



# LUTAS, DISCURSOS E CORPOS: A POESIA DE SLAM COMO ARTE PERFORMÁTICA E PRÁTICA FEMINISTA DECOLONIAL

LUCHAS, DISCURSOS Y CUERPOS: LA POESÍA COMO ARTE DE PERFORMANCE Y PRÁCTICA FEMINISTA DECOLONIAL

Jéssica Antunes Ferrara\*

\* j.antunesferrara@gmail.com  
Doutoranda em Letras: estudos literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora/MG).

**RESUMO:** Neste breve estudo, pretende-se apresentar o movimento de poesia de slam pensado a partir do viés da arte performática contemporânea e da crítica decolonial. A ênfase será dada no caráter político que a performance adquire dentro do movimento, o que permite, ainda, seu entendimento enquanto uma prática feminista de cunho decolonial. Isso ocorre porque, conforme será explicitado, o *poetry slam* oferece a possibilidade de produção, fala e escuta dos discursos de mulheres não-brancas, não-héteros, não-cis etc. Assim, o movimento de poesia de slam pode ser considerado, por si, como um movimento da decolonialidade, pois ao proporcionar um espaço de reconhecimento da pluralidade de experiências sociais, atua na desestruturação do sistema engendrado pela colonialidade do poder.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia de slam; Arte performática; Crítica decolonial; Prática feminista decolonial.

**RESUMEN:** Este estudio tiene como objetivo presentar el movimiento de poesía slam pensado desde el sesgo de la performance contemporánea y de la crítica decolonial. Se hará hincapié en el carácter político que adquiere la performance dentro del movimiento, lo que también permite su comprensión como una práctica feminista de naturaleza decolonial. Esto se debe a que, como se explicará, el *poetry slam* ofrece la posibilidad de producir, hablar y escuchar los discursos de mujeres no blancas, no heterosexuales, no cis, etc. Por lo tanto, el movimiento de la poesía slam puede considerarse por sí mismo como un movimiento de decolonialidad, ya que al proporcionar un espacio para reconocer la pluralidad de experiencias sociales, actúa en la interrupción del sistema engendrado por la colonialidad del poder.

**PALABRAS-CLAVE:** Slam poesía; Arte de performance; Crítica decolonial; Práctica feminista decolonial.

### INTRODUÇÃO: O NASCIMENTO DO POETRY SLAM

No final da década de 1980 e início da década de 1990, o cenário da poesia americana, mais especificamente estadunidense, viu-se sob a incerteza dos caminhos que tomaria a partir dali. Um editorial de Joseph Epstein, intitulado *Who killed poetry?* (1988), deu início a uma série de questionamentos críticos sobre a relevância da poesia nas Américas na contemporaneidade. Na esteira dessas reflexões, o poeta e escritor Dana Gioia, em *Can poetry matter?* (1991), ressaltou a distância observada entre a poesia, cercada pelos muros acadêmicos, e a sociedade em geral. Para ele, o *status* subcultural da poesia se devia ao abandono, por parte dos poetas, “da 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-WILLET, 2009, p. 2, tradução minha).<sup>1</sup> O centro dessa discussão, como se vê, não era o estado ou a qualidade das produções poéticas da época, mas sim o afastamento dessas produções das experiências reais do público.

Poucos anos antes de tais críticas pulularem nos jornais, Mark Kelly Smith, um operário de construção civil e poeta, já havia observado que os eventos de leitura de poesia não alcançavam público fora dos círculos acadêmicos e

dos próprios poetas. Almejando mudar essa realidade, em 1986, Smith organizou no Green Mill Jazz Club – um bar frequentado pela classe trabalhadora branca do norte de Chicago, nos Estados Unidos – um evento no qual a leitura de poesia tornava-se mais dinâmica ao se mesclar à música, dança e teatro. Nessa ocasião, Smith propôs um modelo de competição entre os poetas, os quais deveriam ter seus poemas submetidos a uma avaliação do público com o objetivo de promover mais interação entre produtores/produtoras e receptores/receptoras. Nascia, assim, o *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro evento de poesia de slam (SOMERS-WILLET, 2009, p. 4). Segundo Roberta Estrela D’alva (2011, p. 120), expoente da poesia de slam no Brasil e responsável por estabelecer e popularizar o movimento no país, o termo *slam* é herança dos torneios de beisebol e bridge, e foi 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”.

O slam pode ser brevemente entendido como uma competição de poesia falada<sup>2</sup> na qual a liberdade de expressão guia tanto poetas quanto o público. Porém, é impossível pensar na complexidade da poesia de slam a partir de uma definição limitada como essa. D’alva lembra que “em

1. “[...] 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” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 2). Toda tradução da língua inglesa para a língua portuguesa será de minha autoria.

2. Dois pontos devem ser assinalados aqui: primeiro, quando digo “poesia falada” não me refiro à modalidade performática conhecida como *spoken word*, mais ligada ao universo da poesia *beatnik*, aos movimentos negros estadunidenses como o hip-hop e rap, e de origem comercial (D’ALVA, 2011, p. 121; SOMERS-WILLET, 2009, p. 99). Falo sobre “poesia falada” destacando o papel da oralidade na poesia de slam. Ao mesmo tempo, em segundo lugar, não pretendo desenvolver uma análise crítica do fator “oralidade” dentro do movimento performático de slam. Não negando sua importância, objetivo, antes, me centrar na dinâmica cultural e política realizada através da performance – muito embora compreenda 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, p. 12).

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” (2011, p. 120). Dessa forma, a poesia de slam ultrapassa as definições e conceituações da crítica literária tradicional, ampliando a capacidade poética e fazendo-a força ativa dentro dos mais diversos campos.

É particularmente notável como essa nova forma de fazer poesia emerge da classe trabalhadora de Chicago no momento exato em que críticos começam a considerar a falta de público da poesia contemporânea. Já nesse contexto, o movimento de poesia de slam se mostra revolucionário, pois questiona os cânones e o modo de produção de saberes centrado em um sujeito tido como universal. Uma das características que chamam a atenção dentro dessa perspectiva é a participação do público, ou melhor, seu papel estruturante na performance. Susan B. A. Somers-Willet (2009, p. 4) destaca que o slam proporcionou, desde seus primórdios, um novo tipo de relação entre poetas e público; um tipo de relação mais interativa, teatral, física e imediata. Na experiência proporcionada pela poesia de slam, o público exerce papel fundamental, posto que reage e interage a todo o tempo. Ainda segundo Somers-Willet (2009, p. 17), “o público

recebe o verso performado experienciando como o poeta se move, aparece, soa e personifica fisicamente o poema”.<sup>3</sup> O slam, portanto, exige que poetas, poemas e público se relacionem entre si de maneira crítica, ativa e imediata.

Vê-se, a partir dos pressupostos expostos, que o movimento de poesia 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 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 e literatos (SOMERS-WILLET, 2009, p. 20). Nesse sentido, para que os poemas atinjam e conquistem o público, cada *slammer*<sup>4</sup> define suas táticas, embora a concentração no aqui e agora seja comum a todos e todas. Poetas e poetisas tratam das construções de suas subjetividades – de modo particular ou coletivo – dentro de um determinado contexto sociocultural atual, contrapondo-se mais uma vez à tradição canônica da crítica literária que postula a independência de gestos e demandas populares de uma época em relação à poesia produzida nessa mesma época (SOMERS-WILLET, 2009, p. 21). Seu

3. “Audiences receive performed verse by experiencing how the poet moves, appears, sounds, and physically embodies the poem” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 17).

4. Aquele ou aquela que produz poesia de slam.

caráter performático é aquilo que possibilita tal ruptura. Conforme observa Diana Taylor:

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 social. (TAYLOR, 2012, p. 67).<sup>5</sup>

Para além disso, no *poetry slam* a questão da construção das subjetividades é imprescindível para que os discursos desenvolvidos em e por culturas e formas de vida não-normativas e marginalizadas pelo sistema sejam reconhecidos na malha social. Interessante é perceber que, novamente, é o caráter performático da poesia de slam, o qual não a circunscreve em modelos literários e a deixa fluir para além do papel, que proporciona sua intensidade política.

### 1 SLAM E PRÁTICA POLÍTICA: CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES NAS ARTES PERFORMÁTICAS

Por conta da dinâmica característica da poesia de slam, é complexa sua definição enquanto gênero. Pode-se

dizer que a complexidade observada na tentativa de se definir a performance em geral é igualmente observada quando ocorrem tentativas de definição do slam, muito porque ele comporta as variedades e aberturas trazidas pela própria arte performática. Nesse sentido, é possível compreender o slam como uma expressão dentro da arte performática contemporânea, compartilhando a importância da presença, do corpo, da dinâmica e da interação com a audiência. O foco é dado, primeiro, ao que e como os autores e autoras performatizam, afastando a ideia da crítica tradicional que sublima ou apaga os traços de autoria de uma obra. De acordo com 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. (CARLSON, 2009, p. 17).

Para que se possa compreender o alcance social e político de tal empreendimento, é necessário perceber os

5. “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.

modos de constituição das subjetividades dos seres, nos mais diversos contextos, já que é esse material que será interpelado e possivelmente ressignificado nas performances poéticas de slam. Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2017a, p. 168), Judith Butler discorre sobre a complexidade intrínseca à constituição do sujeito reflexivo de si mesmo em um mundo social anteriormente formado, isto é, ao colocar-se em reflexão sobre si-mesmo, o sujeito se desenvolve a partir de convenções sociais que antecedem sua própria existência. Não há, nesse sentido, uma essência do sujeito, e sim práticas históricas constitutivas das relações de poder as quais impõem inúmeras e supostas verdades sobre aquilo que se *deve* ser, categorias criadas e que devem ser preenchidas e reconhecidas pelos sujeitos sociais (FOUCAULT, 1995, p. 235). Logo, ao falar sobre si, ao expor elementos autobiográficos e marcar a própria voz em um discurso, o sujeito não recorre a um si-mesmo fechado, essencial e circunspecto, mas entrega-se a uma tentativa de compreensão dos modos pelos quais seu si-mesmo foi e é produzido, bem como de que maneira ele pode ser considerado 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).

Dito isso, compreende-se que a poesia de slam vai muito além dos elementos da prática da arte performática em si, 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. Assim, o e a *slammer* iluminam em suas apresentações, em seus poemas e corpos, os processos múltiplos de subjetivação pelos quais todos e todas nós estamos submetidos e submetidas incessantemente. Essa conexão, a qual permitirá o reconhecimento do público e que determinará as notas dadas pelos jurados, mostra o impacto político de tais performances, propiciado pelo o próprio *modus operandi* da arte performática contemporânea. Isso porque somente no ato reflexivo de si mesmo é que o sujeito reconhece 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, 10). É exatamente nesse processo que há uma espécie de 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 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. (BUTLER, 2017b, p. 21).

O caráter performático da poesia de slam possibilita que ela atue politicamente nas e em relação às formas plurais de subjetivação, oferecendo voz e visibilidade às experiências não circunscritas no discurso hegemônico. 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., aqueles e aquelas que produzem poesia de slam são capazes de levar ao público “nuances da diferença cultural que a página não pode” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 18).<sup>6</sup> 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 – dos poetas e das poetisas e, também, daqueles que experienciam a performance como 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).

A partir disso, percebe-se o quão importante é a figura do poeta e da poetisa na performance de slam. Na verdade, de acordo com Carlson (2009, p. 66), em toda a arte de performance a contribuição pessoal do ou da performer é quase sempre 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 do e da 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.

6. “[...] nuances of cultural difference that the page cannot” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 18).

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 daquele que performatiza. Ainda que os poemas sejam performados em terceira pessoa, o público sempre o atribuirá a uma vivência ou experiência genuína do autor ou da autora. Dessa forma, surge uma espécie de pacto entre audiência e *slammer*, permitindo a criação de uma convicção e conexão entre as partes (SOMERS-WILLET, 2009, p. 36-37). A responsabilidade dessa estrutura encontra-se na figura do e da 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 ele ou ela tornar possível que a apresentação para uma audiência aconteça (CARLSON, 2009, p. 68).

Na perspectiva apresentada, o e a *slammer* une 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, os e as 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, ao mesmo tempo em que é parte da estrutura da arte performática. Por conta desse aspecto, existe uma importância física inegável no movimento de poesia de slam, 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, é preciso notar que o desempenho das poetisas e dos poetas de slam importa mais por ser ele o definidor da apresentação enquanto performática e política do que por seu caráter competitivo.

Dada essa sua ação performática e política, o slam possui a adaptabilidade como traço particular em que poetas e poetisas 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-Willet, (2009, p. 26) “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”.<sup>7</sup> Tal

7. “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” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 26).

8. Utilizando-me do conceito deleuziano de devir, reporto à explicação: “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem se ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3). Percebo que, na arte performática de slam, há esse processo de desajustamento, de modo que cada vir-a-ser do ou da poeta exprime-se no vir-a-ser dos poemas e das performances. Aqui, não compreendo o devir fora da prática política apresentada: se as subjetividades são plurais e nunca acabadas, e, além disso, se debatem na impossibilidade de serem circunspectas como o modelo normativo propõe, então escancarar o processo e deixá-lo em aberto, é, em si, uma prática política.

característica mostra, ainda, o devir<sup>8</sup> 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 sobre elas – com destaque à racialização e aos papéis de gênero impostos sobre a construção dos sujeitos, conforme veremos adiante –, o caráter inacabado da poesia de slam não pode ser visto apenas como adaptabilidade a um público visando tão somente o puro entretenimento das competições; ele é, antes, uma prática política proporcionada pela arte performática que vislumbra a desestruturação das normas e categorias canônicas.

É importante ressaltar aqui que o entretenimento do 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. Não há problema, portanto, nas descontinuidades do

movimento e na interação direta com o público que, enfim, é o que constrói as imprecisões. Críticos canônicos tais como Harold Bloom, por exemplo, atacam a qualidade do slam destacando o aspecto de entretenimento observado. Segundo Bloom, a presença da audiência e dos aplausos não podem medir a qualidade de um poema (SOMERS-WILLET, 2009, p. 21). Os e as *slammers*, para a surpresa da crítica, compartilham da mesma opinião. Entretanto, defendem que a popularidade e a acessibilidade do slam é fundamental ao desenvolvimento do próprio movimento; não negam que os aplausos sempre irão avaliar elementos extra-poema, como a performance do poeta ou da poetisa ou o tipo de visão política que transmite. Nesse caso, nem sempre o “melhor poema”, quer dizer, o poema que mais se apresenta de acordo com os padrões estéticos, poéticos e literários estipulados pelo cânone, é aquele que sairá vencedor da batalha de slam, mas isso não importa, o movimento procura mesmo extrapolar tais limites críticos (SOMERS-WILLET, 2009, p. 22).

Percebe-se, pois, a primazia da troca entre performer e público na poesia de slam, bem como da performatividade das mais diversas formas de subjetivação que desafia a ideia de uma individualidade circunspecta. 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 Guilhermina:<sup>9</sup>

[...]  
 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 plateia 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 poetisa.

É precisamente nesse sentido que o slam pode ser entendido como um movimento que permite o desenvolvimento das alteridades históricas em detrimento de identidades políticas<sup>10</sup> fixadas através de categorizações impostas por práticas históricas e ideológicas as quais presumem a existência de uma essência dos sujeitos. Assim, contra essa homogeneização da experiência humana e a consequente subjugação racial, social, econômica e política de determinados grupos, a poesia de slam age, indubitavelmente, de maneira decolonial.

## 2 DECOLONIALIDADE E POESIA DE SLAM: A CENTRALIDADE DO CONCEITO DE RAÇA

A poesia de slam não se fecha nem se vincula a um estilo literário específico, posto que se constrói como atitude de resistência a uma elite literária. O processo de reflexividade de si-mesmo, na composição das apresentações

10. Identidades políticas e alteridades históricas são dois conceitos cunhados pela antropóloga argentina Rita Laura Segato em sua obra *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad* (2007). Em resumo, identidades políticas são criações que orientam a perspectiva global de diversidade, na qual existem marcadores identitários fixos com os quais o sujeito *deve* se identificar. É a homogeneização das subjetividades, a tentativa de silenciar diferenças. Já as alteridades históricas são as formas plurais de ser “outro” frente ao outro. Seria uma negociação da diferença nos territórios, nas nações, nas regiões. A matriz das diferenças, aqui, é histórica, o que possibilita a compreensão de que as formas de construção das subjetividades são plurais, imprecisas e mutáveis.

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.

e poemas do movimento, é uma prática política que, ao colocar em foco as formas plurais 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, no contexto da presente argumentação, durante o período de invasão e exploração das Américas e África –, continuam gerenciando e classificando a sociedade a nível global.

De acordo com a história do desenvolvimento das artes performáticas, as inquietações políticas e sociais tornaram-se eixos centrais, de maneira notável, só a partir dos anos 1990, ainda que aparecessem esporadicamente em performances solos ou em grupo nos anos anteriores (CARLSON, 2009, p. 137). Na teoria e prática da arte performática contemporânea, destaca-se a performance “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, poesia performática, abre caminhos para grupos outrora excluídos, ignorados e silenciados pelo cânone literário. É possível dizer que o *poetry slam* propõe uma subversão

dos moldes do campo literário, cuja própria gênese expõe batalhas sociais, políticas e culturais. Desde o avanço do sistema do capital, houve uma notável imbricação dos campos político, social, intelectual e artístico, movimento que os tornou, todos, campos de poder. Consoante as postulações de Pierre Bourdieu (2005, p. 66), o campo artístico se forma de modo a comportar lutas por legitimação entre grupos, os quais se mostram como reflexos de suas condições externas. Isso significa que, ainda que tenha suas próprias regras de funcionamento, o campo artístico 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). Dessa forma, quanto maior o capital econômico e simbólico de um grupo, maior sua possibilidade de legitimação e de determinação das regras de funcionamento do campo. Já aqui, o movimento de poesia de slam aparece como um movimento de arte performática que resiste e ressignifica o próprio campo, desestruturando as hierarquias que o formam.

Desde que a poesia de slam ultrapassou as paredes do Green Mill Jazz Club e alcançou notoriedade e popularidade, chegando a se internacionalizar, algo foi tomando

centralidade nas expressões dos EUA e, destacadamente, dos países da América Latina: trata-se do conceito de raça. Pela centralidade desse conceito no *poetry slam*, é possível pensar o movimento como uma proposta decolonial, já que, em palavras breves, a decolonialidade parte da premissa de que a descolonização de territórios não significou a extinção da colonialidade do poder; essa colonialidade é o padrão de poder que permanece, desde o advento do sistema colonial e capitalista, gerenciando a população mundial a partir da naturalização da racialização dos povos (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007; QUIJANO, 2014). Se, em geral, o campo artístico – aqui, especificamente o literário – formou-se a partir da repetição de hierarquias e relações de poder observadas no campo social, foi o diálogo com a arte performática que possibilitou pensar alternativas poéticas que, ao mesmo tempo em que reivindicavam a legitimação de um grupo no campo, reivindicavam sua existência no mundo (TAYLOR, 2012, p. 21). Considerando países que se formaram mediante a violenta escravização de povos trazidos de África e, ademais, mediante a violenta ideologia de naturalização da racialização – e conseqüente inferiorização de povos não-brancos –, as alternativas poéticas pensadas nesses contextos comumente apresentam como centralidade a questão da raça, ainda que associada a outras questões urgentes dadas as especificidades de cada país

e/ou região. Logo, veremos que decolonialidade e poesia de slam se interrelacionam e propõem uma virada epistemológica na contemporaneidade.

Antes de tratarmos especificamente das convergências entre a prática decolonial e a arte performática do *poetry slam*, é preciso reconstruir a história do conceito de raça enquanto tema central dentro da poesia performática estadunidense, passando pelo seu desenvolvimento na poesia de slam, até, finalmente, à expansão do movimento para a América Latina, em especial para o Brasil. Acredita-se que, a partir dessa trajetória, seja possível especificar o tom decolonial que foi tomado pelo movimento. Com isso, também é possível desconstruir as noções atreladas às identidades políticas que homogeneizam a vivência da negritude, salientando as descontinuidades e as diferenças radicais originadas na história dos diferentes países e regiões.<sup>11</sup> Ao final, notar-se-á a pluralidade dos próprios slams, os quais se mostram como artes performáticas inacabadas, sempre em vias de vir-a-ser, em *devenir*.

Na concepção de Somers-Willet (2009, p. 43), a questão da raça na arte e na poesia performática dos Estados Unidos pode ser percebida desde o pré-guerra, notadamente com o *blackface minstrelsy*. Considerada a primeira forma teatral típica estadunidense, o show de menestréis

11. A teoria decolonial, apesar de ter sido pensada no contexto latino-americano, não se restringe a ele. Muito embora reconheça-se os Estados Unidos como país imperialista que se constrói ao mesmo tempo em que estabelece e fomenta o sistema colonial/capitalista da colonialidade do poder, não se pode negar a dominação colonial característica das margens e fronteiras internas desse império, como é o caso, por exemplo, daquela imputada sobre negros e chicanos (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p. 20).

comportava atores e atrizes que se apresentavam com a pele pintada de tinta preta e, ali, acreditavam representar a cultura negra dos EUA. É claro que, apesar da intenção de popularizar as canções produzidas por negros e negras estadunidenses, a performance do *blackface* fomentou a racialização e a segregação, principalmente por criar e endossar estereótipos raciais impostos desde a institucionalização da escravidão – o que incluía ridicularizar e hiperssexualizar os corpos negros. O que Somers-Willet (2009, p. 50-51) destaca na historicidade desses shows é a ruptura causada entre as chamadas “alta” e “baixa” culturas, e, para além, a exposição da complexidade da economia cultural e política não apenas dos EUA, mas de toda a América.

Já no pós-guerra, ressalta-se a poesia *beat* como mais uma forma de poesia performática que centralizou a questão da raça. Para os *beats*, a leitura de poesia foi fundamental para trazer certa novidade aos meios literários, e a prática demonstrava a rebelião dos poetas em relação ao espaço limitado do livro e dos círculos intelectuais, fato que popularizou o movimento (SOMERS-WILLET, 2009, p. 52). A performance, portanto, determinava a composição, a forma e o conteúdo dos trabalhos. O problema é que, para se distanciar da cultura branca dominante, o movimento *beat* estadunidense, em seus primórdios,

passou a caricaturar a questão racial, resumindo-a e simplificando-a a tudo que seria considerado exterior à cultura hegemônica. Assim,

por uma questão de conveniência, o Boêmio<sup>12</sup> 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 se distanciar da cultura branca dominante, mesmo quando os artistas eram brancos (SOMERS-WILLET, 2009, p. 55).<sup>13</sup>

Como resposta a essa redução das experiências negras às crenças e reivindicações – legítimas ou não – de artistas brancos e brancas, e a consequente falta de ação política dos *beats*, LeRoi Jones, mais conhecido como Amiri Baraka, criou o *Black Arts movement*. Partindo agora de uma interseção entre raça e classe, o *Black Arts* concentrou-se nas expressões artísticas e nas diferenças criadas nas ruas, no contato imediato com o outro, e seus 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,

12. Termo utilizado para designar os *beats*.

13. “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” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 55).

14. “[...] to their own communities and experiences to evaluate their work, underlining a commitment to black working-class people” (SOMERS-WILLET, 2009, p. 60).

p. 60).<sup>14</sup> Utilizando-se da linguagem urbana e antiacadêmica/anticanônica outrora evocada pelos *beats*, os poetas do *Black Arts* buscavam não apenas polemizar contra as instituições brancas, mas antes obter autonomia estética do poder anglo-europeu.

Recorrer a esses movimentos é importante na medida em que demonstram o desenvolvimento da questão da raça na poesia performática e abrem 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 a decolonialidade tem como principal marco teórico a 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 como uma prática genuinamente decolonial.

Quando o debate é trazido à América Latina, as coisas se tornam mais complexas ou um tanto diferentes. Rita L. Segato 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. Daí que a antropóloga afirme ser a raça “um ponto cego do discurso latino-americano sobre a alteridade” (SEGATO, 2010, p. 16).<sup>15</sup> Ao aplicar a perspectiva de raça desenvolvida no contexto do Norte imperial, ignora-se toda a formação histórica dos países latino-americanos, a qual se mostra fundamentalmente plural e diversa. Primeiro, é imprescindível notar que, aos olhos do Norte, todos e todas do Sul somos não-brancos e não-brancas. Ainda que dentro de nossos territórios reproduzamos a visão deles,<sup>16</sup> 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

15. “[...] el punto ciego del discurso latinoamericano sobre la otredad” (SEGATO, 2010, p. 16).

16. Quero dizer que reproduzimos a visão do Norte imperial em nossos territórios quando naturalizamos a racialização e as relações de poder baseadas em traços fenotípicos. Assim, dentro de um país como o Brasil, negros, quanto mais retintos, mais sofrem com o racismo estrutural, enquanto “brancos” gozam de privilégios sociais e econômicos. Segato vai argumentar, então, que essa branquitude é questionável, posto que carregamos em nossos corpos a marca da racialização e da não-branquitude.

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. (SEGATO, 2010, p. 18)<sup>17</sup>

Por esse motivo, a arte performática contemporânea, em especial a poesia de slam, quando começa a se desenvolver nos países latino-americanos trazendo toda a sua bagagem de discussão acerca do conceito de raça, expõe uma ferida aberta do continente. Decerto, a dificuldade em nomear a raça advém da construção de um mito sobre “unidade”, no qual a mestiçagem foi elemento principal.<sup>18</sup> Mais uma vez, deparamo-nos com a questão da unidade, do uno, do universal. Nota-se como ela sempre aparece para encobrir as reais diferenças, as alteridades históricas, as diferenças radicais construídas no seio das práticas históricas e sociais. Porém, como a arte performática contemporânea possui caráter de ruptura, é ela que, ao difundir e popularizar as discussões acerca da raça no contexto da poesia de slam na América Latina, torna possível a resignificação do próprio conceito, visando, finalmente, sua desarticulação. Nela, evidencia-se as relações dos sujeitos e seus processos de subjetivação

dentro, muitas vezes, desse “signo incerto” comum às faces genericamente não-brancas, mestiças, e que persegue os corpos insistindo em olhá-los a partir dos olhos do Norte (SEGATO, 2010, p. 20). 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 dos e das poetas e também do público.

É interessante perceber que a prática decolonial das performances de slam podem ser melhor compreendidas quando se aliam à prática feminista de mulheres não-brancas. Não à toa, o movimento 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, p. 271). Com seu caráter altamente popular, democrático e mesmo revolucionário, o slam foi se tornando o palco das mulheres; o Slam das Minas, por exemplo, criado em 2015 em Brasília/DF,<sup>19</sup> se expandiu por todo o Brasil e tem como foco as expressões de mulheres e suas mais diversas formas de subjetivação e vivência. Tudo isso mostra que a centralidade do conceito de raça nas performances de slam aliada à autonomia

17. “[...] 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”.

18. Para Segato (2019), os países da América Latina foram construídos por meio da utopia da miscigenação e da mestiçagem, a partir da qual se tornar cidadão é se afastar de qualquer noção de grupo étnico ou racial. Isso significa que, longe de negar os intercâmbios étnicos e raciais ocorridos ao longo da história de nossas formações nacionais, o elemento de “unidade” trazido pela miscigenação e mestiçagem aparece para mascarar e apagar as diferenças e perpetuar o racismo estrutural.

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).

e liderança de mulheres faz pensar, pois, em uma prática feminista decolonial, uma prática política que desnuda as experiências plurais do ser-mulher no mundo e contesta as classificações sociais impostas pelo sistema colonial/capitalista moderno.

### 3 O SLAM DE MULHERES COMO PRÁTICA DE UM FEMINISMO DECOLONIAL

Carlson (2009, p. 163) assinala que dentro da arte performática socialmente engajada, a área mais elaborada e desenvolvida, na teoria e na prática, envolve a performance de mulheres. O autor destaca pelo menos três tipos de perspectiva feminista cujas teorias se relacionaram com a performance de mulheres, cada uma a partir de uma abordagem diversa. Primeiro, o feminismo liberal, que trazia reivindicações pela igualdade de direitos entre homens e mulheres baseando-se no conceito de “sujeito universal”; segundo, o feminismo cultural ou radical, que procurou criar uma cultura de mulheres marcando a separação e diferença de uma cultura de homens; e, finalmente, o feminismo materialista, que rejeitava tanto o universalismo do primeiro quanto o essencialismo cultural do segundo, compreendendo que o gênero era algo “construído culturalmente dentro de um conjunto de relações de poder” (CARLSON, 2009, p. 165). Esse último, talvez, pode ter sido aquele que apontou um caminho aberto e consciente no

qual houve a possibilidade de se pensar historicamente nas hierarquias e classificações sociais do mundo. Em meados dos anos 1980, a performance feminista se viu diante das questões das mulheres não-brancas que participavam de grupos em que tinham suas expressões invisibilizadas por demandas genéricas e comuns às mulheres brancas (CARLSON, 2009, p. 181-182). Assim, começou-se a perceber a necessidade em se pensar o gênero e a raça em um mesmo nível, analisando criticamente suas interseções.

É precisamente o entrelaçamento das problemáticas de gênero e raça que guiam as experiências de mulheres não-brancas, e essa constatação e reivindicação é fundamental para o feminismo decolonial. Teóricas como María Lugones e Rita Segato criticam, ambas, a homogeneização do grupo “mulheres”, fruto de uma identidade política global fixa que atende tão somente aos interesses universalistas dos Estados modernos liberais/neoliberais (SEGATO, 2007, p. 21). Esses Estados e suas concepções fomentam o sistema colonialista e necessitam dele para a manutenção de suas hegemonias, desconsiderando e mesmo violentando as alteridades históricas ou diferenças radicais presentes nas experiências de cada sujeito em determinado contexto. O slam, conforme argumentei alhures, é uma prática performática poética que age politicamente ao contestar esse sistema, essas categorizações

que geram identidades supostamente 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 tal universalismo.

Ao criticar o grupo denominado genericamente “mulheres”, o feminismo decolonial pretende ressaltar que dentro daquilo que conhecemos como identidades políticas globais, a colonialidade do poder se repete, ocasionando uma colonialidade epistêmica que silencia as produções de saberes em desacordo com as identidades mais 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. 25).<sup>20</sup> Ou seja, se não houver uma atenção no sentido de descortinar outras perspectivas, a interseção pode ser um vazio, uma reprodução de um esquema colonial de poder no qual principalmente mulheres não-brancas são violentamente silenciadas.

Nesse sentido, o slam aparece para ouvir e fazer falar. A arte performática do movimento *poetry slam* desestrutura, desde seus primórdios, as categorias, imposições,

normatividades e tudo o que permite, estabelece e mantém a hegemonia de determinados grupos na sociedade. Quando associado à prática poética de mulheres, o slam torna-se feminista e decolonial a um só tempo, garantindo que a interseção seja preenchida de vidas plurais e resistências. Bell Puã,<sup>21</sup> *slammer* negra e nordestina cuja história, formação infinda de subjetividade, aparece em cada poema performado, incorpora feminismo e decolonialidade em “Era uma vez um Brasil conservador”, afirmando a permanência da colonialidade do poder:

branco dono e preto propriedade  
africano era sem alma  
e índio era selvagem  
segundo o europeu  
nosso grande apogeu de civilização?  
colonizaram até nossa mente, boy  
pra tudo a Europa virou padrão:  
beleza, ciência, progresso  
e o Brasil há 500 anos sem sucesso  
lembra das mina? mulher, vocês são linda  
mas era uma vez um Brasil conservador: aprenda a sentar feito  
mocinha!  
ou prende o cabelo  
ou alisa de chapinha  
mesmo acompanhada de uma, duas, dez mulheres, dirão que estás

20. “[...] ‘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. Vencedora do Slam BR – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada de 2017.



sozinha  
 vê se não encurta a roupa  
 mulher trabalhadora é puta  
 mulher que questiona é louca  
 mulher inteligente é plágio  
 fala por cima da nossa voz  
 porque homem é o sexo frágil  
 históricas, vadias, putas, bruxas  
 queimadas na fogueira da inquisição  
 assediadas por parentes, pelo patrão  
 por amigos, desconhecidos e até líder de religião  
 nosso corpo, as regras deles  
 violadas dentro de casa  
 na mais movimentada das avenidas  
 de short, saia ou calça comprida  
 espaço público é cenário de guerra  
 com o macho que te seca  
 no ônibus abre as pernas  
 se esfrega  
 sem a nossa permissão  
 e até ejacula  
 sem receber punição  
 não, eu grito!  
 denuncio homens abusivos  
 agressores  
 desde mãe África,

ancestrais cheias de cores  
 em senzalas estupradas  
 por brancos senhores  
 índias aculturadas  
 em nome de Cristo?  
 tantas irmãs assassinadas  
 pelo machismo  
 mão direita do capitalismo  
 fez da América desgostosa  
 à beira do abismo  
 eu sou isto: apenas uma moça latino-americana  
 me agarro às lutas do passado  
 pra ter força no presente  
 não defendo vidraça de banco  
 defendo gente  
 ao que é injusto, sou desobediente  
 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,  
 Gabriellas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheylas, Renatas,  
 Sabrinas  
 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. 30-32).

Nestes versos, a colonialidade do poder não pode ser melhor capturada, explicada, evidenciada. A forma da arte performática de slam vem justamente daquilo que a poesia de Bell apresenta: a possibilidade de ruptura das estruturas, a possibilidade de uma revolução. Aqui, em especial, revolução perpetrada pelas “minas”, reafirmando o projeto feminista decolonial que o movimento de poesia de slam apresenta no contexto latino-americano, mais especificamente brasileiro.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *poetry slam*, nascido entre a classe trabalhadora branca dos EUA, mas 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 eurográficos de prática poética. Outra questão apresentada pela performance de slam foi a ênfase no poeta ou na poetisa, 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.

Procurei apresentar, de forma breve, a gênese do movimento de poesia slam, suas particularidades de produção e funcionamento, bem como as características que me permitem admiti-lo como prática política, com destaque ao seu caráter feminista decolonial. A prática política observada no slam advém da interpelação que autor e autora se propõem a fazer sobre si-mesmos, entrando em estado de reflexão da construção histórica e social de si próprios enquanto sujeitos. Tal movimento faz com que se desestabilize as noções de identidade impostas pelo sistema, as quais encobrem as alteridades históricas, as produções de diferenças presentes no contato histórico entre sujeitos em determinado contexto nacional, regional etc.

Centralizando o conceito de raça, a poesia performática de slam 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. O slam escracha, *põe o dedo na ferida* da história das Américas. Quando praticado por mulheres, mulheres não-brancas, mulheres violentadas e caladas em escala global, o slam se torna prática feminista decolonial. Intersecciona raça, gênero, classe, e o que mais for, sem nunca deixar um vazio, com todo o cuidado de não reproduzir o esquema que quer desmontar. Os poemas produzidos por essas mulheres, nos espaços mais diversos, em performances variadas e abertas às possibilidades do vir-a-ser, faz viver e resistir os ventres que carregam as nossas nações.

#### REFERÊNCIAS

- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOQUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Universidade Federal de Brasília, Brasília, v. 31, n. 1, 2016, p. 15-24. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BUTLER, Judith. **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.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. 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, Roberta Estrela. 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: 05 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. 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: 05 nov. 2019.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-parnet-claire-dialogos.pdf>>. Acesso em 05 nov. 2019.

EPSTEIN, Joseph. Who Killed Poetry? The main modernist poets had written with assurance in their bones, as if they knew their worth and knew that... **Commentary**, New York, n. 2, 1998. Disponível em: <<https://www.commentarymagazine.com/articles/who-killed-poetry/>>. Acesso em: 05 nov. 2019.

FERRARA, Jéssica Antunes. **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: 05 nov. 2019.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. **In**: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. **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.

GIOIA, Dana. Can Poetry Matter? **In**: **Can Poetry Matter?** Essays on Poetry and American Culture. Saint Paul: Graywolf, 1992, p. 1-24.

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

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

SEGATO, Rita Laura. **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 05 nov. 2011.

\_\_\_\_\_. 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, Susan 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, Diana. **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, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

*Aceito em: 27-05-2022*