

PERFORMANCE E POLÍTICA NO *POETRY SLAM*:
UM OLHAR FEMINISTA-DECOLONIAL

Jéssica Antunes Ferrara¹

RESUMO: O presente estudo tem como principal objetivo introduzir o movimento poético de *slam* fundamentado na história da arte performática, com ênfase em seu caráter político. Para além disso, considerando a produção do *slam* no contexto da América Latina, em especial do Brasil, a crítica decolonial se mostra pertinente a essa leitura. Desse modo, almeja-se evidenciar a prática feminista-decolonial observada na arte performática do *slam*, já que ela abre a possibilidade de mulheres não-brancas produzirem, falarem e ouvirem outras mulheres e suas mais variadas formas de ser e estar no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento poético de slam; Arte performática; Prática feminista-decolonial.

PERFORMANCE AND POLITICS IN POETRY SLAM: A FEMINIST-DECOLONIAL VIEW

ABSTRACT: The main objective of this study is to introduce the poetic slam movement based on the history of performance art and its political character. Furthermore, when considering the production of slam in the context of Latin America, especially in Brazil, the decolonial criticism is relevant to this reading. Thus, the aim is to highlight the feminist-decolonial practice observed in the slam performance art, given that it is understood that slam opens up the possibility for non-white women to produce, speak and listen to other women and their most varied ways of being and be in the world.

KEYWORDS: Poetic slam movement; Performance art; Feminist-decolonial practice.

Introdução

Neste breve estudo, intenciona-se percorrer a história do movimento de slam desde seus primórdios, a fim de compreendermos como ele se coloca na literatura contemporânea desafiando o cânone ocidental. Será argumentado ao longo do texto que o fato de ter sido um movimento poético surgido na periferia dos EUA – logo mais associado à arte performática produzida pela negritude estadunidense e, então, trazida a países como o Brasil –, o faz um movimento que procura lutar contra a ocultação de vozes outrora violentamente caladas. Ademais, quando interseccionamos classe, raça e gênero, é possível perceber nuances do slam que assinalam uma luta decolonial, isto é, uma luta contra a colonialidade do poder, contra a colonialidade que permaneceu mesmo após a descolonização territorial dos países da América Latina. Aqui, será dado destaque às produções brasileiras, com foco naquelas feitas por mulheres. Em cada tópico será abordada uma questão com maior ênfase, como o efeito de uma lente que se aproxima: no primeiro, será discutida a proposta não-acadêmica do slam; no segundo, a questão

¹ Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Contato: j.antunesferrara@gmail.com.

pulsante da raça e do racismo, trazida por inúmeras/os *slammers*; e, finalmente, no terceiro, uma tentativa de aproximação entre as teorias do feminismo decolonial e a produção poética das mulheres do slam. É preciso destacar, ainda, que os poemas trazidos ao texto foram retirados de suportes diversos, como vídeos na plataforma do Youtube, blogs e livros. À medida em que o estudo for se desenvolvendo, pretende-se trazer com maior detalhe as conceituações teóricas, históricas e as possibilidades de análise levantadas pela poética aqui exposta.

O movimento poético de slam, ou *poetry slam*, é um tipo de poesia falada que ganhou popularidade nas últimas décadas através de eventos como saraus e demais apresentações performáticas, nas quais se observam diversas manifestações sócio-políticas. Daí que performance e política se unem, no contexto do slam, a partir da urgência em se fazer ouvir vozes rechaçadas pelo cânone porque rechaçadas pela estrutura social vigente. Quando tratamos sobre esse movimento, em especial no Brasil, vemos ressaltada a sua importância política, haja vista estarmos ainda sob a colonialidade do poder e do saber. Nesse sentido, a poesia de slam produzida especificamente por mulheres brasileiras age como uma verdadeira prática performática feminista-decolonial, pois consegue abarcar as interseções de gênero, raça e classe comuns a esse contexto. O estudo a ser feito aqui pretende destacar o caráter político de tal performance poética, cujos suportes linguísticos são múltiplos, tornando-a uma arte multimodal. Para que esse empreendimento analítico seja colocado em prática, é preciso, antes, conhecermos o cenário no qual foi possível o desenvolvimento do slam.

De acordo com Susan B. A. Somers-Willett, poeta e crítica autora da obra *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America* (2009), foi no final da década de 1980 e no início da década de 1990 que críticos da poesia estadunidense começaram a se questionar acerca dos caminhos possíveis a serem tomados pela arte poética da época. *Who killed poetry?* (1988), um editorial elaborado por Joseph Epstein, foi o marco inicial de tais questionamentos críticos, os quais colocavam em pauta a relevância da poesia na contemporaneidade das Américas. Dana Gioia, em *Can poetry matter?* (1991), ressaltou o quanto a poesia, cercada pelos muros acadêmicos, estava se distanciando cada vez mais da sociedade em geral. Para esse autor, isso se devia ao fato de a poesia, ou melhor, as e os poetas, terem abandonado a “boemia da classe trabalhadora por carreiras acadêmicas. A terrível situação dos versos deveria ser remediada, ele argumentou, buscando uma audiência para poesia fora da academia” (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 2, tradução minha²). O que estava sendo destacado, portanto, não era o estado ou a qualidade das produções poéticas da época, e sim o afastamento dessas produções da realidade do público. Mais profundamente, era o construto e o alcance da economia simbólica que estava sendo posto em evidência.

² Original: “[...] working-class bohemia for academic careers. The dire situation of verse was only to be remedied, he argued, by seeking an audience for poetry outside of the academy”. Toda tradução da língua inglesa para a língua portuguesa será de minha autoria.

Alguns anos antes de críticas como essas de Epstein e Gioia aparecerem, um operário de construção civil e poeta chamado Mark Kelly Smith já havia observado que os eventos de leitura de poesia não estavam alcançando nenhum público além daquele referente aos círculos acadêmicos e aos próprios poetas. Diante desse cenário, Smith organizou, em 1986, no Green Mill Jazz Club – um bar cujos frequentadores eram, em sua maioria, da classe trabalhadora branca residente no norte de Chicago, EUA – um evento no qual procurava levar mais dinâmica às leituras poéticas a partir da inclusão de apresentações que combinavam “poesia dadaísta, cabaré, experimentação musical e arte performática” (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 3³). Com o desenvolvimento dessas apresentações, Smith propôs uma espécie de competição entre os poetas, que passariam a ter seus poemas submetidos à avaliação do público presente. Esse artifício tinha como principal objetivo promover maior interação entre produtores/produtoras e receptores/receptoras, que não se relacionavam de forma direta quando a poesia se encontrava circunscrita na academia. A chamada crítica especializada não teria mais o peso de outrora. Nascia, assim, o *Uptown Poetry Slam*, o primeiro evento de poesia de slam. De acordo com a artista Roberta Estrela D’Alva (2011), responsável por trazer e desenvolver o movimento poético de slam no Brasil⁴, o termo *slam* foi herdado dos torneios de beisebol e bridge, tendo sido utilizado “primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu” (D’ALVA, 2011, p. 120). E mudou, decerto, toda a concepção crítica referente à produção e apreciação dos bens culturais.

Compreende-se por *poetry slam* uma competição de poesia falada⁵ na qual poetas e público experimentam, a um só tempo, a liberdade de expressão. Porém, é impossível pensar na complexidade da poesia de slam a partir de uma definição limitada como essa. Estrela D’Alva comenta sobre a dimensão política do movimento – que, de fato, se ampliou –, lembrando que “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). A poesia de slam, desta forma, ultrapassou e ultrapassa as definições e

³ Original: “[...] Dadaist poetry, cabaret, musical experimentation and performance art”.

⁴ Essa informação é relevante e será tratada mais à frente, junto à argumentação construída acerca do diálogo entre slam e feminismo decolonial. Porém, como este estudo pretende seguir uma linha metodológica cronológica ao contar a história do desenvolvimento do movimento desde os primórdios, não nos demoraremos nessa questão por agora. A referência à D’Alva aqui importa porque, além de *slammer*, ela também é pesquisadora da área.

⁵ Dois pontos devem ser assinalados aqui: primeiro, quando se diz “poesia falada” a referência aqui não é à modalidade performática conhecida como *spoken word*, mais sim aquela ligada ao universo da poesia *beatnik*, aos movimentos negros estadunidenses como o hip-hop e rap, e de origem comercial (D’ALVA, 2011; SOMERS-WILLETT, 2009). Falar sobre “poesia falada” cumpre a função de destacar o papel da oralidade na poesia de slam. Ao mesmo tempo, não há a pretensão de desenvolver uma análise crítica do fator “oralidade” dentro do movimento performático de slam. Não negando sua importância, é objetivada, antes, o foco na dinâmica cultural e política realizada através da performance – muito embora compreenda-se que o caráter oral do slam também seja uma maneira de contestar o cânone, isto é, o etnocentrismo e grafocentrismo da poesia ocidental (ZUMTHOR, 2007).

conceituações da crítica literária tradicional, ressignificando e redimensionando a capacidade poética, que passa a ser força ativa dentro dos mais diversos campos.

Com a leitura de *The Cultural Politics of Slam Poetry* (2009), de Somers-Willett, é possível compreender como essa nova forma de se relacionar com a poesia emergiu da classe trabalhadora de Chicago, exatamente no momento em que a crítica dita especializada começou a considerar o impacto diminuto – ou mesmo nulo – da poesia contemporânea na vida das pessoas que não faziam parte do nicho acadêmico. Já aí, a poesia de slam mostrou-se revolucionária, posto que questionou e questiona os cânones e o modo de produção de saberes centrado em uma autorreferencialidade marcada por privilégios sociais (BOURDIEU, 2017). Essa autorreferencialidade assume um tipo de representação e apreciação adquiridas no seio das classes sociais mais nobres, adquiridas como percepção de uma forma de existência que, para garantir que permaneça no topo, impõe-se como universal. Nesse sentido, o caráter revolucionário do slam inicia com a exigência da participação de júri não-especializado, criando um novo tipo de relação entre poetas e público.

Nas apresentações de slam, o público exerce papel fundamental, reagindo e interagindo a todo o tempo com poetas e poesias. De acordo com Somers-Willett, “o público recebe o verso performado experienciando como o poeta se move, aparece, soa e personifica fisicamente o poema” (2009, p. 17⁶). O slam, portanto, exige com que poetas, poemas e público se relacionem de maneira crítica, ativa e imediata entre si, o que significa que para que ele aconteça, “é fundamental a participação coletiva e ativa de todos os presentes” (D’ALVA, 2011, p. 121). Com isso, vê-se que o movimento poético de slam questiona e coloca em tensão o lugar do labor literário tradicional, da crítica literária canônica, do público erudito e do filtro estético dos editores. Isso ocorre justamente porque a poesia de slam pede a um público – preferencialmente dinâmico e plural – que determine o valor dos poemas por meio de aplausos, batidas com as mãos e os pés, vaias, estalar de dedos, e, ao final, pontuação. A audiência se torna, aqui, consumidora e avaliadora a um só tempo, sem necessidade de mediação crítica de especialistas (SOMERS-WILLETT, 2009). Supera-se, aqui, o estetismo que, “ao construir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a denegação burguesa do mundo social” (BOURDIEU, 2017, p. 13). O público dialoga não apenas com a forma, com a representação; mas, antes de tudo, com a coisa que é representada, com o reconhecimento na coisa representada. Isso desestrutura, em certa medida, o elitismo dos bens culturais de nossa economia simbólica.

Nesse sentido, para que os poemas sejam apreciados da melhor maneira pelo público, cada *slammer* define suas táticas, mantendo em comum a preocupação com as questões concretas do presente. As e os poetas tratam principalmente das construções das subjetividades – particulares e/ou coletivas – inseridas em um determinado contexto sócio-cultural, contrapondo-se mais uma vez à tradição canônica da crítica literária que

⁶ Original: “Audiences receive performed verse by experiencing how the poet moves, appears, sounds, and physically embodies the poem”.

postula a independência de gestos e demandas populares de uma época em relação à poesia produzida (SOMERS-WILLETT, 2009). Tal ruptura encontra na performance uma de suas possibilidades de ser. Acerca dos estudos da performance, a professora e pesquisadora Diana Taylor indica que a performance procura romper com a noção de que arte se aparta da vida social:

a performance, como ato de intervenção efêmera, pode interromper os circuitos das indústrias culturais capitalistas limitadas à fabricação de produtos de consumo. Não depende de textos editoriais (e, portanto, evita a censura); não precisa de um diretor, atores, designers ou todo o equipamento técnico que o teatro exige; não precisa de espaços designados para existir. Como arte de ruptura, a performance questiona a convenção modernista de que a arte é autônoma da vida social⁷ (TAYLOR, 2012, p. 67).

Ademais, o *poetry slam* salienta que a questão da construção das subjetividades é fundamental para que os discursos desenvolvidos em e por culturas e formas de vida não-normativas e marginalizadas pelo sistema sejam social e politicamente reconhecidos. O caráter performático do slam, o qual não a circunscreve em modelos literários e a deixa fluir para além do papel, pode ser compreendido como um dos fatores determinantes que proporcionam intensidade política ao movimento. No próximo item, veremos como a arte performática contemporânea, especialmente o movimento poético de slam, permite com que as subjetividades impostas e homogeneizantes possam ser questionadas e ressignificadas através do diálogo entre poesia, performance e prática política.

1 A arte performática e a construção das subjetividades

É extremamente complexo definir a poesia de slam enquanto gênero devido à sua característica dinâmica que investe contra o cânone: a separação marcada dos gêneros responde à economia simbólica na qual as diferenças sociais são bem delimitadas. Para dar conta de sua pressuposta universalidade, um gênero deve ser circunscrito a uma possibilidade de ser, assim como as existências reguladas pelo mesmo princípio dessa economia. Pelo mesmo motivo, há também uma complexidade em se tentar definir a performance em geral. Logo, é possível entender o slam como uma expressão da arte performática contemporânea, posto que compartilha a importância da presença, do corpo, da dinâmica e da interação imediata com a audiência. O foco é dado, primeiro, ao que e como as autoras e os autores performatizam, afastando a ideia da crítica tradicional que

⁷ Original: “El performance, como acto de intervención efímero, puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar productos de consumo. No depende de textos editoriales (y por ende elude la censura); no necesita director, actores, diseñadores ni todo el aparato técnico que requiere el teatro; no necesita espacios designados para existir. Como arte de ruptura, el performance cuestiona la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social”. Toda tradução da língua castelhana para a língua portuguesa será de minha autoria.

sublima os traços de autoria de uma obra. De acordo com o teatrologista e professor estadunidense Marvin Carlson, os praticantes da arte moderna performática,

[...] quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações (2009, p. 17).

Uma noção do alcance social e político de tal empreendimento é possível através da percepção da constituição das subjetividades dos seres nos mais diversos contextos, posto ser esse material aquilo que será interpelado e ressignificado nas performances poéticas de slam. A filósofa Judith Butler, em sua obra *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2017a, p. 168), fala sobre a complexidade observada no processo de construção de um sujeito reflexivo de si mesmo que surge um mundo social anteriormente formado. Esse mundo anterior à própria existência mostra que não há uma essência do sujeito, e sim práticas históricas que constituem relações de poder as quais criam supostas verdades sobre aquilo que alguém *deve* ser, isto é, categorias criadas e que devem ser preenchidas e reconhecidas pelos sujeitos sociais (FOUCAULT, 1995). Ao colocar-se em discurso expondo elementos autobiográficos, o sujeito não recorre, nesse sentido, a um si-mesmo fechado e imutável; entrega-se, antes, à tentativa de compreender os modos através dos quais seu si-mesmo foi e é produzido – e de como, de certa maneira, ele é também produtivo. Em outras palavras, busca-se “através de quais práticas o sujeito é compelido a se produzir, e de que maneira ele pode ser percebido como agente que cria e/ou recria condições de existência” (FERRARA, 2019, p. 22). Na concepção de Butler (2017a, p. 167), o “eu”

[...] passa a existir por uma interpelação que não posso recordar nem recuperar, e quando ajo, ajo em um mundo cuja estrutura, em grande parte, não é criação minha – o que não equivale a dizer que não exista criação ou ação minha no mundo. Certamente existe. Significa apenas que o “eu”, seu sofrer e agir, dizer e conhecer, acontece em um crisol de relações sociais, variavelmente estabelecidas e reiteráveis, sendo algumas irrecuperáveis e outras responsáveis por invadir, condicionar e limitar nossa inteligibilidade no presente. Quando agimos e falamos, não só nos revelamos, mas também agimos sobre os esquemas de inteligibilidade que determinam quem será o ser que fala, sujeitando-os à ruptura ou à revisão, consolidando suas normas ou contestando sua hegemonia.

Ao pensarmos na poesia de slam dentro desse contexto, a vemos avançar para muito além dos elementos da prática da arte performática imediata, observados no momento em que autor ou autora se apresenta no palco; há, ainda e antes, um momento de reflexividade sobre a construção de si como sujeito dentro das batalhas sociais e

políticas contemporâneas. A e o *slammer* trazem às suas apresentações, em seus poemas e corpos, as marcas dos processos de subjetivação aos quais todas e todos nós estamos submetidas e submetidos diariamente, fazendo com que haja reconhecimento por parte do público. O impacto político de tais performances pode ser já percebido nessa conexão, a qual permite que o público se reconheça e dê as notas a partir do grau desse reconhecimento. Assim, é notável que o próprio *modus operandi* da arte performática contemporânea carregue uma função sócio-política. Para Estrela D’Alva, “o *slammer*, ao dar o seu depoimento, situa-se em uma instância performática em que arte e vida fazem parte do mesmo plano e não há dissociação entre ética e estética” (2011, p. 122), reforçando a interrelação da arte e da sociedade como um todo. Além disso, o processo de reflexão de si mesmo ao qual poetas e público são expostos é aquilo que permite com que o sujeito reconheça os poderes impostos sobre ele e que, ao mesmo tempo, o tornam sujeito. Esse processo de se tornar subordinado ao poder enquanto se desenvolve como sujeito é chamado de *sujeição* (BUTLER, 2017b). É exatamente nesse processo que há uma “apropriação” do poder pelo sujeito, que o reitera das mais diversas maneiras, fazendo com que, a partir de seu estado de sujeição a um poder, seja possível (res)surgir socialmente. A reiteração do poder, portanto, é o que assegura a possibilidade de o sujeito resistir, se opor e ressignificar o poder exercido sobre ele. Nas palavras de Butler,

se, ao agir, o sujeito retém as condições de seu surgimento, isso não significa que toda sua ação continue presa a essas condições nem que elas sejam as mesmas em todas as ações. Assumir o poder não consiste na fácil tarefa de retirá-lo de um lugar, transferi-lo intacto e imediatamente se apropriar dele; o ato de apropriação pode envolver uma alteração do poder, de modo que o poder assumido ou apropriado atue contra o poder que lhe possibilitou ser assumido. Na medida em que as condições de subordinação tornam possível a assunção do poder, o poder assumido permanece ligado a essas condições, mas de forma ambivalente; com efeito, o poder assumido deve conservar essa subordinação e ao mesmo tempo se opor a ela (2017b, p. 21).

O caráter performático da poesia de slam possibilita que ela atue politicamente nas e em relação às plurais formas de subjetivação, oferecendo voz e visibilidade às experiências não circunscritas no discurso hegemônico. Nesse sentido, D’Alva ressalta que:

essas ágoras livres, da livre expressão, do livre pensamento, são muito importantes hoje em dia, no momento político em que a gente vive, onde há muita divergência de pensamento, muita diferença, e até mesmo consonância. Eu acho que são espaços em que - já que os espaços da política partidária estão muito saturados - dá pra exercer política e cidadania de uma maneira poética, de uma maneira diversa, de uma maneira em que a gente ouve a opinião que não é exatamente a nossa (D’ALVA, 2017).

A ressignificação da relação entre poeta e público é uma das maiores inovações trazidas pelo *poetry slam* que, ao proporcionar formas de performatividade das mais

diversas subjetividades encarnadas nos autores e nas autoras, faz com que o ao vivo, o contato e a troca imediata se tornem fundamentais nessa perspectiva da poética contemporânea. Através da fala, gestos, vestimentas, vozes, entonações, corpos etc., aquelas e aqueles que produzem poesia de slam são capazes de levar ao público “nuances da diferença cultural que a página não pode” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 18⁸). Com isso, múltiplas formas de ser e estar no mundo podem ser reconhecidas e outras tantas podem ser criadas a partir da reflexividade e contato entre reflexividades – as das e dos poetas e, também, do público –, atestando o fato de que a performance opera “dentro de sistemas altamente codificados de uma cultura”, mas que pode, ela mesma, “gerar constantemente novas figurações de ação” (CARLSON, 2009, p. 62). Nesse sentido, para que seja citado um exemplo do modo como a resignificação da relação poeta *versus* público é uma das propostas centrais do slam, abaixo transcrevo um trecho do poema *Receba a delicadeza*, da slammer Tawane Theodoro, campeã da edição de 2018 do Slam da Guilhermina⁹:

[...]
Cêis tá me tirando, né possível
Pra achar que a minha paciência chega nesse nível
A gente só toma na cara
E querem que sejamos delicadas?
Tá aqui a delicadeza de vocês [*mostra os dedos médios de ambas as mãos, como gesto de insulto, enquanto a platéia grita em sinal de aprovação*]
Lembra das porcentagens que eu citei, “eu não queria ser feminista”?
É, o tempo passou e só aumentou a lista
Cêis querem anular o que eu sinto
Só porque no meio das suas pernas tem um pinto? [...]
(THEODORO, 2018).

O trecho acima demonstra como as e os artistas do slam se utilizam da gestualidade, por exemplo, para poder compor o próprio poema – gestualidade essa transcrita aqui entre colchetes e em itálico. No caso, o gesto fálico considerado ofensivo desde tempos remotos, carrega não apenas a mensagem primeira de um insulto destinado aos homens, mas por ser justamente fálico, demonstra, além, uma “retomada” do poder através da performance gestual. A aprovação da plateia demonstra uma consonância de pensamento do público e uma incitação à supracitada retomada de poder, a qual, no final das contas, é também a retomada do poder do público, já que este se encontra de acordo com a mensagem passada pela poeta¹⁰.

⁸ Original: “[...] nuances of cultural difference that the page cannot”.

⁹ De acordo com Vilma Bokany (2017), O Slam da Guilhermina é uma intervenção artística e cultural que teve início em 2012, na Zona Leste de São Paulo/BR.

¹⁰ É claro que tal expressão poética de Tawane Theodoro é muito mais rica de nuances e valeria um estudo analítico à parte. Entretanto, como é objetivo deste trabalho uma abordagem histórica do movimento como um todo, seria inviável desenvolvermos uma análise mais aprofundada do poema.

Assim, no contexto da performance de slam, é perceptível o quão importante é a figura da e do poeta. Para Carlson (2009), em toda a arte performática a contribuição pessoal da ou do performer é enfatizada. A perspectiva de conceder “uma voz e um corpo para a experiência comum (e geralmente não articulada) é muito importante para a performance moderna, especialmente aquela criada por e para comunidades oprimidas ou marginalizadas” (CARLSON, 2009, p. 133). Logo, a figura da e do performer e sua apresentação autobiográfica é importante porque ela é quem incorpora e dá voz a grupos que não alcançam visibilidade dentro do sistema colonial/capitalista atual. Sob essa ótica, existem fatores que expõem com maior objetividade essa particularidade performática dentro do movimento de slam: uma das regras comuns a toda competição é que os poemas devem ser inéditos e de autoria própria, enfatizando a questão da autenticidade do discurso e da subjetividade dos que performatizam. Ainda que os poemas sejam performados em terceira pessoa, o público sempre o atribuirá a uma vivência ou experiência genuína da autora ou do autor. Dessa forma, surge uma espécie de pacto entre audiência e *slammer*, permitindo a criação de uma convicção, conexão e reconhecimento entre as partes (SOMERS-WILLET, 2009). A responsabilidade dessa estrutura se encontra na figura da e do performer, cuja decisão de investigar e recriar seu próprio modo de subjetivação ou os modos de subjetivações de determinados grupos é, também, a decisão de ela ou ele tornar possível com que a apresentação para um público aconteça (CARLSON, 2009).

Na perspectiva apresentada, a e o *slammer* unem prática performática e prática política a um só tempo, impelindo o público a assim também fazer. Se, ao expor e reconstruir – muitas vezes expurgando, renunciando e ressignificando – a constituição plural das subjetividades sociais, as e os poetas performam e agem politicamente, então ao reconhecer as verdades impostas sobre aquelas falas e corpos, identificando-se ou não, mas, primordialmente, *reconhecendo*, o público e sua reação crítica julgadora também age politicamente, enquanto se mostra parte da estrutura da arte performática – conforme pôde ser constatado na leitura do trecho do poema de Tawane Theodoro, *Receba a delicadeza* (2018). É como Bourdieu (2017, p. 37) fala sobre o aspecto do teatro popular: “o espetáculo popular é aquele que proporciona, inseparavelmente, a participação individual do espectador no espetáculo, assim como a participação coletiva na festa promovida pelo espetáculo”. Há, portanto, uma importância física inegável na arte performática, já que “a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou os efeitos cênicos têm seu poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em nossa presença” (CARLSON, 2009, p. 95). Nesse sentido, no movimento de slam, o desempenho das e dos poetas importa mais por ser ele o definidor da apresentação enquanto performática e política do que por seu caráter competitivo.

A partir disso, vê-se que o slam possui a adaptabilidade como traço particular; as e os poetas adaptam suas produções e performances aos locais, contextos sociais e políticos, públicos específicos etc. Com isso, não há um poema de slam que seja inédito, exclusivo e original, esteja ele sendo performado ao vivo ou impresso. De acordo com Somers-Willett, “em vez disso, os poemas de slam têm vários ‘momentos originais’ à

medida que são executados repetidamente e mudam, tanto na performance quanto no conteúdo, para se adequar a diferentes públicos ao vivo” (2009, p. 26¹¹). Tal característica mostra, ainda, o devir do processo tanto de performance – que envolve não apenas o momento performado, mas também todo o antes, a preparação, o rascunho do poema no papel – quanto de subjetivação. É o inacabado que se adapta e nunca se conclui que pode ser percebido como a forma e a matéria do slam. Reivindicando a não-redução das subjetividades a verdades historicamente criadas e fixadas na política global das identidades – com destaque à racialização e aos papéis de gênero impostos sobre a construção dos sujeitos –, o caráter inacabado da poesia de slam não é simplesmente uma adaptabilidade que visa o puro entretenimento comum às competições. Trata-se, na verdade, de uma prática política proporcionada pela arte performática que vislumbra a desestruturação das normas e categorias canônicas, de uma liberação que pretende “colocar o mundo social de ponta cabeça, derrubando as convenções e as conveniências” (BOURDIEU, 2017, p. 37).

Mesmo que o foco não seja tão somente o caráter de entretenimento das competições, salienta-se que esse entretenimento observado no slam não é compreendido como algo negativo, e as críticas que procuram diminuir o valor estético-literário das performances por esse motivo não abalam o movimento, mas, ao contrário, fortalecem sua faceta antiacadêmica. Nascido no seio do antagonismo das formas canônicas e academicistas, o *poetry slam* se contrapõe, tanto na forma quanto no conteúdo, às normatividades instituídas, ao elitismo do estetismo acadêmico. Sendo assim, não há problema algum nas descontinuidades do movimento e na interação direta com o público que, enfim, é o que constrói suas requeridas imprecisões. Conforme exposto pelo professor, poeta e escritor Javon Johnson, em *Killing Poetry: blackness and the making of slam and spoken word communities* (2017), críticos canônicos como Harold Bloom¹², por exemplo, já atacaram a qualidade do slam destacando que a intimidade criada com o público atrapalha na concepção estética das obras, chegando mesmo a dizer que a poesia de slam representava, atualmente, a morte da arte, para logo mais refletir de maneira nostálgica sobre nomes como Blake, Shakespeare e Whitman (JOHNSON, 2017, p. 1). Mais uma vez, trata-se de um estetismo elitista que prega o distanciamento da experimentação formal como forma de representação artística legítima. Esse tipo de concepção

traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar,

¹¹ Original: “Instead, slam poems have multiple ‘original moments’ as they are performed over and over again and change both in performance and content to suit different live audiences”.

¹² Conforme referenciado por Johnson (2017, p. 137), a crítica de Bloom foi feita durante uma entrevista intitulada “The Man in the Back Row Has a Question: VI”, presente na edição 42 da revista *Paris Review* (2000).

independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais (BOURDIEU, 2017, p. 14).

Seguindo essa perspectiva criticada por Bourdieu, Bloom insiste em recusar o caráter artístico e literário do slam porque acredita que a presença da audiência e dos aplausos não é algo capaz de medir a qualidade dos poemas (SOMERS-WILLET, 2009). As e os *slammers* até podem concordar com isso em algum ponto, mas defendem que a popularidade e a acessibilidade do slam é fundamental ao desenvolvimento do próprio movimento. Ou seja, não negam que os aplausos sempre irão avaliar elementos extra-poema, como a performance da ou do poeta, o tipo de visão política que transmite ou o quão ela ou ele foi capaz de ser reconhecido e de suscitar emoções íntimas ao público. Nesse caso, nem sempre o “melhor poema”, no sentido de poema que mais se apresenta de acordo com os padrões estéticos, poéticos e literários estipulados pelo cânone, será aquele que sairá vencedor de uma batalha de slam. O que realmente está em jogo é o fato de que o movimento procura extrapolar tais limites críticos. Para que seja melhor compreendida essa dimensão do slam, abaixo o poema vencedor da edição de fevereiro de 2020 (nº 224) do Slam da Guilhermina:

Foi uma história feita sem métricas, regras ou réguas
Pelo o tanto que eu tive que correr de vocês
Hoje me chamam de Papa-Léguas
Levando uma história escrita em conta
Que na real quem conta não sou eu
Se você sabe o nome do seu bisavô, meu irmão
Parabéns! Isso aí é quase milagre de Deus
Aliás, muito obrigado
Que Deus seja branco mesmo
Porque esse caos na Terra tá explicado
Meus irmãos sangrando na rua
Minhas irmãs com depressão
As criança já não brinca de boa
Vocês pensando na seleção
Assassinado na porta de um fast-food, cabelo black é motivo de prisão
Meus moleque segurando uma doze
Mas o maior bandido cêis votaram na eleição [*gritos da platéia em sinal de concordância*]
[...]
(CAMPOS, 2020).

Jéssica Campos, autora do poema em destaque, é uma jovem moradora do Capão Redondo, distrito de periferia localizado na região sudoeste da cidade de São Paulo, e é uma das organizadoras, junto a Tawane Theodoro, do Sarau do Capão. O poema supracitado já se inicia fazendo um paralelo entre a falta de métrica e regras canônicas do próprio texto e a história de vida da autora, que vai se desenhando como (re)produção da história do povo negro e morador da periferia brasileira. O que talvez

poderia ser intolerável aos críticos, como a falta de concordância entre “as” e “criança”, é marca de uma existência, de uma resistência, inclusive linguística, ressaltada pela poeta. No trecho em que é citado o voto em um “bandido” na eleição, a reação da plateia ajuda a construir o poema, que vai tomando cada vez mais forma de indignação com o presente e o passado histórico da população ali em evidência. São colocadas em diálogo várias formas de ser e perceber o meio, como o significante da palavra “bandido” ser questionado, ainda que não diretamente. A compreensão do que é ou não é ser bandido, por exemplo, dependerá das vivências de quem ouve, e da sensibilidade dos olhos em olhar e enxergar as vivências alheias.

No slam, portanto, o que importa é a troca entre performer e público, além da performatividade das mais diversas formas de subjetivação que desafiam a noção de uma identidade fixa e circumspecta. Daí que o slam pode ser entendido como um movimento que permite o desenvolvimento das alteridades históricas em detrimento de identidades políticas criadas mediante categorizações impostas por práticas históricas e ideológicas as quais presumem a existência de uma essência dos sujeitos. E quando falo de essência, falo sobre um olhar treinado a ver a população negra – mas não só –, conforme suscita o poema de Campos, como “bandida”, fazendo com que a menina tenha que estar sempre correndo, fugindo de um estereótipo que condena sua existência. Isso pode ser observado nos primeiros versos do poema anteriormente citado. É contra essa homogeneização da experiência humana e a conseqüente subjugação racial, social, econômica e política de determinados grupos, que age a poesia de slam e, por isso, pode ser considerada como um movimento da decolonialidade, faceta essa a ser discutida no próximo item.

2 O caráter decolonial da poesia de slam e a centralidade do conceito de raça

Conforme argumentado no item anterior, através da leitura das considerações de Somers-Willett, Johnson e dos trechos de poemas apresentados, a poesia de slam não se fecha nem se vincula a um estilo literário específico, haja vista se constrói como um movimento de resistência frente a uma elite estético-literária. Viu-se que o processo de reflexividade de si-mesmo na composição das apresentações e poemas de slam é uma prática política que, ao evidenciar as variadas formas de vivência e existência dos sujeitos, pretende desestruturar as categorias de indivíduos criadas por interesses históricos e ideológicos os quais remontam a séculos passados. Tais categorias, embora tenham sido inventadas há tempos – mais especificamente durante o período de invasão e exploração das Américas e África –, continuam gerenciando e classificando a sociedade a nível global.

Na história do desenvolvimento das artes performáticas, as inquietações políticas e sociais se tornaram eixos centrais apenas a partir dos anos 1990, ainda que antes aparecessem esporadicamente em algumas performances solos ou em grupo

(CARLSON, 2009). Na teoria e prática da arte performática contemporânea, destaca-se uma performance cada vez mais “envolvida com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero, pelo teatro tradicional ou mesmo pela performance moderna pelo menos em seus anos de formação” (CARLSON, 2009, p. 163). Nesse viés, a poesia de slam, que é um tipo de poesia performática, abre caminhos para grupos outrora excluídos e silenciados pelo cânone literário. O *poetry slam*, destarte, propõe uma subversão dos moldes do campo literário, cuja própria gênese expõe batalhas sociais, políticas e culturais. Com o advento do capitalismo, foi possível notar uma grande conexão entre os campos político, social, intelectual e artístico, fato que os tornou campos de poder. Consoante as postulações de Bourdieu (2005), o campo artístico se forma de modo a comportar lutas por legitimação entre grupos, os quais entram em consonância com suas condições sociais externas. Ou seja, ainda que o campo artístico tenha suas próprias regras de funcionamento, ele se constrói a partir de uma hierarquia que corresponde “diretamente à hierarquia social dos públicos atingidos, e também, de maneira bastante estrita, à hierarquia dos universos sociais representados e mesmo à hierarquia dos autores segundo a origem social e o sexo” (BOURDIEU, 2005, p. 136). Assim, quanto maior for o capital econômico e simbólico de um grupo, maior será a sua possibilidade de legitimação e de detenção das regras de funcionamento do campo. À vista disso, o movimento poético de slam pode ser compreendido como um movimento de arte performática que resiste e ressignifica o próprio campo, desestruturando essas hierarquias que o formam.

Nesse sentido, desde que se popularizou e ultrapassou as fronteiras dos EUA, chegando a países como os da América Latina, o conceito de raça foi tomando centralidade nas expressões poéticas do slam. Por esse motivo, é possível pensar o movimento como uma prática artística decolonial. A decolonialidade, em resumo, parte da premissa de que a descolonização territorial não significou a extinção do sistema da colonialidade, isto é, manteve-se uma colonialidade do poder. Essa colonialidade é o padrão de poder que permanece, desde o advento do sistema colonial e capitalista, organizando a população mundial a partir da naturalização da racialização dos povos¹³ (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007; QUIJANO, 2014). Considerando que, conforme já discutido, o campo artístico se formou mediante a repetição de hierarquias e relações de poder observadas no campo social, o diálogo com a arte performática possibilita, então, com que sejam pensadas alternativas poéticas que, enquanto reivindicam a legitimação de um grupo no campo, reivindicam sua própria existência no mundo (TAYLOR, 2012). Ao destacarmos o contexto dos países construídos por violenta escravização de povos trazidos de África e, ademais, pela violenta ideologia da

¹³ A teoria decolonial compreende a raça como uma invenção, uma produção histórica desenvolvida ao longo do processo de conquista e colonização das Américas, e que produz diferenças que se pretendem biologizadas (SEGATO, 2019). Trata-se de da invenção de uma identidade que designa e subjuga aquele que é diferente do branco europeu, o dominador nesse contexto. Por isso, não cabem outras conceituações de raça dentro dessa perspectiva. Ainda é necessário destacar que, desnaturalizar e lutar contra a biologização do conceito de raça não é negar o racismo a o impacto vivido por pessoas que estão socialmente categorizadas sob este signo.

naturalização da racialização – e conseqüente inferiorização de povos não-brancos –, as alternativas poéticas pensadas aqui comumente apresentam como centralidade a questão da raça, ainda que associada a outras questões urgentes dadas as especificidades de cada país e/ou região.

A nível de contextualização histórica, é importante sabermos que a questão da raça já estava presente na poesia performática dos Estados Unidos há um bom tempo antes da emergência do slam, embora tenha sido somente no movimento contemporâneo que passou a convergir com as propostas decoloniais, conforme veremos mais adiante. A primeira aparição do tema da raça, segundo Somers-Willet (2009), na poesia performática estadunidense, foi no pré-guerra, com o *blackface minstrelsy*. Primeira forma teatral típica dos EUA, o show de menestréis era composto por atores e atrizes que se apresentavam com a pele pintada de tinta preta, presumindo representarem a cultura negra do país. Apesar de uma certa intenção de popularização das canções produzidas por negras e negros, a performance do *blackface* fomentou a racialização e a segregação, criando e endossando estereótipos raciais impostos desde a institucionalização da escravidão, o que incluía ridicularizar e hiperssexualizar os corpos negros – atos que se tornaram motes de muitos poemas de slam, os quais buscam desestabilizar e revolucionar tais maneiras violentas de se olhar os corpos e as existências negras. Mesmo diante da problemática dos menestréis, Somers-Willet (2009) destaca que ao longo da história desses shows a ruptura causada entre as chamadas “alta” e “baixa” culturas foi, de fato, significativa, assim como a exposição da complexidade da economia cultural e política das Américas.

Logo após a guerra, desenvolveu-se a poesia *beat*, sendo entendida como mais uma forma de poesia performática que tinha como centralidade a questão da raça. Para os *beats*, a prática da leitura de poesia foi fundamental para renovar, em certa medida, os meios literários, e era isso o que demonstrava a rebeldia dos poetas em relação ao espaço limitado do livro e dos círculos intelectuais. Essa postura foi a responsável direta pela popularização do movimento (SOMERS-WILLET, 2009). A performance, nesse caso, determinava a composição, a forma e o conteúdo dos trabalhos. O problema encontrado aqui é que, esforçando para se distanciarem da cultura branca dominante, os poetas do movimento *beat* estadunidense, ainda em seus primórdios, caricaturavam a questão racial, resumindo-a e simplificando-a a tudo que era considerado alheio à cultura hegemônica. Assim,

por uma questão de conveniência, o Boêmio¹⁴ poderia chamar de “negro” tudo o que ele considerava injustamente reprimido na América Branca. A negritude se tornou um emblema da liminalidade, e os autores de Beat usavam frequentemente projeções de fala, música e cultura negras para realizar sua alienação social e sua “alteridade” literária. Dessa forma, a performance dos significantes negros se tornou uma maneira de negar e

¹⁴ Termo utilizado para designar os *beats*.

se distanciar da cultura branca dominante, mesmo quando os artistas eram brancos (SOMERS-WILLET, 2009, p. 55¹⁵).

Em resposta a essa redução das experiências negras e a observada falta de ação política dos *beats*, LeRoi Jones, ou Amiri Baraka, criou o *Black Arts movement*, que partia de uma interseção entre raça e classe, e se concentrava nas expressões artísticas e nas diferenças criadas diretamente nas ruas, no contato com o outro. No *Black Arts*, os praticantes se voltavam “para suas próprias comunidades e experiências para avaliar seu trabalho, sublinhando o compromisso com os negros da classe trabalhadora” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 60¹⁶). Utilizando-se de uma linguagem urbana e substancialmente antiacadêmica/anticanônica, os poetas do *Black Arts* buscavam não apenas polemizar contra as instituições brancas, conforme os *beats*, mas também – e principalmente – obter autonomia estética.

Essa breve reconstrução histórica sobre o aparecimento do conceito de raça com centralidade nesses movimentos é importante porque mostra o desenvolvimento do tema dentro do âmbito da poesia performática, além de abrir espaço para novas práticas que desafiam a estrutura hegemônica do campo artístico/literário mundial, construído a partir das classificações sociais impostas pela colonialidade do poder; podemos compreendê-los, pois, como precursores do debate sobre o conceito de raça. O *blackface*, cujos estereótipos reforçaram a imposição da racialização; os *beats*, que reconheceram a necessidade de ultrapassar o conceito de “alta” cultura, embora tenham reduzido a experiência de negros e negras a esse embate; e o *Black Arts*, que buscou legitimar a linguagem e as experiências da negritude urbana, foram movimentos que trouxeram o conceito de raça, cada qual a sua maneira, à arte/poesia performática. Considerando que principal marco teórico da decolonialidade é a concepção de colonialidade do poder, isto é, a proposição de que “a ideia de raça é, com toda segurança, o mais eficaz instrumento de dominação social inventado nos últimos 500 anos” (QUIJANO, 2014, p. 100), e que, por sua naturalização e biologização, permanece regulando as relações de poder entre os povos, trazer o debate sobre raça ao centro das artes performáticas pode ser entendido, dessa forma, como uma prática decolonial.

No que se refere à América Latina, há uma certa complexidade em torno da noção de raça, o que evidencia que não podemos transferir mecanicamente as concepções raciais dos EUA. Rita L. Segato (2019) explica que nomear a “raça” em nosso continente é um grande problema, muito porque quando se quer nomeá-la, quer-se aplicar a perspectiva que possui o Norte imperial. A antropóloga caracteriza a raça como “um ponto cego do discurso latino-americano sobre a alteridade” (SEGATO, 2010, p. 16¹⁷). Ao

¹⁵ Original: “For the sake of convenience, the Bohemian might call ‘Negro’ everything he thought white America unjustly repressed. Blackness became an emblem of liminality, and Beat authors often used projections of black speech, music, and culture to perform their social alienation and literary “otherness.” In this way, the performance of black signifiers became a way to negate and distance oneself from dominant white culture even as the artists were white themselves”.

¹⁶ Original: “[...] to their own communities and experiences to evaluate their work, underlining a commitment to black working-class people”.

¹⁷ Original: “[...] el punto ciego del discurso latinoamericano sobre la otredad”.

aplicar acriticamente a perspectiva de raça desenvolvida no Norte imperial, ignora-se toda a formação histórica dos países latino-americanos, a qual se mostra fundamentalmente plural e diversa. É imprescindível notar que, na concepção do Norte, todas e todos do Sul somos não-brancos e não-brancas. Ainda que dentro de nossos territórios reproduzamos a visão deles, nossos corpos carregarão, em todo o caso, as insígnias da racialização colonialista. Nas palavras de Segato, nosso continente, definitivamente,

tem dificuldade em falar sobre a cor da pele e os traços físicos de suas maiorias. Parece não haver um discurso à mão para inscrever o que é de fato o traço majoritário na aparência de nossas multidões. Porque não se trata dos índios em suas aldeias, nem dos negros nos territórios das palenques que persistem, mas sim dos traços generalizados em nossas populações e, em algumas situações, em nós mesmos, pois, como já repeti muitas vezes, quando pisamos nas sedes imperiais, esse traço chega a todos nós, mesmo que tenhamos quatro avós europeus (2010, p. 18¹⁸).

Nessa perspectiva, a arte performática contemporânea, em especial a poesia de slam, ao se desenvolver em países latino-americanos fomentando a discussão acerca do conceito de raça, expõe uma ferida aberta do continente. As e os *slammers* reconhecem as batalhas culturais e identitárias presentes nessa questão. Em se tratando de Brasil, Cristal Rocha, poeta gaúcha, primeira campeã do Slam BR (2017) a representar o seu estado, destaca, em suas produções, o conceito de raça e o racismo advindo dele. No poema intitulado “Coisa de Preto”, presente na antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizada pela também poeta e *slammer* Mel Duarte, a autora questiona o fato de muitas pessoas se queixarem de que seus textos recorrentemente abordam o tema da raça, mostrando o quanto nomeá-la e evidenciar os caminhos tomados para que ela seja o instrumento mais eficaz de dominação social é incômodo para quem está tão acostumado aos privilégios raciais nos países latino-americanos. A poeta finaliza seu poema da seguinte maneira:

[...]
Em três minutos não caberia o que um preto passa na vida
Tô te incomodando? Tá dando certo!
É pra nossa dor não passar batida
Não adianta, falar de pele já faz parte da minha rotina!
Prazer, da Rocha um Cristal
Eu vim tocar na sua ferida.
(ROCHA, 2019, p. 61).

¹⁸ Original: “[...] le cuesta hablar del color de la piel y de los trazos físicos de sus mayorías. Parece no haber discurso a mano para inscribir lo que de hecho es el trazo mayoritario en la tez de nuestras multitudes. Porque no se trata del indio en sus aldeas, ni del negro en los territorios de palenques que persisten, sino del rasgo generalizado en nuestras poblaciones y, en algunas situaciones, de nosotros mismos, ya que, como he repetido muchas veces, cuando pisamos en las sedes imperiales, ese trazo nos alcanza a todos, aunque tengamos cuatro abuelos europeos”.

Neste trecho, é perceptível o quanto a poeta compreende a dificuldade em se tratar do assunto em nosso contexto, embora para quem viva as consequências violentas estruturais do racismo nos países da América Latina – no caso específico do poema, no Brasil – o mais difícil mesmo seja sobreviver: existir e resistir. A dificuldade em nomear a raça, segundo Segato (2010), advém da construção do mito da “unidade”, que tem como elemento principal a mestiçagem. É evidente como ele aparece constantemente visando encobrir as reais diferenças, as alteridades históricas, as diferenças radicais construídas no seio das práticas históricas e sociais. Todavia, como a arte performática contemporânea possui caráter de ruptura, é ela que, ao difundir e popularizar as discussões acerca da raça, tornou e torna possível a ressignificação do conceito a fim de desarticula-lo, mostrando que não se trata de uma questão biológica e natural, mas sim histórica, violentamente imposta e (re)produzida.

É na arte performática do slam que se salienta as relações dos sujeitos e seus processos de subjetivação dentro, muitas vezes, de um “signo incerto” comum às faces genericamente não-brancas, mestiças, e que persegue os corpos insistindo em decodificá-los a partir dos códigos criados e impostos pelo Norte (SEGATO, 2010). Nossos corpos, portanto, são emanções de lugares e de paisagens colonizadas, e ao fazê-lo sobressair junto à voz outrora calada, a poesia de slam possibilita uma prática decolonial por parte das e dos poetas e também do público. No Brasil, a necessidade de se destacar as diferenças regionais é uma forma de combater a homogeneização das experiências construídas sob o signo da raça, desenvolvido pelo branco Europeu para contar a história de experiências alheias. Relembrando os versos de Jéssica Campos: “Levando uma história escrita em conta/ Que na real quem conta não sou eu” (CAMPOS, 2020), é possível entender que o slam é um espaço político-poético que pretende dar voz às histórias contadas, desta vez, por quem sofre seus impactos diretos.

Ainda sobre a questão regional, que é uma das formas, observada no movimento brasileiro de slam, que desestrutura as identidades fixas para salientar as alteridades históricas, destaco um trecho do poema da pernambucana Bell Puã, vencedora do Campeonato Nacional de Poesia Falada – Slam BR (2017), intitulado “Mas é tudo a mesma merda esse tal de nordestino?”:

De onde eu vim derramo muito orgulho,
mas vocês tão ligado que o que nós chama Nordeste
na real, foi inventado?
Porque tu, paulista, não se considera sudestino?
Mineiro, carioca tem identidade própria,
mas é tudo a mesma merda esse tal de nordestino?
Só pra começo de conversa,
Nordeste em nove estados, nem vem dizer que não sabia.
Sul e Sudeste tem IDH massa,
mas não tem aula de geografia?
De onde eu venho nós fala oxi, êta carai, misericórdia, minha fia
É pra ter um ataque, ator de novela quando imita nosso sotaque

É que pra vocês, nós é caricatura,
não importa de onde eu venho, me chamam "Paraíba".
Me respeita, boy, sou da terra de Capiba
Mestre Vitalino, Paulo Freire, Manuel Bandeira
Brega, frevo, coco de roda, maracatu, cultura popular pulsante
Ilha de Itamaracá, Luiz Gonzaga, lá do Exu, Pernambuco.
[...]
(PUÃ, 2018).

Nesse poema, Bell Puã denuncia a homogeneização das identidades do povo nordestino, colocando em pauta a própria criação da noção de “Nordeste”, o que entra em total acordo com a argumentação da teoria decolonial, centrada na a ideia de que o conceito de raça e suas classificações adjacentes foram impostos desde o processo inicial de conquista e exploração das Américas. Conforme argumenta Segato (2019), em cada nação ocorreu uma negociação própria da forma com que se torna e se representa o outro. Quem cria a noção homogênea do “outro” é a elite dessa nação, que tem para si o aparato estatal – no caso do Brasil, como assinalado nos versos de Puã, essa elite se concentra no Sudeste e no Sul do país. Assim, a produção de diferenças é dada de forma hierárquica, deixando grande parte da população fora dos meios de controle político.

Daí que, como pode ser inferido a partir das leituras dos textos teóricos e poéticos expostos neste trabalho, a prática decolonial das performances de slam podem ser melhor compreendidas quando a encaramos em interseção com a prática feminista de mulheres não-brancas. Conforme mencionado em outro momento deste estudo, o movimento de slam foi trazido ao Brasil por uma mulher, Roberta Estrela D’Alva, em 2008, através da idealização do ZAP! (Zona Autônoma da Palavra), primeiro espaço-campeonato de slam do país. O ZAP! foi realizado pelo coletivo artístico do qual D’Alva é membro fundadora, o grupo de teatro hip-hop Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (D’ALVA, 2019). A partir daí, o popular, democrático e revolucionário slam se tornou, aos poucos, o palco das mulheres. Para citar um exemplo, o Slam das Minas, criado em 2015 em Brasília (DF) ¹⁹, se expandiu por todo o Brasil e tem como foco as expressões de mulheres e suas mais diversas formas de subjetivação e vivência. Vê-se, pois, que a centralidade do conceito de raça nas performances de slam quando aliada à autonomia e liderança de mulheres não-brancas se mostra como uma genuína prática feminista decolonial, uma prática política que desnuda as muitas e variadas experiências do ser-mulher no mundo e contesta as classificações sociais, marcadamente raciais, impostas pelo sistema colonial/capitalista moderno.

¹⁹ O Slam das Minas foi a primeira batalha de slam de mulheres do país; foi idealizada por Tatiana Nascimento e cofundada por Meimei Bastos e Val Matos (D’ALVA, 2019, p. 278).

3 Feminismo decolonial e o slam das mulheres

Conforme assinala Carlson (2009), a área mais elaborada e desenvolvida na arte performática socialmente engajada envolve a performance de mulheres. Existem pelo menos três tipos de perspectiva feminista cujas teorias se relacionam com a performance de mulheres: (i) o feminismo liberal, apresentando reivindicações no que tange a igualdade de direitos entre homens e mulheres com base no conceito de “sujeito universal”; (ii) o feminismo cultural ou radical, que procurou criar uma “cultura de mulheres”; e (iii) o feminismo materialista, que rejeitava tanto o universalismo do primeiro quanto o essencialismo cultural do segundo, compreendendo que o gênero é algo “construído culturalmente dentro de um conjunto de relações de poder” (CARLSON, 2009, p. 165). Esse último talvez tenha sido o único a apontar um caminho aberto e consciente no qual houve a possibilidade de se pensar historicamente nas hierarquias e classificações sociais do mundo, abrindo a possibilidade de atuar interseccionalmente. Esse caráter interseccional da performance aparece de maneira explícita em muitos poemas feitos por *slammers* brasileiras, como é o caso do poema “Raíces”, de Bor Blue:

Sabe qual é o gosto da minha ansiedade? Gosto de morte e preconceito na cidade. Me tiraram do mato e *me transformaram nisso, contra a minha vontade*. E eu vi meus hábitos e minha cultura indo embora, se perdendo ao longo da história... Eu queria ir, mas minha aldeia não tá mais lá. Eles cortaram as árvores, e o rio nem água mais dá. Como ou vou sobreviver sem os frutos e sem ter o que pescar? *Põe uma roupa de gente!* Entrevista. Vai trabalhar! Não nesse cargo nem nesse, tu não pode te mostrar... Vai lá pra baixo, *Índia é forte*, te encarrega de carregar as coisas. [...]. Tu sabe qual é a cor da borboleta que me sustenta? Eu tô aqui na sua frente, não sou lenda! Tô nas quebradas, nos becos, nas bocas... de várias pessoas. Já ouviu falar? Cheguei! Licença, vou começar. Marrenta, enjoada, não deixo passar, com a mão armada de lápis ou o que precisar. Não dou brecha pra macho escroto, eu tô cortando, eu tô limando... E eu vou logo avisando que eu brinco valendo, nem vem reclamar que tá doendo porque eu canto mais... E se incomodar, tem alguma coisa errada, rapaz. Eu venho forte, eu sou guerreira, *eu sou do Norte. Meu arco e flecha vai certo e acerta teu machismo*. Eu te calo, eu disparo, eu extermino (BLUE, 2019, p. 46, grifos meus).

No texto acima, a poeta escancara a destituição de sua alteridade histórica em detrimento da violenta imposição de uma identidade homogeneizante. Em destaque, quando diz “me transformaram nisso, contra a minha vontade”, fala sobre a colonização dos corpos indígenas, das vivências indígenas. Falar sobre isso é decolonizar, é sair do lugar comum do qual a história é contada pelos próprios colonizadores. Quando diz “põe uma roupa de gente”, remonta à bestialização, à animalização daquilo que se difere do modelo padrão de “gente”. Porque “gente” também é uma categoria social, nesse sentido, e totalmente colonizada. Quando diz sobre o que escutava como justificativa para os

trabalhos mais pesados, “Índia é forte”, evidencia a intersecção entre categorias de gênero, raça e trabalho, mostrando que as identidades criadas, impostas e reproduzidas desde a conquista, servem como instrumentos de dominação. Nesse sentido, reforço, a ideia de raça e hierarquia racial é central, posto que permite expropriar valor não reconhecido, não ou pouco remunerado (SEGATO, 2019). No fim, destacando sua regionalidade, emprega o instrumento de luta indígena, o arco e flecha, como instrumento de luta contra o machismo.

Ao voltarmos a pensar sobre a história da arte performática, vemos que a necessidade em se pensar o gênero e a raça em um mesmo nível, conforme faz Bor Blue nesse seu poema, foi algo que surgiu logo em meados dos anos 1980, quando a performance feminista se viu diante das questões das mulheres não-brancas que participavam de grupos nos quais tinham suas expressões invisibilizadas por demandas genéricas e comuns às mulheres brancas (CARLSON, 2009). É precisamente esse entrelaçamento das problemáticas de gênero e raça que guiam as experiências de mulheres não-brancas, o que torna toda essa discussão fundamental para o feminismo decolonial. María Lugones e Rita Segato, teóricas que têm como horizonte de ação o feminismo decolonial, criticam a homogeneização do grupo “mulheres”, entendido como uma identidade política global fixa que atende aos interesses universalistas dos Estados modernos liberais/neoliberais (SEGATO, 2007). Esses Estados e suas concepções fomentam o sistema colonialista e necessitam dele para a manutenção de suas hegemonias, desconsiderando as alteridades históricas construídas nas experiências de cada sujeito em determinado contexto. O slam, nesse sentido, é uma prática performática poética que age politicamente ao contestar esse sistema, essas categorizações que criam e impõem identidades universais e imutáveis. Quando falamos em “mulheres” de forma genérica, a resposta do slam é a possibilidade de expressão das mais variadas formas de ser mulher, desarticulando e desestruturando o universalismo evocado pelo termo. É importante salientar que, em momento algum, o slam propõe a não existência da categoria “mulheres”, ou quer fazer o conceito de raça desaparecer. Também não é sobre isso que se trata a teoria decolonial. Desnaturalizar categorias de identidades globais impostas não significa ignorar a força que tais categorias tem na organização social. Desnaturalizar essas categorias é desfazer estereótipos, (re)contar a história a partir de outra perspectiva que não a branca. E, nesse sentido, outros versos de Bell Puã, presentes em seu poema “Era uma vez um Brasil conservador”, ressoam:

[...] Me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina
Mas principalmente nas guerreiras
de atualmente
são as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, empregadas
é tempo de primavera
Conceição Evaristo, vovó Vilma, vovó Vera
Gabiellas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheylas, Renatas,
Sabrinhas
Brasil de golpes, reformas trabalhistas, ditadores militares, fascistas!

apoiam massacres e chacinas
mulher encarcerada no lar
os pobre cheirando cola
e os rico, cocaína
era uma vez um Brasil conservador
que revolucionou
com o poder das minas
(PUÃ, 2019, p. 31- 32).

Ao mencionar mulheres que, cada qual a sua maneira, inspiraram e inspiram a vivência de Puã, é possível pessoalizar esses nomes, dar vida a existências perdidas na história narrada pelo lado dominador. Aqui, não se trata mais de “mulheres”. Se trata de Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina e outras tantas. Por isso, é possível produzir, ler, ouvir e sentir o slam como um movimento próprio da decolonialidade.

Na esteira do feminismo decolonial, a crítica à generalização do grupo “mulheres” ressalta a continuidade da colonialidade do poder que leva a uma colonialidade epistêmica, cujo resultado é o silenciamento das produções de saberes que não correspondem às identidades notadamente privilegiadas dentro de cada grupo. Isso significa que as categorizações são um problema, já que “‘mulher’ seleciona como norma as fêmeas burguesas brancas heterossexuais, ‘negro’ seleciona machos heterossexuais negros, e assim sucessivamente” (LUGONES, 2008, p. 25²⁰). Diante disso, caso não sejam evocadas outras perspectivas, a interseção se torna um vazio, uma reprodução de um esquema colonial de poder no qual principalmente mulheres não-brancas são violentamente silenciadas.

Em contraposição a essa estrutura, o slam aparece para ouvir e fazer falar. A arte performática desenvolvida pelo movimento procura romper com as categorias, imposições, normatividades e tudo aquilo que estabelece e mantém a hegemonia social e política de determinados grupos. Mais uma vez, é importante dizer: romper com tudo isso é romper com o discurso hegemônico branco, é romper com o olhar do colonizador/dominador contando a história do colonizado/dominado. Quando associado à prática poética de mulheres, o slam mostra sua faceta feminista e decolonial, garantindo com que a interseção seja preenchida por vidas plurais e resistências. NegaFya²¹, *slammer* negra e baiana, que escancara em suas performances poéticas a construção das subjetividades negras no Brasil, as quais estão o tempo todo sendo massacradas pelo racismo de um país que se estrutura na colonialidade do poder, igualmente faz refletir, de modo interseccional, as experiências das mulheres negras e periféricas. Seu discurso, traz a força revolucionária através da qual o feminismo, quando finalmente centraliza a questão da raça sob uma perspectiva que pode ser considerada decolonial,

²⁰ Original: “[...] ‘mujer’ selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterossexuales, ‘hombre’ selecciona a machos burgueses blancos heterossexuales, ‘negro’ selecciona a machos heterossexuales negros y, así, sucesivamente”.

²¹ NegaFya, além de poeta e MC, também é artista de rua, produtora e ativista cultural. É a idealizadora e produtora do Slam das Minas – BA, vice-campeã do Slam BR (2016) e vice-campeã do Rio Poetry Slam – Campeonato Mundial de Poesia Falada (2018)

exibe toda a sua força política. O poema intitulado “Brasil Genocida” denuncia de forma firme e enérgica a violência racista a qual corpos negros, especialmente de mulheres negras, estão submetidos em um país fundamentalmente racista como o é o Brasil:

Brasil Genocida

Racistas querem meu corpo pra estudo, racistas só visam ao lucro.
E eu ainda estou em busca da minha humanidade, eu tô na luta pra não perder minha sanidade e os pretos na diáspora aqui nessa cidade, rebelião é a saída sem piedade. E eu ainda estou em busca da minha humanidade, eu tô na luta pra não perder minha sanidade e os pretos na diáspora aqui nessa cidade, rebelião é a saída sem piedade.

Vocês não sabem de nada, vocês nem enxergam o tamanho da Desgraça.

Violência obstétrica pra uma só raça, enfermeira que nem te reconhece como humana e culpabiliza pela causa, médico que mata a vida pra ser menos um na massa, médico que mata a vida pela quantidade que a vítima porta de melanina.

Sem perdão, mulheres que abortam sofrem tortura psicológica, lógica do Estado cristão.
Pretas, preteridas, feminicídio, menos uma na lista: Helem Moreira.
Pretas, preteridas, feminicídio, menos uma na lista: Cláudia arrastada.
Vocês não sabem de nada, pornografia incentivada, crianças Parindo mão de obra barata.

Necropolítica para preto e pobre, cuidado, você pode ser o próximo da lista,
observa várias formas de genocídio, hospitalar, alimentar, oito horas esperando atendimento,
eles te matam devagar. Fala isso pros índios que tiveram sua mão decepada, sua cabeça degolada pelo agrogenocídio. Canibalismo, cadê o Deus de vocês que há 500 anos não tá vendo isso?
Vocês não sabem de nada, vocês nem enxergam o tamanho da desgraça chamada Brasil.
(NEGAFYA, 2019, p. 184).

Na poesia de NegaFya, a colonialidade do poder e toda a sua estrutura racista e sexista que entranha nas instituições é capturada e evidenciada em cada palavra. Ela relembra feminicídios de mulheres pretas, destaca a falta de humanidade com a qual são tratadas e como o Estado vê na criança negra apenas uma mão de obra de barata – e o ventre que a pariu, uma simples produtora dessa mão de obra. NegaFya fala de si através de muitas vozes silenciadas pelo racismo, além de incitar a transformação social ao denunciar as diversas formas de violência a qual essas mesmas vozes – inclusive a sua –

são submetidas dia após dia. Assim, a forma da arte performática de slam pode ser vista como uma possibilidade de ruptura das estruturas colonialistas.

Considerações finais

O *poetry slam*, nascido entre a classe trabalhadora dos EUA, e que, logo após sua popularização, tornou-se expressão máxima de subjetividades marcadas pela racialização e pelo conseqüente racismo, trouxe novos ares à arte performática e à literatura contemporânea. A principal inovação trazida pelo movimento foi o intercâmbio imediato com o público, desarticulando o papel da crítica literária canônica e dos modelos eurografocêntricos de prática poética. Outra questão apresentada pela performance de slam foi a ênfase na e no poeta, destacando elementos autobiográficos de suas produções, os quais possibilitam um reconhecimento social do público e um intercâmbio de experiências não correspondentes às classificações impostas pelo sistema colonialista/capitalista moderno.

De forma sucinta, foi apresentada a gênese do movimento poético de slam, suas particularidades de produção e funcionamento, bem como as características que possibilitam pensá-lo como prática política feminista e decolonial. Essa prática política observada no slam advém da interpelação que autora e autor se propõem a fazer sobre si, entrando em estado de reflexão da construção histórica e social de si próprios enquanto sujeitos. Tal movimento faz com que sejam desestabilizadas as noções de identidade fixa criadas e impostas pelo sistema, as quais encobrem as produções de diferenças no contato histórico entre sujeitos em determinado contexto nacional, regional etc. Isso foi evidenciado, ao longo deste estudo, através dos próprios poemas de slam produzidos por mulheres brasileiras, citados como exemplos em diversos pontos do presente texto.

Com o conceito de raça tornando-se elemento central, o slam possibilitou e possibilita, através de seu modelo democrático de fala e escuta, vislumbrar os mais plurais modos de ser dos sujeitos, desnaturalizando a racialização e, com isso, o racismo. É importante ressaltar o que quero dizer com a palavra “desnaturalizar”: fazer pensar que o conceito de raça é histórico, imposto, e não natural. De forma alguma “desnaturalizar” significa dizer que o racismo não existe. Existe, pois o conceito de raça é *ainda naturalizado em nossa sociedade*. O argumento aqui é que a prática do slam, ao colocar o dedo na ferida da história das Américas, explicita nossos problemas sociais e políticos no que tange raça, bem como gênero e classe social. Ao serem produzidas por mulheres, mulheres não-brancas, mulheres negras, mulheres indígenas, mulheres faveladas, todas estas mulheres violentadas e caladas em escala global, a poesia de slam pode ser compreendida como uma prática feminista decolonial. Interseccionando, primordialmente, raça, gênero e classe, acredita-se, diante dos argumentos expostos neste estudo, que o movimento procura sempre ser crítico e estar atento para que não permita reproduções da estrutura que quer derrubar. Dessa forma, o slam segue com uma proposta, ousado dizer, revolucionária. E

assim continuará enquanto ainda houver uma só voz violentamente calada pelo racismo e pela misoginia da colonialidade nossa de cada dia.

Referências

- BLUE, Bor. Raízes. In: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar*: poemas para serem lidos em voz alta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 46.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BUTLER, J. *A vida psíquica do poder*: teorias da sujeição. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- CAMPOS, Jéssica. [s.n.]. Jéssica Campos, campeã do Slam da Guilhermina edição de fevereiro. [Publicado pelo canal] *Slam da Guilhermina*. São Paulo: 5 mar. 2020. (2m52s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kXBYIaCuyo8&t=107s>>. Acesso em: 06 nov. 2020.
- CARLSON, M. A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOQUEL, R. Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: _____ (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 9-24.
- D'ALVA, R. E. *SLAM: voz de levante*. Rebento, São Paulo, n. 10, 2019, p. 268-286. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360/251>>. Acesso em: 04 jun. 2020.
- _____. O que é Poetry Slam? Com Roberta Estrela D'Alva - Top Dicas Sesc #48. [Produzido por] Sesc Santa Catarina. 20 abr. 2017. (2m23s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bojuwnv6yd0>>. Acesso em: 06 nov. 2020.
- _____. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena. *Synergies Brésil*, São Paulo, n. 9, 2011, p. 119-126. Disponível em: <<https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2020.
- FERRARA, J. A. *Literatura, gênero e política na América Latina: conexões entre Pagu e Blanca Luz*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/9340>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-250.

JOHNSON, Javon. *Killing Poetry: blackness and the making of slam and spoken word communities*. London: Rutgers University Press, 2017.

NEGAFYA. Brasil genocida. *In*: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 184.

PUÃ, Bell. Era uma vez um Brasil conversador. *In*: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 30-32.

_____. Mas é tudo a mesma merda esse tal de nordestino? [Produzido por] *Manos e Minas*. 8 jun. 2018. (2m02s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7N0u0tgi8CM>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

QUIJANO, A. ¡Qué tal raza! *In*: PALERMO, Zulma; QUINTERO, Pablo (Orgs.). *Aníbal Quijano: textos de fundación*. Buenos Aires: Del Signo, 2014, p. 100-108.

ROCHA, Cristal. Coisa de Preto. *In*: DUARTE, Mel (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 60-61.

SEGATO, R. L. *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

_____. Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica e emancipación: revista latinoamericana de ciencias sociales*, CLACSO, Buenos Aires, n. 3, 2010, p. 11-44. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20120301125018/CyE3.pdf>>. Acesso em 04 jun. 2020.

_____. Raça e racismo em uma perspectiva própria latino-americana. *In*: SEMINÁRIO VIRTUAL CLACSO (1903). *Raza, género y derechos desde la perspectiva de la colonialidad*. Buenos Aires: CLACSO, 2019.

SOMERS-WILLET, S. B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*. Michigan: University of Michigan Press, 2009.

TAYLOR, D. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

THEODORO, Tawane. Receba a delicadeza. [Publicado pelo Canal] *Slam da Guilhermina*. 01 nov. 2018. (4m33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9dbplr7d3uY&t=88s>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

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

Recebido em: 04/06/2020

Aceito em: 25/09/2020

Referência eletrônica: FERRARA, Jéssica Antunes. Performance e política no *poetry slam*: um olhar feminista-decolonial. *Criação & Crítica*, n. 28, p., dez. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.