, a expressividade estética na busca por uma autorrepresentação – o “fazer e contar a sua própria história” – passa também pela questão do espaço

geográfico, da convivência em comunidade. Perante mecanismos cada vez mais sofisticados e perversos de afastamento e isolamento em bairros-dormitórios, de comunidades consideradas “inadequadas” a residirem nos centros urbanos, a reorganização e ressignificação do bairro acontece como um “fato cultural,” como um local onde a cultura “não é oficial, não é propriedade de ninguém [...] é um modo de ser, viver e morrer” e se dá de maneira inevitável (D’ALVA, 2014, p. 7).

Nesse sentido, marcar o nome do lugar de onde se veio é um fator importante para a cultura do *Hip-Hop*. No caso dos *slams*, o espaço geográfico, assim como na história do *Hip-Hop*, é demarcado também nos bairros periféricos. Observamos esse contexto com o *Slam da Guilhermina*, que realiza seus encontros mensalmente na estação de metrô Guilhermina-Esperança na Zona Leste, entre os bairros de Vila Guilhermina e Vila Esperança. É o segundo *slam* mais velho, com antologias publicadas e recursos próprios, criado em 2012 e desde então vem se tornando um dos espaços mais disputados para a apresentação dos poetas.

Entretanto, nem todos os *slams* estão geograficamente demarcados nos espaços periféricos. Alguns são realizados no centro de São Paulo, assim como aconteciam os encontros da cultura *Hip-Hop* nas décadas de 1970 e 80, nos quais as pessoas se reuniam para manifestar suas artes. O *Slam Resistência* é um exemplo desse contexto. Criado em 2014, seus encontros são realizados na Praça Roosevelt, que fica localizada no centro da cidade de São Paulo, onde existe uma grande circulação de pessoas. O sociólogo Tiaraju Pablo D’Andrea, ao analisar os pontos de encontros das primeiras manifestações do Movimento *Hip-Hop* em São Paulo, destaca que:

[..] o *hip-hop*, e posteriormente o rap, se configuraram como expressões criadas por jovens da periferia e que retratavam a vida na periferia, foi o centro o local onde num primeiro momento a rede do hip-hop se fortaleceu, dado que os habitantes dos bairros populares aí confluíam, tornando-o centro gravitacional de um movimento então em gestação (D'ANDREA, 2013, p. 69).

Contudo, o autor destaca a presença negra no centro de São Paulo que valeria uma discussão à parte sobre história urbana. Desde o século XIX, negros libertos e escravos de ganho utilizavam as ruas do centro para seus afazeres cotidianos e para angariar recursos de subsistência, trabalhando em diversos ofícios. Com a paulatina substituição da mão de obra negra escrava pelos imigrantes europeus, somados a processos de urbanização cuja característica era a remoção de cortiços de áreas centrais, a população negra passa a se refugiar em bairros então suburbanos como Vila Brasilândia, Parque Peruche, Cruz das Almas, Vila Matilde, Vila Formosa, Vila Santa Catarina e Jabaquara e em bairros mais centrais como Bela Vista, Liberdade e Barra Funda.

A arte surge como um meio simbólico de ocupação dos espaços urbanos, ou seja, para dizer que esses territórios não devem ser apenas explorados para a execução dos trabalhos cotidianos, mas também para as manifestações culturais e artísticas desses trabalhadores. É nesse contexto que surge o *Slam das Minas-SP*, com o objetivo de ser um espaço de acolhimento para as mulheres e para as manifestações de sua arte.

A iniciativa acontece após a constatação de que as mulheres recebiam pouca visibilidade nos *slams*. No *Slam BR* de 2015, apesar de mais mulheres do que homens terem disputado a primeira rodada, somente uma delas passou para a segunda

fase, e foi eliminada antes da final. O primeiro *Slam* das Minas aconteceu em maio de 2015, no Distrito Federal. As várias edições percorreram diversos locais da região de Brasília, uma delas tendo sido realizada dentro de um presídio feminino.

Em março de 2016, no mês da mulher, surgiu a versão paulista, fazendo com que o *Slam* das Minas tivesse mais visibilidade. Foi organizado por Pam Araújo, Carol Peixoto, Mel Duarte e Luz Ribeiro. O grupo faz sua apresentação mensalmente em diversos locais de São Paulo, em busca de ampliar os espaços e encontrar diversas vozes femininas. Recentemente foi publicado um livro de antologia poética, **Mudas falas são sementes em germinação** (2018), que reúne os poemas de algumas das poetisas que participam do *slam* com certa frequência. As quatro integrantes do grupo são todas poetisas e investem em suas carreiras individuais.

O grito da organizadora para iniciar as batalhas é: *Slam* das Minas! e o público responde: “Manas (ou monas, minas), monstras!”. Assim se iniciam as apresentações. O interessante é perceber que, nesse espaço, as poetisas podem expor suas performances em um local onde elas têm liberdade para abordar assuntos que podem causar dores, revoltas, denúncias e desejos. O evento é aberto para homens também, porém, em alguns encontros com temáticas específicas, o encontro acaba sendo restrito só para as minas.

Partindo para os eixos temáticos das poesias apresentadas no *Slam* das Minas que são diversos, destacaremos *Verdade seja dita*, composto por uma das organizadoras, Mel Duarte, que tem como foco as denúncias sociais da violência contra as mulheres no Brasil:

Verdade seja dita
Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
Seu discurso machista, machuca
E a cada palavra fálha
Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
Violada, violentada
Seja pelo abuso da farda
Ou por trás de uma muralha
Minha vagina não é lixo
Pra dispensar as tuas tralhas
Canalha!
Tanta gente alienada
Que reproduz seu discurso vazio
E não adianta dizer que é só no Brasil
Em todos os lugares do mundo,
Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça.
Carniça!
Os teus restos nem pros urubus jogaria
Porque animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboliço num estômago já acostumado
com tanto lixo
Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar?
Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?
Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter
Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!
(DUARTE, 2016, p. 54)

Mel Duarte explora o campo das emoções com entonações que causam sensações de resistência e inquietação. As palavras “canalha” e “carniça”, que são enfatizadas pelo

ponto de exclamação e o verso “NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!”, que é escrito em caixa alta, são elementos da poesia que, ao serem pronunciados, elevam o som, o que pode causar forte impacto no leitor, como uma sensação de desconforto e náusea. Em alguns versos, podemos sentir certa repulsa, como em: “Minha vagina não é lixão/ Mulheres sofrem como seres sujos/ Os teus restos nem pros urubus jogaria/ E é capaz de dar reboção num estômago já acostumado com tanto lixo.”

Os efeitos provocados pelas palavras poéticas não se distanciam da realidade, já que o Brasil é um dos países em que as mulheres mais sofrem diariamente com a violência do estupro. Segundo os dados oficiais das secretarias estaduais da Segurança coletados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o país teve, em 2016, ao menos 47.646 estupros em todo território nacional. O que a escritora Mel Duarte expressa nos seus versos é, portanto, uma representação da realidade dolorosa que cerca a vida das mulheres brasileiras. A seleção vocabular, nesse sentido, voltada para “palavrões” ou termos que se referem a elementos rebaixados, parece reduplicar a condição de subalternidade que se pretende denunciar e recusar.

Ao passarmos para as duas últimas estrofes, notamos a voz de uma mulher que se impõe a partir das sensações relatadas anteriormente. Primeiro essa voz chama a atenção do leitor/ouvinte com os seguintes questionamentos: “Até quando teremos que suportar?! Mãos querendo nos apalpar?! Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?! Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!”. Nesse caso, fica evidente que a voz poética quer fazer as pessoas pensarem nas respostas, pois as questões aparecem com um sentido de indignação por não se suportar mais essa violência.

Ao concluir o poema, Mel Duarte coloca em questão o cenário machista de uma cultura de estupro, que deveria ser combatida por aqueles que têm o papel de elaborar as leis que regem o país para garantir a integridade da vida de todas as pessoas. No entanto, muitas vezes eles são os primeiros a tratarem o estupro como algo naturalizado e, além disso, propagam cada vez mais o incentivo a essas práticas.

A poeta utiliza a fala do atual presidente do Brasil que na época exercia função de deputado federal, Jair Bolsonaro que, em 2014, afirmou na Câmara dos Deputados que a deputada Maria do Rosário (PT-RS) “não merecia ser estuprada” porque ele a consideraria “muito feia” e que não faria seu “tipo”. O caso em questão, tornou Bolsonaro réu e resultou em uma indenização por danos morais à deputada do PT no valor de dez mil reais e um pedido de desculpas em rede nacional.

Fica explícito que, mesmo com tantas dificuldades, a voz feminina ainda consegue perceber sua força e continua a resistir. A poeta segue expressando nos últimos versos que mesmo os líderes do país não se incomodando com a luta da mulher, essa mobilização conquistou seu espaço no panorama social do Brasil, como se pode observar nos versos: “Sou filha da luta, da puta/ A mesma que aduba esse solo fértil/ A mesma que te pariu!” Existe uma tendência em achar que nesses encontros de poetas mulheres só há espaço para falar da dor ou da violência. Nesse sentido, é preciso destacar que há momentos em que é possível falar dos desejos, das realizações e do prazer, como podemos analisar no poema de Luz Ribeiro, poeta do grupo *Slam* das Minas:

In-terno
no seu abraço ressurgiram
versos, longos e completos

que procurei em folhas limpas

encontrei resquícios de palavras
na inquietude dos seus olhos
reescrevi as mesmas sem tinta

letra por letra em linhas tortuosas
através de sucções
feitas pela boca para a pele

nossas pernas cúmplices, chaves
hora abertas, hora fechadas
sem deixar de abrir

sua mão percorre o corpo
a língua atinge o céu
tudo olho no olho
seu líquido me escreve
em oculto, in-terno e fundo
quente mesmo depois de frio

dormir rascunhos e acordar poesia
eu e você, somos verdade
e todo fim, sem final
parece clichê

(RIBEIRO, 2017, p. 37)

O poema de Luz Ribeiro permite analisar por outra ótica a variação temática que encontramos tanto na escrita, como na apresentação performática das poetisas. O próprio título “In-terno” sugere uma análise mais profunda dessas emoções, partindo de um cenário de erotização dos sentimentos e corpos. Diferentemente do padrão de hipersexualização usualmente associado a mulheres negras, a poeta traz à cena experiências afetivas que podem ser experimentadas por todos, fazendo desse espaço um lugar onde as performances ganhem um sentido que vai além da dor, dando liberdade à criatividade das mulheres que não conseguiriam falar abertamente de suas experiências em outros locais.

A linguagem adotada nos movimentos analisados, considerada a partir dos três elementos anteriormente citados (letra, voz e corpo), constitui um estilo poético que não vemos com frequência em poemas canônicos. É exatamente a especificidade dessa linguagem, seu tom ao mesmo tempo agressivo e resiliente que configura a formalização da vivência de um determinado povo: a voz (misturada às demais sonoridades) pode ser acompanhada das batidas de palmas sincronizadas pelo público (como vimos na análise do Sarau das Pretas) e *mobiliza* o público através de corpos convertidos em meios de acesso a uma sabedoria ancestral. Nas apresentações, tal sabedoria pode se revelar através de danças, como o jongo, ou através de gestos que auxiliam na expressão das falas.

Manifestações dotadas de especificidades, sarau e *slam* compartilham da coexistência entre linguagem escrita e oral, completando-se nos movimentos corporais e em performances que atuam produzindo significativas transformações culturais, artísticas e sociais. Se o sarau pode ser pensado a partir de sua ambientação em um local em que as pessoas se reúnem (sejam artistas experientes ou iniciantes) apresentando seu trabalho de maneira espontânea e comunitária, os *slams* têm como elemento definidor central competições que fazem o poeta realizar uma performance mais elaborada, enquadrando-se às regras do jogo, com o objetivo de levar grande impacto ao público.

Os fenômenos artísticos dos saraus e *slams* vêm desafiando convenções e propondo novos rumos para a reflexão sobre os campos artístico e literário brasileiros. Sua presença no cenário cultural parece sugerir ampliações no alcance desses setores, com a necessidade de se redimensionar a presença da cultura periférica nos estudos literários. Performances e poemas escritos

por grupos específicos, como as mulheres negras (que se organizam e produzem sua arte nesses espaços, com o objetivo de expor suas dores, desejos e emoções) podem repercutir, provocar sensações variadas. A arte produzida por essas mulheres pode despertar conhecimento, emoção e experiências estéticas em outras mulheres e nas comunidades que entram em contato com essas manifestações. Todas essas considerações parecem justificar mais do que razoavelmente a pertinência dos estudos voltados a essas manifestações artísticas: pensar a poesia contemporânea brasileira implica deslocamentos que são também espaciais – sair do *central* rumo ao *periférico* pode ser um caminho para considerar alguns dos aspectos nodais da cultura contemporânea.

Referências

ALVES, Thayneddy. **Em reticências**. 2. Ed. São Paulo: Academia Periférica das Letras, 2018.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África. I. Metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Mel. **Negra nua e crua**. São Paulo: Editora Ijumaá. 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como Recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2012, v. 5. (Coleção cultura é o quê ?)

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: episodes of everyday racism**. 2. Ed. Monastério: Unrast Verlag, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/w3ZbQh>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MAIA, Gustavo & SOARES, Jussara. Cumprindo decisão judicial, Bolsonaro pede desculpas a Maria do Rosário em rede social. **Jornal O Globo**, Brasília, 13 de junho de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/cumprindo-decisao-judicial-bolsonaro-pede-desculpas-maria-do-rosario-em-rede-social-23737390>. Acesso em: out. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PEÇANHA, Érika Nascimento. **“Literatura marginal”: os escritores de periferia entram em cena**. 2006. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.

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