


Performances do corpo negro feminino: uma leitura da construção do sujeito lírico na obra de Roberta Estrela D'alva

Performances del cuerpo negro femenino: una lectura de la construcción del tema lírico en la obra de Roberta Estrela D'alva

Performances of the female black body: a reading of the construction of the lyrical subject in the work of Roberta Estrela D'alva

Patrícia Pereira da Silva 

Instituto Federal do Amazonas – IFAM

Maria Alice Sabaini de Souza Milani 

Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Paulo Eduardo Benites de Moraes 

Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

Resumo

Tomando como ponto de partida a hipótese de Leda Maria Martins (2002) de que a subjetividade dos corpos se cria no e pelo poema por meio de um valor performativo, apresentamos um estudo do poema “SLAM BLUES – TAKE I”, de Roberta Estrela D'alva, para pensarmos a articulação entre corpo, performance e poética. A partir do caráter performático da subjetividade feminina no processo de significação do poema, o presente artigo levanta reflexões que ajudam a pensar os modos como a partir da retomada da performance do dos corpos negros em espiral é possível imaginar processos de (re)configuração do sujeito lírico na poesia brasileira contemporânea produzida por mulheres. O estudo se vale de uma leitura crítica e cerrada do poema e conclui afirmando que os cruzamentos das matrizes africanas no processo da performance poética desafiam a lógica de uma subjetividade centrada no eu.

Palavras-chave: Corpo, Mulher, Poesia brasileira contemporânea.

Abstract

Taking as a starting point the hypothesis of Leda Maria Martins (2002) that the subjectivity of bodies is created in and by the poem through a performative value, this article presents a study of the performative character of female subjectivity in the process of signification of the poem. To do so, we take as a focus of reading the poem SLAM BLUES – TAKE I, by Roberta Estrela D'alva, to think about the articulation between body, performance and poetics. The reflections point out that the resumption of the performance of the spiral time of black bodies broadens the modes of configuration of the lyrical subject in contemporary Brazilian poetry produced by women.

Keywords: Body, Woman, Contemporary Brazilian poetry.

Resumen

Tomando como punto de partida la hipótesis de Leda Maria Martins (2002) de que la subjetividad de los cuerpos es creada en y por el poema a través de un valor performativo, este artículo presenta un estudio del carácter performativo de la subjetividad femenina en el proceso de significación del poema. Para ello, tomamos como foco la lectura del poema SLAM BLUES – TAKE I, de Roberta Estrela D'alva, para pensar la articulación entre cuerpo, performance y poética. Las reflexiones señalan que la reanudación de la representación del tiempo en espiral de los cuerpos negros amplía los modos de configuración del sujeto lírico en la poesía brasileña contemporánea producida por mujeres.

Palabras clave: Cuerpo, Mujer, Poesía brasileña contemporánea.

Introdução

O presente artigo aborda uma questão referente ao problema do sujeito lírico na poesia brasileira contemporânea. Evidentemente não se trata de uma leitura que tenta dar conta de todas as teorias do sujeito lírico, as quais se desenvolvem desde a Antiguidade até os dias de hoje. Para os propósitos do presente texto, interessa pensar em um certo deslocamento desta figura do sujeito lírico no âmbito da produção poética que vem retomando a tradição da poesia oral e performática no Brasil.

O percurso de delimitação da leitura aqui proposta se deu do seguinte modo: no primeiro momento, tomamos como enfoque de pesquisa a produção de autoria feminina no que diz respeito à poesia e aos questionamentos e reflexões em relação à constituição e conceituações do eu-poemático no escopo do *poetry slam* produzido por mulheres pretas. A escolha do *slam* tem como principal motivação investigativa os modos de incorporação de uma tradição performática da poesia, que pode acionar tanto a poesia ocidental clássica, como é o caso daquela produzida pelos *aedos*, por exemplo, mas também passando pelo diálogo com a tradição das cantigas, da poesia popular e do cordel, para enumerar poucas espécies de poesia oral-performática. Nesse sentido, o artigo se encaminha em tentar demonstrar pontos de singularização do movimento *slam poetry* em relação às tradições que retoma.

No segundo momento, como forma de maior afunilamento analítico, este artigo aventa a hipótese de que o entrelaçamento entre poesia oral, performance e corpo feminino negro aponta para novas modulações no que tange ao tratamento do sujeito lírico. Para tentar tornar essa discussão mais evidente, tomamos o poema “SLAM BLUES – TAKE I”, de Roberta Estrela D'alva, como ponto de reflexão. O que defendemos nesse texto é que o problema do sujeito lírico, tal como se apresenta no poema de Estrela D'alva, lida com processos de incorporação de uma ancestralidade africana, de modo que a fatura do poema em questão distancia-se da herança hegeliana de lírica.

Para fundamentar essas questões, o artigo lança mão do conceito de “performance do tempo espiralar”, elaborado por Leda Maria Martins (2002; 2021). Esse conceito possibilitou construir um imaginário poético-filosófico para pensar

formas de projeção do sujeito feminino negro na poesia. Todas essas discussões são encaminhadas, inicialmente, por uma retomada das mudanças observadas na escrita de autoria feminina, sobretudo a partir do Século XIX, quando o gênero poético parece ganhar contornos mais claros de um certo pertencimento a um modo feminino de escrita, admitindo as contradições dessa compreensão. Na sequência, o artigo mergulha nas reflexões sobre a performance do corpo negro e seus modos de deslocamentos em relação ao sujeito lírico no referido poema.

1. Afinal, do que se fala quando se evidencia uma escrita de mulher em poesia?

O processo de escrita realizado por mulheres é marcado por uma recorrência à memória e aos mecanismos de coerção na manifestação e na expressão de seus sentimentos, nas sensações e na expressividade, mediante uma sociedade que se constituiu e se consolidou pautada na perspectiva do patriarcalismo que delegava a mulher algumas funções, tais como: cuidar do lar, educar os filhos e ser submissa ao marido. Se traçarmos um percurso histórico para tentar entender o ato da escrita desempenhado pelas mulheres, é possível notar, por exemplo, que no século XIX, a mulher foi invisibilizada da escrita e impossibilitada de realizar atividades fora do âmbito doméstico, visto que, ao “homem cabia o domínio dos espaços sociais, culturais e intelectuais da vida pública e, às mulheres, as limitações aos aposentos privados e a responsabilidade sobre os cuidados com o lar e com a família” (PEREIRA, 2009, p. 33). Diante desse cenário, a escrita produzida por mulheres era um ato de transgressão e rebeldia.

No entanto, vale ressaltar que a poesia se apresenta, neste contexto, como um gênero que aparentemente se adapta ao perfil da escrita feminina em uma época tão restritiva à escrita produzida por mulher, uma vez que escrever poemas permite que o poeta revise sua memória e lance mão de seu imaginário para tematizar as emoções, sensações e percepções de um sujeito lírico que performatiza situações e sentimentos vivenciados no poema. Nesse sentido, a mulher inserida na sociedade patriarcal vislumbrava a possibilidade de se expressar por meio de poemas nos quais as temáticas fossem mais subjetivas e a linguagem empregada buscasse a manifestação da sensibilidade e do sentimento que lhes eram atribuídos pelos homens em uma perspectiva estereotipada que as definia como sensíveis, frágeis, imaginativas e sentimentais.

Entretanto, quando se observa uma tentativa de expansão de eixos temáticos para a perspectiva política e ideológica, condizentes com textos poéticos mais engajados e deflagradores de uma condição de submissão, objetificação e opressão, as poetisas se depararam com a face preconceituosa de uma sociedade na qual evidencia-se o machismo e a concepção de gênero binária em que o homem era superior à mulher e possuía uma capacidade de escrita mais elevada que esta, tendo mais conhecimento,

autoridade e aceitação para tratar de temas considerados tabus quando expostos pelo viés da autoria feminina. Nesse sentido, a poesia foi a porta de entrada, contudo entreaberta, para as mulheres que podiam se manifestar escrevendo apenas sobre temáticas da sua vida cotidiana e que fossem condizentes com o que a sociedade patriarcal lhe permitisse, uma vez que os críticos e poetas canonizados eram essencialmente homens.

Nota-se que até 1960 e 70, época em que o feminismo se consolida no Brasil, a literatura de autoria feminina era vista sem valor e inexpressiva diante do que o homem era capaz de escrever e criar. Nesse momento, muitas escritoras foram silenciadas ou necessitaram aderir a pseudônimos para que pudessem ser publicadas e lidas. Entretanto com o advento do movimento feminista, uma nova perspectiva se inicia no que tange à escrita de autoria feminina, uma vez que este novo contexto social impulsionou um olhar desconstrutivista em relação à inferioridade criadora da mulher, além de proporcionar-lhe a possibilidade de que resgatasse e contasse sua história de forma crítica e reflexiva, questionando o que até então os homens haviam escrito sobre elas.

Passados aproximadamente vinte anos, as poetisas começam a vislumbrar a ampliação de sua consciência crítica não só na esfera da criação literária, mas também na sociedade cuja história está em constante evolução e modificação. Ocorre uma ruptura nas fronteiras que haviam sido demarcadas no tocante aos temas que as mulheres poderiam escrever, pois há um *boom* nas produções de autoria feminina que versam sobre uma diversidade temática até certo ponto inovadora. Outro aspecto transgressor deste contexto pode ser observado a partir da perspectiva identitária, uma vez que as poetisas recusam sua antiga imagem que as vinculavam ao domínio patriarcal, e buscam identidade(s) que melhor as representem. Sobre o rompimento da fronteira entre a ficção e a poesia, Coelho (1991, p. 97) esclarece:

A ficção, uma vez perdida a lógica ordenadora das coisas e seres, vê-se obrigada a trabalhar com a intuição e, tentar organizar, em discurso, a fragmentação do mundo que lhe cabe expressar. Daí que poetisas passem também a escrever ficção.

Além dessas mudanças e transgressões, outro momento marcante deve ser destacado na literatura produzida por mulheres nesse período decorrente da ditadura militar. Tal relevância deve-se à literatura alternativa concebida por poetisas marginais que por não terem acesso às formas tradicionais de publicação e divulgação de suas obras, necessitavam buscar outros meios para tornar viável a leitura de seus escritos. Vale ressaltar que além de precisarem de novos meios, tais poetisas também inovaram na constituição da linguagem, optando por uma perspectiva mais humorística e informal, na tentativa de deflagrar a posição contrária ao rigor linguístico e do engessamento na maneira como tanto poeta quanto eu-lírico se expressam, sobretudo quando nos referimos à literatura de autoria feminina.

Xavier (1994), nesse sentido, reconhece que “a crítica feminista surge como possibilidade de desconstrução e de revisão de leituras consagradas, apontando para a necessidade de um processo revisionista da historiografia literária.” Xavier (1994, p. 27). Nota-se que, não somente a literatura de autoria feminina ao longo de seu desenvolvimento se configura como uma transgressão a uma produção literária massivamente constituída por homens, mas também busca propor uma reflexão e flexibilidade do cânone ao provocar a sua revisão na medida em que possibilita a inserção de novas propostas de leitura com base em obras escritas por mulheres. Assim, é possível perceber o avanço de uma escrita intimista e imitativa para uma escrita consciente e reflexiva, propulsora de questionamentos inquietantes tanto das temáticas abordadas, como da forma da escrita e da composição do cânone.

Em relação à literatura periférica e marginal, mesmo com um significativo aumento de publicações e produções de autores de regiões fora do eixo central do país, ainda é possível notar uma presença masculina mais constate. De acordo com Lousa & Camargo (2017, p. 207), o ressurgimento da discussão em torno do marginal na literatura “no início do século XXI [é] marcado pela publicação de três edições da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*”. No entanto, apesar de uma perspectiva inovadora que possibilita a escrita voltada para a percepção daqueles que residem nas regiões periféricas, esta produção literária permanecia privilegiando os homens e, de certa maneira, invisibilizando as mulheres. Contudo, Lousa & Camargo (2017) fazem uma ressalva acerca da necessidade de inserir as mulheres nesta vertente literária.

É curioso pensar que até o olhar sobre a periferia muda, em se tratando das obras dessas escritoras. Por meio de versos e prosa elas lançam seus interesses para os espaços de afeto e dor nos quais é possível vislumbrar a configuração e a fala da mulher periférica. Elas fundam seu trabalho literário ao entender quais demandas são pertinentes a essa mulher e propõem a desconstrução da figura feminina considerada tradicional para a construção de uma representação mais autêntica e próxima da realidade (LOUSA & CAMARGO, 2017, p. 210).

Por meio desta citação evidencia-se a potencialidade dos escritos de autoria feminina na periferia como deflagradores e questionadores das questões dolorosas e afetuosas que povoam o universo das mulheres. Além disso, é perceptível e relevante a proposta da desconstrução da representação feminina tradicionalista, almejando que tal representação se aproxime da realidade e que possa figurar em igualdade, expressividade e representatividade na literatura, na arte e nos espaços sociais.

Essa necessidade de resignificação não se faz necessária e nem vem sendo, de certo modo, reivindicada no âmbito da literatura periférica escrita por mulheres, mas seus ecos ressoam também na poesia, uma vez que desde as cantigas de amigo temos o perfil feminino figurando nos poemas cuja autoria era masculina, ou seja, o papel

central da enunciação poemática era de um eu-lírico feminino, mas que se expressava através das escolhas vocabulares e do trabalho poético de um homem. Nesse sentido, os sentimentos, dores e aflições de um eu-lírico feminino performava as escolhas, em muitos casos, de um poeta. Entretanto, na contemporaneidade, a mulher já se percebe dona de seu corpo, de sua voz, do seu espaço e da sua importância no mundo enquanto definidora e executora de seus desejos e capaz de se expressar por si, sem que nenhum homem precise se interpor entre ela e suas ações ou palavras.

Em relação à constituição do poema e a voz que se expressa por meio dele, é interessante refletir acerca do eu-lírico, pois como a própria terminologia sugere, esta entidade poemática, por si só, introduz aparentemente a presença de uma voz masculina no poema. No entanto, esse indicativo, apenas do gênero masculino como universalizante dessa estrutura do poema tem sido questionado, na medida em que estudiosas tais como Safiotti (2015) e Dalcastagné (2017) consideram que o termo eu-lírico não é capaz de englobar todos os seres humanos. Partindo da consideração de que é preciso que a expressão eu-lírico reconheça a presença de vozes e perfis femininos no poema como performativos de escritos de autoria masculina, Poubel (2020) propõe a utilização de uma “eu-lírica” que pudesse evidenciar as especificidades femininas nos poemas e as ações performáticas que cada uma das mulheres vai representando e reconfigurando com base nos aspectos inquietantes e excludentes da sociedade vigente.

[...] no que concerne à poesia, a voz lírica instaurada como um neutro não permite que a enunciação poemática seja moldada de acordo com as identidades de quem escreve, portanto ela se torna exclusivamente masculina, ao postular um eu lírico que fala por todos os seres humanos (POUBEL, 2020, p. 26).

No entanto, a perspectiva da discussão sobre o eu-lírico e o gênero que tal elemento do poema contempla se refere apenas uma questão pontual em relação a um aspecto poemático que retoma a compreensão desta entidade caracterizada por ser monolítica, obstinado pela forma subjetiva de poetizar suas experiências e vivências, a partir da percepção e da dimensão definida pelo poeta, ou seja, esta compreensão considera que há uma relação muito íntima entre o eu-lírico e o poeta, na medida em que aquele se tornaria, ainda que ficcionalmente, o porta-voz dos anseios, desejos, sentimentos e das situações retratadas por este. Sendo assim, o eu-lírico seria o elo entre o poeta e o leitor do poema. Diz Hegel (1993, p. 611), “Com efeito, o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo”, “seu tema principal é o livre movimento dos seus próprios sentimentos e meditações”. Seu canto é “uma manifestação pessoal”.

Esta percepção, na qual há uma identificação entre o poeta e o eu-lírico no tocante à maneira como a temática é abordada e elaborada no poema, sofre modificação no final do século XIX em que se percebe a possibilidade de um distanciamento entre o eu-lírico dependente do poeta e limitado ao seu posicionamento e visão. Nesse sentido, ocorre uma diversidade de possibilidades de

manifestação do eu-lírico. Esta compreensão dissociativa entre eu-lírico e poeta ou eu-empírico tem como expoentes nomes com Charles Baudelaire, o qual reconhece o território do poema como uma oportunidade para a expressividade de inúmeras subjetividades, ou seja, na concepção baudelariana o eu-lírico se torna mais diversificado. Assim, na visão de Hamburger (2008, p. 73): “O ‘eu’ sobre o que se escreve se torna apenas uma multiplicidade de alternativas, de possibilidades e potencialidades”.

A contemporaneidade, por sua vez, tem se valido da temática da poesia moderna e se aprofundado na questão da subjetividade ao abordar a fragmentação do eu unificado, a experiência interna modificadora do ser, os acontecimentos descontínuos. Desse modo, o poeta contemporâneo questiona o seu tempo, o mundo ao seu redor e faz do eu-lírico seu objeto de reflexão social e coletiva. Collot denomina esse eu-lírico de pessoa fora de si e esclarece:

[...] estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p. 166)

A partir destas considerações acerca dos desdobramentos e modificação em relação a forma como o eu-lírico se expressa no poema, pode-se notar um movimento semelhante entre as modificações decorrentes da reflexão de sua manifestação poética com a sua perspectiva nos poemas de autoria feminina, pois inicialmente o eu-lírico, de certo modo, representava uma voz poética que expressava os sentimentos íntimos e as vivências cerceadas das mulheres em um contexto predominantemente patriarcal.

Com o advento do feminismo e dos movimentos sociais em busca de liberdade de expressão, tal eu-lírico se distancia da poetisa e caminha em direção a se tornar uma voz marcada por uma questão, de certo modo, identitária mais ampla, na medida em que se expressa em nome de um grupo. Essa perspectiva, gradativamente, rompe com temáticas tradicionalistas e conservadoras e, à medida que se desprende das amarras de uma poética voltada para a intimidade, alcança uma identidade coletiva na qual o eu fora de si é capaz de se expressar performativamente, valendo-se do corpo e de representatividade na constituição de uma poesia feminina que não quer mais se calar.

2. Performances do tempo espiralar: o corpo feminino negro e a reconfiguração do sujeito lírico

Partindo da conceituação da performance do corpo negro ou do corpo negro em espiral, de acordo com Leda Maria Martins (2002), nos propomos a pensar como essas questões provocam um entendimento mais amplo do que possa significar a questão do sujeito na poesia. Não podemos nos esquecer que aqui não estamos

tratando de qualquer corpo, mas sim do corpo negro, cuja ancestralidade carrega em sua materialidade a memória da diáspora, da resistência, a memória escravocrata, abrindo espaço para os cruzamentos de matrizes distintas. Nesse sentido, o corpo negro pode ser pensado como aquele que vê em si próprio a possibilidade de um resgate, uma volta, uma ressignificação em espiral dos tempos ancestrais.

Osmundo Pinho, em seu *Cativeiro: Antinegitude e Ancestralidade*, comenta o seu entendimento.

A cena primordial da escravidão - fixada em cenários codificadas - é o quadro para a formação de uma subjetividade em objeção como forma de resistência, muitas vezes recusada em relação ao mundo normal da experiência racional burguesa, e, nesse sentido, a performance é o dispositivo adequado ou possível para essa retomada ou re-posseção de si, do corpo e da cena (PINHO, 2021, p. 244).

Para o autor, a performance é uma forma de negação de um sujeito que é representado apenas dentro de um estereótipo forjado historicamente ao corpo negro. A performance do corpo negro retira-o do que Pinho (2021) chama de *cativeiro*, para reposicioná-lo em uma condição de reencarnação das transformações sociais.

Nesse entendimento, os “[...] sujeitos tiram a si mesmos do cativeiro dos códigos representacionais, como uma forma de negar o sentido ao que não pode ser representado, um sujeito impossível, que só na destruição do mundo pode sonhar em ver o exterminado o seu próprio e familiar cativeiro” (PINHO, 2021, p. 245). No que tange à fuga de cativeiros representacionais, temos a figura controversa do orixá Exu, a boca que tudo come, que alinhado à performance do corpo negro é o contrário de cativeiro, é o próprio caminho aberto, ou cativeiro-aberto ou o cativeiro (entre)aberto.

Exu, o senhor das encruzilhadas, é quem abre caminhos para os corpos, é a palavra-corpo-performance, é a poesia das divindades africanas, o que se mostra a partir da ambiguidade, do múltiplo e do plural, transita entre margem e centro, é caótico e *trickster* como a própria literatura, é o mensageiro da arte dos pretos. Podemos dizer que, recuperando as palavras de Barbosa (2015, p. 156):

[...] se o dono do caminho é Ogum, o dono da encruzilhada e da bifurcação é Exu, que se apresenta com um lado favorável (Irunmolê) e o lado caótico (Elorá). Por ser uma divindade que representa tanto o Bem quanto o Mal, é ambivalente, dicotômico, ambíguo e por isso, emblematiza um espaço cultural de múltiplos significados e identidades.

No corpo memória, no corpo performance, Exu pode denotar a transcrição pelo ritual, sendo o sujeito do rito, em que o corpo através de figurinos e adereços se inscreve em outro tempo, uma outra lógica que se sustenta pela memória africana corpo-oral. A voz é o corpo e o corpo é a voz, consideravelmente nas representações das religiões de matriz africana, quando corpo e voz se imbricam, transformando em uno, mas ainda sendo dois; a oralidade de um corpo exurizado reverbera os

entrecruzamentos de uma variação corporal, não só da performance, mas também do corpo negro na performance em transe. Nesse sentido, uma chave importante de leitura é considerar que o regime performático da voz dos corpos negros depende de uma estética da incorporação. Partindo do ambíguo, da incongruência, Exu, “[...] o demiurgo e o trickster, esse orixá que é o axé da fala, encarna o próprio fluxo da enunciação que escapa a todo instante, vira, revira, se torna a própria viração” (ZULAR, 2019, p. 388), simboliza a força ética e estética da incorporação da voz dos corpos negros, expandindo a variação da performance do corpo negro.

A experiência performática do corpo negro é algo que está além do que os estudos eurocêntricos conseguem dar conta. Segundo Pinho (2021, p. 228),

Em um trabalho muito citado por outros autores, Joseph Roach se apoia na tradição dos Indians para criticar os estudos de performance e/ou teatro em sua insistente eurocentricidade, e também para “re-interpretar a cultura americana como uma série de fronteiras políticas e contestadas por performances”. Uma iniciativa com relação a qual expresse profunda solidariedade. A “praticice” - “performative spheres of black vernacular culture” [esferas performativas da cultura vernácula negra] - dos indians no espaço contestado e limiar das ruas, nas “backstreets”, improvisacional ainda que calcada nos quadros abundantes de uma tradição e epistemologia africana, ou Kongo, é uma prática “fugitiva” que desloca o confronto, a luta, a dor e a violência para liminaridade da rua ou da encruzilhada, onde eu mesmo encontrei o Espírito de Fi Yi-Yi e os Guerreiros Mandigos.

Por esse motivo, retomar a figura de Exu para teorizar a performance do corpo negro é considerar a África, os povos africanos e descendentes na sua completa diversidade. Exu não é uno, é múltiplo, o corpo negro não é uno, é múltiplo, com isso, os traços dos povos mais ao Sul sobressaem dos apagamentos forçados pela diáspora, imprimindo nos corpos “processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual” (MARTINS, 2002, p. 70) onde transladam e reinterpretam a presença do corpo negro em *abya yala*.

Assim, Exu nos ajuda a entender a constituição do corpo negro nas Américas, pois, “na cosmologia africana, Exu é o princípio e o fim, senhor dos encontros e dos desencontros, das encruzilhadas, das opções e da palavra, pode-se dizer que ele atua tanto no sistema religioso como no campo da fala/escrita” (BARBOSA, 2015, p. 158). Ao atuar na fala/escrita, atua no corpo, na performance.

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos (MARTINS, 2002, p. 73).

Nota-se que a poesia brasileira dos últimos dez anos tem potencializado o uso considerável da voz e do corpo, gerando outros sentidos de interpretações e recepção. O crítico Roberto Zular (2019) analisa essa tendência a partir das vozes, de um outro tipo de sentido a partir do pivoteamento, uma outra estética da voz e acrescento, também do corpo – na qual existe um processo de ouvição– “e uma possibilidade de emergência do político com a invenção de novos corpos coletivos e agências sociais” (ZULAR, 2019, p. 393).

No movimento urbano de *saraus* e *poetry slams*, esse último muito ligado à voz e ao corpo, com descendência do movimento *hip-hop* e do elemento *rap*, dos repentistas e cordelistas, a oralidade reverbera resistência e “um revide político e não perverso da relação com a palavra que resiste com sua potência corporal, gestual, afetiva, criativa e que ainda se encontra em plena ebulição” (ZULAR, 2019, p. 397).

Para pensarmos o pivoteamento da voz pela proposta de Zular (2019) e analisarmos um poema de *slam*, no seu limiar escrito-oral, percorremos alguns aspectos da performance, tendo como contexto a performance do MC, em que Roberta Estrela D’alva teorizou, são eles: a linguagem; a relação do *Dj* e o *beat* (a batida); o microfone; e a relação com o público. Uma linguagem do cotidiano com o ritmo da batida mais um microfone na mão e recepção do público, eis a constituição da performance do MC segundo Estrela D’alva (2014). A poeta, na arte poética da performance, assume a instantaneidade ao integrar a poesia ao discurso, ao ritmo predominante que o performer carrega pelos aspectos que compõem aquela performance, e assim a mensagem do emissor chega ao receptor-ouvinte de maneira imediata, sem retorno possível. A língua é imediata, mesmo com suas limitações, ela chega de forma transparente, dentro de uma ordenação pivoteante – do que gira em torno de um ponto fixo. A língua que se faz voz, voz que se faz corpo, corpo e voz que se fazem performance.

Sobre o núcleo pivotante da voz, Zular (2019) afirma que “a escuta e a traduzibilidade de mundos heterogêneos possibilita a reinvenção de outras cenografias enunciativas que, por sua vez, reinventam o político e suas formas de dissenso” (Zular, 2019, p. 398). Essa constatação sugere que apesar de determinadas hegemonias e fundamentalismos tentar unificar a voz ou silenciar as vozes, existe uma dissonância proposital que ecoa outras manifestações pluriversais do uso da voz na cena poética.

Trata-se de tomar a experiência poética em sua ontologia variável que reverbera um devir-negro, devir-índio, devir-mulher, o próprio devir como espaço metamórfico de co-determinação recíproca que coloca aquilo que chamamos de literatura em uma potente variação ontológica. Aqui o espaço de variações heterogêneas da voz e dos diferentes modos de existência torna-se um espaço interseccional que evidencia, como na tradução, uma ética da relação, a invenção contínua de modos de habitar tanto as transformações históricas dos nossos modos de fazer como os choques e transformações nos modos de partilha no qual a composição de mundos opera. O momento que

vivemos pede que nos posicionemos não apenas de um ponto de vista, mas de entender o modo de habitar mais de um ponto de vista (ZULAR, 2019, p. 398).

Assim, a leitura do poema, na sua dimensão grafada, escrita no livro, ganha outras dimensões performáticas da ouvida-falada, pois, a partir da nossa leitura, o texto poético que já é performático na gênese, ganha outra significação quando está no papel e quando sai da voz para corpo em performance, reconfigurando outra voz-corpo-performance pela recepção do leitor.

Roberta Estrela D'alva é Roberta Marques do Nascimento, atriz, pesquisadora, produtora cultural, poeta brasileira e *slammaster* ou simplesmente a vovó do *slam*. Formou-se em Artes Cênicas pela USP, fez mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Fundou a primeira companhia de teatro *hip-hop* do Brasil, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Publicou o livro *Teatro hip-hop, a performance poética do ator-mc* (2014). Trouxe o *poetry slam* para o Brasil – competição de poesia falada –, ao fundar a Zona Autônoma da Palavra (ZAP!), primeiro *slam* do Brasil. No ano de 2011 conquistou o terceiro lugar na *La Coupe du Monde/Grand Poetry Slam*, em Paris. É curadora do *Rio Poetry Slam* – Campeonato Mundial de Poesia Falada, que acontece anualmente na Festa Literária das Periferias, no Rio de Janeiro. Codirigiu, com Tatiana Lohmann, o documentário *Slam: Voz de Levante* (2018).

SLAM BLUES - TAKE 1¹

Deve ter sido quizila de santo
que quebrou o encanto
desandô a massa
num chegô no ponto
e o pranto desafinou o canto
E o tudo que era nada acabô sem espanto

Demo mole pro Demo, pro azar ou pro Kojac
Aí não deu mais tempo de desviar o ataque
fugir do baque
Praquilo passar tive que rezar o terço todo,
já que num boto muita fé no Rivotril
nem no tal Prozac

Histórias de amor que não dão certo são um saco
Elas estragam músicas
estragam pontes, ruas, camas, salas, roupas, pratos especiais,
cantinas italianas e bares

Daí comecei a entender o bom e velho Caetano
quando lamenta os belos “blues desperdiçados”
Ah! Eu sei não se faz, gastar pérolas musicais
Aquele som tão adorado



¹ Roberta Estrela D'Alva - SLAM BLUES | Take 1 – YouTube: <https://bit.ly/3kH7eZF>

há tantos anos guardado
que fica pra sempre maculado
com o rosto do mal-amado incrustado
naquele refrão, naquela nota, naquele acorde, naquele canto,
naquele coro, naquele fraseado

Baby, won't you come set me free?
Oh, Lord, have mercy of me!
Baby, won't you come set me free?
Your love can save from me

Tenho pensado: o que importa de verdade?
Parece filosofia barata, mas é movência
ciência
vida ou morte, cruz e espada, vai ou racha
direto no núcleo ou ficar na casca
no maya, na paia, na cascata.
Na sombra do que não é
no vácuo do que já foi
ser pega no apego do ego
parada, preso no prego
olhar e não ver o que vê até quem é cego
Mas é que a paixão
O amor
A paixão
O amor
A paixão

Péra, péra
Um minuto, um minuto

Wait a minute!
Love and passion
They come through

Paixão é carne
Amor é verdade
Paixão é mato
Amor é raridade
Paixão é ego
Amor é doação
Paixão é foda
Amor fecundação

Paixão é bom, bom
Amor é mais, mais
Paixão é fogo na roupa
Amor é paz, paz

Paixão é cinco minutos
Amor é aprofundar
Paixão é piscina aquecida com tobogã
Amor é mar

Paixão é vírus
Amor é leu

Paixão é Cobain
Amor é Marley

Paixão é telhado
Amor é fundação
Paixão é arrebatamento
Amor é construção

Paixão é Julieta
Amor é Fermina Daza
Paixão é hotel
Amor é casa

Paixão pode causar dor
Amor também
Paixão dura alguns anos
Amor, muito mais que mais de cem

Paixão é paixão
Amor compaixão
e essa é a contradição
Existem paixões que nunca chegaram um dia a ser um grande amor
mas não há um grande amor que um dia não tivesse sido uma
grande paixão

É tudo isso, é nada disso
É simples e complexo, é muito mais além
Eu tô falando aqui toda prosa
mas eu tô que nem todo mundo
tentando entender também

É que neste mundo não tem professor
pra essas fita do coração ensinar
e se alguém encontrou um doutor
faz favor de me avisar
Nessa matéria já colei, repeti, já dancei, me esfolei
e só me resta sobre ela cantar
Porque que eu posso até vacilar, me abalar, me lascar
me acabar, me descabelar
eu posso até cafonar!

Mas eu nunca desisto de amar.
(D'ALVA, p. 195-198, 2019).

Nesta análise do poema, o título “SLAM BLUES - TAKE I” é bastante sugestivo para entender a subjetividade do corpo negro em cena. A palavra *slam* remete à batida de algo, e por ser todo em língua em inglesa, o título pode ser traduzido da seguinte forma: *a batida do blues – cena 1*. O *blues* é um gênero musical estadunidense que engloba o *jazz*, *soul*, *disco*, *rock'n roll* entre outros, uma das principais formas de expressão cultural do afro-estadunidense. Desafiante da escrita musical convencional, o *blues* herda a tradição oral dos povos africanos escravizados nas Américas e ao criar um multigênero musical, recria outros movimentos que serão inspirados pelo *blues*. O

cantor e *rapper* baiano Baco Exu do *Blues* mescla em seu nome artístico o nome de deus grego com Exu e o gênero *blues*, também fazendo essa referência à música que nasceu genuinamente negra. Quando essa cena é liberada, o jogo com os tempos e as origens também vem à tona, de modo que o “SLAM BLUES” não é só um poema em cena, mas toda uma performance da oralidade do corpo negro. Prisca Agustoni, em seu livro *O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*, comenta sobre a história do *blues* e a relação com a escravidão:

[...] a história do nascimento do *blues*, nas proximidades do Delta do rio Yazoo, no sul dos Estados Unidos, região na qual muitos africanos e afrodescendentes trabalharam em regime de escravidão nas plantações de algodão. Como o regime escravocrata impedia os negros vindos da África de usarem seus instrumentos de percussão ou de sopro, a voz tornou-se o principal e único instrumento negro. Diante dessas restrições, a voz era empregada nas *works-songs*, ou seja, “canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados” (MUGGIATI, 1995, p. 9). Estas *work-songs*, por sua vez, vieram a se constituir como do *blues* (AGUSTONI, 2013, p. 123).

Para problematizar a discussão pela via do *slam* e do *blues* é imprescindível salientar que “o emprego da voz e do grito e o aperfeiçoamento das técnicas para utilizá-los são fundamentais para os músicos ou *performers* que remetem ao universo da diáspora negra [...]” (AGUSTONI, 2013, p. 124). Na análise do poema, temos na primeira estrofe versos que são iniciáticos, referentes a um ritual, como nas religiões de matriz africana, em especial, o Candomblé. “/Deve ter sido quizila de santo/” é a punição a alguém que transgrediu as condutas, e nessa quizila que o eu-poético comunica que “/desandô/, /chegô/, /acabô/”, o “SLAM BLUES” mal iniciou e já se findou. A performance oral está no preparo da encantaria, na feitura de santo do “SLAM BLUES” que não obedeceu às regras de Ewó (condutas). A oralidade se faz na contração das palavras *desandou*, *chegou* e *acabou*, que sofre o apagamento da letra *u* e se acrescenta o acento “^” na letra *o*. Segundo Leda Maria Martins (2002, p. 72), “o que no corpo e na voz se repete é uma episteme” Ou seja, a própria performance é instaurada pelo gesto da feitura ou pelo gesto da quizila que desandou, chegou e acabou. O poema, a forma e o corpo têm o peso do significado em si mesmos, o poder de significação da palavra em si mesma, os elementos do poema dão acesso aos ritos do sujeito lírico no caminho das encruzilhadas da poesia e da performance. Assim:

[...] da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções. Confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentido plurais (MARTINS, 2002, p. 73).

Esse lugar de sentidos plurais pode se fazer pelo poema – uma das formas nas quais a palavra vai atingir o seu significado –, ou pela performance do poema, das palavras. É no poema, da palavra e do corpo em espiral, que oralidade e memória se imbricam, como *slam* e *blues* se performatizando num só-múltiplos letra e som do que escrevemos e do que ouvimos, pois o que há de música na poesia é o que há de *blues* no *slam*.

Na terceira e quarta estrofes a confluência da poesia e da música se conectam quando o corpo negro ancestral em cena diz que histórias de amor que não dão certo estragam músicas, e só a partir disso o eu-poético começa a entender o Caetano “/quando lamenta os belos /blues desperdiçados”, ou que não se deve gastar poesia e música há muitos anos escondidas por causa de amores desoladores preservados “/naquele refrão, naquela nota, naquele acorde, naquele canto,/ /naquele coro, naquele fraseado/”. É na manifestação da voz que a poesia se faz, aqui se faz no *blues* atravessado no *slam*, a confluência entre a voz e a música, acessando a presença do ausente, a voz poética para além da leitura e acompanhada de *blues*. Olhar o poema, o corpo-voz que se dá na página, nesse espaço do poético, não basta ler, abrir nossos sentidos, é preciso o encontro entre sujeito e objeto para emanar múltiplas sensações.

A poesia é arte da palavra poética, para alguns teóricos a voz pode ser considerada um suporte tradicional desta palavra poética, ou o veículo transmissor, assim como o corpo, mas no contexto da palavra poética falada, a poesia é o próprio corpo-voz e também seu suporte. “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2018, p. 50-51). Somos nós, os receptores, que constatamos tal performatividade, pois não se introduz, ela já existe ali. Na sexta estrofe: “/Mas é que a paixão/, /O amor/, /A paixão/, /O amor/, /A paixão/”, percebemos a cadência ao ouvirmos a declamação feita pela poeta ou quando nós mesmos declamamos, sobressai um ritmo performático que esta estrofe pode gerar, além de gerar uma ideia antagônica de amor e paixão, muitas vezes colocada numa mesma escala de sentimentos; o eu-poético busca separar os dois sentimentos.

Segundo Zumthor (2018, p. 80), “ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página”. O corpo poético quebra a performance ao meio, para reiniciá-la na sétima estrofe: “/Péra, péra/, /Um minuto, um minuto/, e mais uma vez na nona estrofe: /Wait a minute!/, /Love and passion/, /They come through/”, com o texto em língua inglesa, solicitando mais um minuto ao indicar que amor e paixão vêm na estrofe seguinte, anunciando a dicotomia salientada pelos adjetivos que seguem as palavras amor e paixão, em que a batida do *blues* reverberada no *rock* e no *reggae* também carregam a

ancestralidade do sons africanos, como em rituais das matrizes africanas, em suas batidas iniciáticas após pausas e entradas.

“/Paixão é carne/, /Amor é verdade/, /Paixão é mato/, /Amor é raridade/, /Paixão é ego/, /Amor é doação/, /Paixão é foda/, /Amor fecundação/”, essa dicotomia da mediação que o corpo poético se propõe pode ser pensada a partir da exposição de Exu mediando os canais comunicação das divindades com os humanos, sendo um ou outro, nenhum ou os dois sentimentos que confluem na medida em que amor e paixão se encontram transpassados pelo corpo ávido. Se voltarmos às figuras de Eros e Afrodite e os modos como fazem essa mediação para os Gregos, podemos pensar, em um campo expandido, como isso ocorre no Candomblé, e como a figura de Exu é o próprio mediador, por isso, “como mediador, Exu es el canal de la comunicación, quien interpreta la voluntad de los dioses y que a ellos lleva los deseos humanos” (MARTINS, 2013, p. 21). Por desejo, amor e paixão, funcionam como uma batida de dois compassos do *blues* como na décima terceira estrofe, em /Paixão é vírus/, /Amor é leu/, /Paixão é Cobain/, /Amor é Marley/. O enunciado aqui recebido pelos organismos celulares da paixão e pelo ensejo do amor, do *rock* de Kurt Cobain – fundador, vocalista e guitarrista da banda Nirvana no final dos anos 80 ao *reggae* de Marley – cantor e compositor jamaicano década 70, a dicotomia do *rock* e do *reggae* também se mediam se levarmos em consideração o contexto maior do *blues*, onde a palavra se faz performance no momento da recepção do amor e da paixão (ZUMTHOR, 2018).

A performance do corpo reverbera na própria voz de quem a escuta produzindo algo de sensível, assim, quais seriam os pressupostos que implicam ao leitor de “poesia”? O ausente e presente da performance apreende na leitura daquela palavra, que já é ‘falada’, a não sistemática da língua, mas transitória e única tomada de expressão. “Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível. Quando se fala, como já o fiz, da reiterabilidade própria da poesia, essa reiterabilidade não incide sobre a estrutura do próprio campo dêitico, mas no fato de que haverá sempre um campo dêitico particular” (ZUMTHOR, 2018, p. 52-53). Essa reiterabilidade condiz com o eu-poético dicotomizado tenta entender na décima oitava estrofe, /É tudo isso, é nada disso/, /É simples e complexo, é muito mais além/, /Eu tô falando aqui toda prosa/, /mas eu tô que nem todo mundo/, /tentando entender também/. Migrante e oscilante, o eu-poético promove a confluência do *slam* e o *blues* do simples com o complexo.

O corpo do *slam* e do *blues*, é corpo negro em performance, onde corpo e voz são pórticos de saberes transcendentais, alinhados aos ritos de passar em cada gestualização e vocalidade. A décima nona estrofe, impera um eu-poético gestual e vocal, extremamente performático nas palavras poéticas.

/É que neste mundo não tem professor/, /pra essas fita do coração ensinar/, /e se alguém encontrou um doutor/, /faz favor de me avisar/, /Nessa matéria já coleí, repeti, já dancei, me esfolei/, /e só me resta sobre ela cantar/, /Porque que eu posso até vacilar, me abalar, me lascar/, /me acabar, me descabelar/, /eu posso até cafonar!/(D’ALVA, p. 198, 2019).

Para Zumthor (1993), existe uma sintaxe do *eu* com *vós*, transferindo a conjuntura discursiva para um registro de compartilhamentos interpessoais. Ao interpelar o leitor-ouvinte, cria-se um *compassio* (“simpatia”) do próprio leitor-ouvinte consigo mesmo e com os outros ouvintes – auditório –, o intérprete entra no jogo da performance, fazendo com que ele e o outro-eu ou o eu-poético participe da obra assim como a plateia que o ouve, e também as outras vozes que leem o poema, a obra, produzindo o efeito performance, recepção e leitura. No último monóstico do poema, em /Mas eu nunca desisto de amar/, o eu-poético sustenta que o amor, apesar de todas as condições complexas, tentar amar é o eixo central do “SLAM BLUES – TAKE I”. Leda Maria Martins (2002, p. 81) afirma que:

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e; simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente.

Considerações Finais

Nesta análise, não buscamos interpretar o poema a partir da escansão dos versos, mas sim em um sentido mais amplo, tendo o conceito de performance como alicerce epistemológico para esta imersão performática, sendo o *slam* – corpo e palavra, e o *blues* – o resgate ancestral do musical negro estadunidense que agrega a poesia falada do *slam*. Quanto a subjetividade da mulher negra no poema, fica oculta, não aparece, e em muitos poemas de poetisas negras essa subjetividade está intrínseca no texto poético, o que neste caso, nós consideramos também a poeta, a mulher negra que escreve e sua relação com eu-poético, como os dois se misturam, podendo ser *eus* separados ou aproximados ou ainda, o eu mesmo, mesmo que distanciado. A questão é que a crítica literária nos exige um distanciamento dos *eus*, por isso o texto convoca para uma escuta aural – de ouvido –, da oralidade, e uma escuta auricular – do coração –, a partir da voz poética da mulher negra e seu corpo em espiral. Se não marcarmos esse lugar, as teorias hegemônicas tendem a esmagar e camuflar essas outras poetisas, que sim, são racializadas, seja na sua condição política-racial, seja nos temas de seus poemas, que necessariamente não precisam ser racializados ou engajados.

A palavra falada da mulher negra, inscrita no corpo-voz e reescrita sob o signo do “corpo-tela” aponta para um processo de expansão dos sentidos da subjetividade poética. Por fim, vale retomar o pensamento de Leda Maria Martins em seu *Um corpo tela, uma poética vaga-lume*, para pensar a força de resistência do corpo negro e suas variedades performativas. A performance poética prevê, em seus movimentos, [...] “as imagens ressurgentes, às vezes perturbadoras, rascantes, gritantes, tropejantes; às vezes ternas, sussurrantes, pausadas e pontilhadas; às vezes cômicas, às vezes dramáticas; às

vezes epifânicas e fulgurantes. Mas sempre insistentes, transluzentes, desejantes. Como as luzes insurgentes dos vaga-lumes” (MARTINS, 2021, 188).

O poema retoma a tradição de matrizes africanas, atualiza-se a lírica clássica do amor, jogando com esse movimento da tradição clássica na performatização da poesia contemporânea pela junção do *slam* e do *blues*, sendo o amor um tema constante na lírica moderna, a tradição da ruptura se repete pelo/no amor negro do “SLAM BLUES – TAKE I”, numa outra forma de amor que não a fundada nas bases hegemônicas e cristãs; existe então outro tipo de tradição do amor, outras formas de amar, outras bases o dilema do amor e da paixão que perpassa a tradição das matrizes africanas e o corpo negro que vive o amor no seu sentido universal e particular dos atravessamentos e encruzilhadas que se coadunam na performance do corpo-voz amor negro.

Referências:

AGUSTONI, P. *O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

BARBOSA, M. J. S. Exu: “verbo devoluto”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

COELHO, N. N. A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo. *Revista Língua e Literatura*. São Paulo, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991. Disponível em: < Vista do A literatura feminina no Brasil contemporâneo (usp.br)>. Acessado em: 08 de agosto de 2023.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 165-177, 2004. Disponível em: <O SUJEITO LÍRICO FORA DE SI | Collot | Terceira Margem (ufrj.br)>. Acessado em: 08 de agosto de 2023.

D’ALVA, R. E. SLAM BLUES – TAKE I. In: DUARTE, Mel. (Org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 195-198.

HAMBUGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

HEGEL, G. W. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

LOUSA, P. L.; CAMARGO, F. P. Poesia periférica de autoria feminina como ruptura e resistência. *Revista Boitatá*. Londrina, n. 23, p. 207-223, 2017. Disponível em: [content \(ufg.br\)](http://content.ufg.br). Acessado em 07 de agosto de 2023.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, L. M. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

